

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

O candomblé das crianças: arte, educação e produção de subjetividade

Thaís Michelle Mátia Zacarias
Magister Scientiae

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2025**

THAÍS MICHELLE MÁTIA ZACARIAS

O candomblé das crianças: arte, educação e produção de subjetividade

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Eduardo Simonini Lopes

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Z13c Zacarias, Thaís Michelle Mátia, 1994-
2025 O candomblé das crianças: arte, educação e produção de
subjetividade / Thaís Michelle Mátia Zacarias. – Viçosa, MG,
2025.

1 dissertação eletrônica (83 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Eduardo Simonini Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Educação, 2025.

Referências bibliográficas: f. 80-83.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2026.122>

1. Candomblé. 2. Educação. 3. Crianças. 4. Identidade
social. I. Lopes, Eduardo Simonini, 1971-. II. Universidade
Federal de Viçosa. Departamento de Educação. Programa de
Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 22. ed. 299.673

THAÍS MICHELLE MÁTIA ZACARIAS

O candomblé das crianças: arte, educação e produção de subjetividade

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 22 de dezembro de 2025.

Assentimento:

Thaís Michelle Mátia Zacarias
Autora

Eduardo Simonini Lopes
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pela autora em 25/05/2026 às 18:01:20 e pelo orientador em 25/05/2026 às 20:40:49. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **YYHO.DD84.IA2Y** e clique no botão 'Validar documento'.

Ao legado da Iyalorixá Dina Marimbondo.

AGRADECIMENTOS

Aos Orixás, Exus, Pretos-velhos, Caboclos, Marinheiros e Erês.

Ao meu orientador, Eduardo Simonini, pela tarefa de assumir minha orientação, pelas reuniões constantes, por nunca duvidar que eu conseguiria e por ser apoio fundamental durante a consolidação desta pesquisa.

Ao professor Valter Machado, por reconhecer a potência do meu projeto de pesquisa, o que possibilitou meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Educação.

Ao professor Alexsandro e às professoras Rosane e Daniela, por prontamente aceitarem participar das bancas de projeto, seminário e dissertação, e por contribuírem de forma decisiva para o aperfeiçoamento desta pesquisa.

À Iyalorixá Vilmar de Osún, ao Babalorixá César Marimbondo e a toda a comunidade do terreiro Ilê Asé Oyá Kurugesí, pela confiança, pelo acolhimento e pela partilha dos saberes.

Aos meus avós Agnello e Efigênia, e à minha mãe Leila (todos em memória), que pavimentaram o chão para que eu compreendesse a importância da educação.

À minha irmã Thatiane e aos meus tios André, Magna e Paula, que me acolheram e foram refúgio ao longo desta caminhada.

Ao meu companheiro Rafael, por incentivar, acreditar e estar ao meu lado nos momentos mais difíceis.

Aos colegas da pós-graduação Ariane, Lidiane, Nirvana e Gustavo, que foram companhia, colo, escuta e palavra.

Às colegas do grupo de orientação Lilian, Karine e Magali, pelas reuniões divertidas que tornaram tudo mais leve.

À Sofia, Thaynara, Alessandra, Léo, Bárbara, Vinícius, Talita, Pedro, Ana e Iara que, de diferentes formas, estiveram presentes ao longo deste percurso, oferecendo apoio e incentivo.

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO

ZACARIAS, Thaís Michelle Mátia, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, dezembro de 2025. **O candomblé das crianças: arte, educação e produção de subjetividade.** Orientador: Eduardo Simonini Lopes.

A seguinte dissertação é uma construção entre educação, Candomblé e arte, a partir do estudo nos cotidianos de um terreiro de Candomblé. A pesquisa é fruto do acompanhamento de oficinas direcionadas às crianças que participam ativamente do terreiro Ilê Asé Oyá Kurugesí. Essas oficinas foram conduzidas por membros do terreiro que compartilham conhecimentos sobre danças, ritmos e artes visuais. Foi observada a dinâmica espontânea entre as crianças durante festividades e eventos comunitários do terreiro pesquisado realizando uma cartografia com inspiração etnográfica das dinâmicas sociais, uma vez que uma cartografia não tem como proposta principal descrever estruturas, mas sim acompanhar processos que são ativados no calor vivo dos encontros. Nesta pesquisa foram seguidos os indicadores da emergência de modos de viver e pensar junto às crianças participantes das oficinas. No seguir dessas “intensidades” relacionais, um diário de campo foi utilizado para anotações e desenhos. Assim, a pesquisa se deu através da construção da arte pelas crianças, como essas atividades artísticas compuseram ao longo desse acompanhamento a produção de subjetividade das crianças no contexto do Candomblé, além de abordar como elas constroem e praticam sua identidade dentro do terreiro.

Palavras-chave: educação; candomblé; artes

ABSTRACT

ZACARIAS, Thaís Michelle Mátia, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, December, 2025. **Children's candomblé: art, education, and the production of subjectivity**. Adviser: Eduardo Simonini Lopes.

The following dissertation is a construction between education, Candomblé, and art, based on a study of the everyday life of a Candomblé terreiro. The research results from the observation of workshops designed for children who actively participate in the terreiro Ilê Asé Oyá Kurugesí. These workshops were conducted by members of the terreiro who shared knowledge about dance, rhythms, and visual arts. The spontaneous dynamics among the children during festivities and community events at the researched terreiro were observed, producing a cartography inspired by ethnography of social dynamics, since cartography does not primarily aim to describe structures, but rather to follow processes activated in the living heat of encounters. In this study, indicators of the emergence of ways of living and thinking were followed alongside the children participating in the workshops. In tracing these relational “intensities,” a field diary was used for notes and drawings. Thus, the research unfolded through the children’s artistic production, examining how these artistic activities composed, throughout this process, the production of subjectivity of the children within the context of Candomblé, as well as how they construct and practice their identity within the terreiro.

Keywords: education; candomblé; arts

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pincéis construídos em oficina.....	41
Figura 2 - Pintura em oficina.....	42
Figura 3 - Pintura em oficina.....	43
Figura 4 - Pintura em oficina	43
Figura 5 - Pintura em oficina.....	44
Figura 6 - Pintura em oficina.....	44
Figura 7 - Pintura em oficina.....	45
Figura 8 - Pintura em oficina.....	45
Figura 9 - Pintura em oficina.....	46

SUMÁRIO

1. CAMINHOS ESPIRAIS	10
2. ABRINDO PASSAGEM.....	12
3. RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA NO BRASIL	13
4. ARTE AFRO-BRASILEIRA	19
5. CAMARINHA - A GRANDE MATERNIDADE	23
5.1. Educação nos terreiros	23
5.2. Tecendo Saberes pela Oralidade	25
5.3. Cartografia	26
5.4. Cartografia com inspiração etnográfica.....	29
5.5. O que nos contam as crianças.....	30
5.6. Tramas do Axé	32
6. ADENTRANDO O SAGRADO - ILÊ ASÉ OYÁ KURUGESÍ.....	35
6.1. Orô de Odé, Ogum e Yemonjá.....	39
7. PINTURA	40
7.1. Construir ferramentas para construir pesquisa	46
8. RITMOS	48
8.1. Caos e Ritmo	51
8.2. Festa de Oyá	56
9. AMARELINHA	57
9.1. Do jogo, do corpo, da mandinga.....	59
10. DANÇA.....	62
10.1. Dança, componente de conexão	63
10.2. Corpo e o movimento dançado	64
11. ENTREGA DO PRESENTE À OXUM	68
11.1. Brincando de Gira	69
12. FIM DE SEMANA NA ROÇA EM PARAÓPEBA.....	72
12.1. Se construir enquanto criança de terreiro.....	74
13. EM UM EMARANHADO DE FIOS, TECEMOS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS.....	80

1. CAMINHOS ESPIRAIS

Continuidade, circularidade, processualidade. O caminho não é algo estático e pronto, ao qual só nos resta percorrer. Ou uma espécie de destino inato aos indivíduos. O caminho é repleto de inacabamentos, nele podemos mudar o sentido, entre encruzilhadas definir novas direções. O caminhar é inquietude, busca pelo inesperado, acontecimento, diferença, multiplicidade, atravessamento; é o **corpo-ação**, movimento corporal em busca de novos encontros: tensões, rupturas, intensidades, ginga, criações; diálogos que permitam a conexão entre o saber, a cultura e as experiências de vida, possibilitando novas formas de viver e de existir no mundo. E é nesse caminhar, repleto de atravessamentos, que minha ancestralidade se reencontra com o terreiro.

Meu avô Agnello, minha avó Efigênia e minha mãe Leila (todos em memória), frequentavam a Quimbanda quando ainda residiam em Ponte Nova/MG. Os ventos os levaram para Jaboticatubas/MG, cidade que nasci e cresci. Lá, novas conexões religiosas se iniciaram e me compus no entre: espiritismo, novenas, benzeções, saberes das folhas e mandingas. Essa memória foi resgatada e compartilhada pela minha avó Efigênia, que anos depois também cuidou da sua ancestralidade e espiritualidade no terreiro em que se passa essa pesquisa.

Foi em 2013, com um convite para fotografar uma saída de Obaluayê no terreiro de Umbanda Caboclo Pena Dourada, na Avenida Teresa Cristina em Belo Horizonte/MG, que esse reencontro com as religiões de matriz africana aconteceu: fui atravessada pela novidade e pelo encantamento.

No ano seguinte, havia me mudado para uma casa no bairro Paraíso, em Belo Horizonte/MG. O que eu não sabia é que nos arredores da minha casa havia quatro terreiros (Terreiro de Omelokô Yá Obá Kaô; Terreiro de Angola Manzo Ngunzo Kaiango; Ilê Asé Sòpònnón; e Ilê Asé Oyá Kurugesí). Vez ou outra da janela do meu quarto e da janela da sala eu ouvia o som dos atabaques, o som me convidava.

Certo dia, chegando em casa, desci do ônibus, ouvi os atabaques e resolvi caminhar até o som. A porta estava aberta, entrei e fui recebida pela *Iyá Osí* Vanessa de Oxumarê. Disse que tinha ouvido os atabaques e perguntei se eu poderia participar; ela me respondeu que todas às quintas aconteciam os toques para Exu, mas que naquele dia não haveria, pois estavam realizando os preparativos para a festa de Erê que aconteceria no sábado. Voltei para casa com o convite para retornar e a inquietude do som dos atabaques que me levaram até lá.

Na ocasião visitei o Ilê Asé Oyá kurugesí pela primeira vez e desde então retornei inúmeras vezes. Lá, tenho aprendido através da observação, da prática e da reflexão. Tenho

construído um caminho que é individual, mas que também é coletivo, articulando experiências pessoais com os saberes compartilhados no terreiro **através/por/entre** movimentos do ato educador.

Tenho me construído nesses atravessamentos da arte, do terreiro, da educação e desde esse encontro muito aconteceu. Vivências, criações artísticas, projetos de pesquisa e extensão, entre eles: Trabalho de conclusão de curso, intitulado “Arte e Vida: Dimensões do Sagrado, Espiritualidade, Ancestralidade e Processualidade”¹; projeto de extensão “Jardins do Sagrado”², realizado junto ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o corpo editorial da revista encontro ori³; e mais recentemente a organização do livro “Casa de Marimbondo”, que conta a história da matriarca do Ilê Asé Oyá Kurugesí. No meio dessas construções, fui iniciada no Candomblé no ano de 2021. Tornei-me *Omo Odé* (Filha de Odé) pelas mãos da Iyálorixá Vilmará, e cuidada pelo Grilinho (Erê), Cigana do Baralho (Pombogira), Guaracy (Caboclo), Vovó Maria de Guiné (Preta Velha)...

Amparada por tantos mestres, continuo a criar e pesquisar nos territórios do sagrado. É no e com o terreiro que me construo candomblecista, estudante, educadora, pesquisadora e artista. Transitar **por/entre** esses diferentes campos foi parte essencial do caminho que me levou ao início, desenvolvimento e inacabamentos deste estudo.

Acredito que a Educação não se faz somente nas salas de aula e que existem milhares de processos educativos em artes acontecendo de forma simultânea em um terreiro, seja em uma “gira”, “amalá”, “ebó”, iniciação. Mas como essa arte acontece? Quem e como a ensina? Esses processos extrapolam esse território? São algumas das perguntas que me guiaram para a construção desta pesquisa.

¹ Trabalho de conclusão de curso com orientação do professor Wagner Leite Viana, para obtenção do título de Licenciatura em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

² Este projeto se desenvolveu a partir de uma parceria entre a Universidade Federal de Minas Gerais (por meio do seu Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais) e a Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (por meio da Secretaria de Cultura), voltado para a implantação de um jardim etnobotânico no Parque Lagoa do Nado, feito das plantas sagradas tão presentes nos modos de vida das comunidades afro-brasileiras e indígenas. Foram produzidos nove documentários e um livro com o relato dos nove mestres que participaram do projeto. Documentários Disponíveis em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLb9uV0OR42bTk6Jo-w9lKqz7Flr-qIg0> Acesso em: 11 set. 2024.

³ Revista acadêmica independente com objetivo de gerar acúmulo sobre o que vem sendo produzido artística e academicamente nos campos da educação antirracista, relações étnico-raciais, História da África, Literatura, Artes Visuais, Comunicação. Disponível em: <https://encontroori.com/vol2-2023> Acesso em: 11 set. 2024.

2. ABRINDO PASSAGEM

São, pois, diversas as formas de aprender e também de ensinar. Sabemos que os aprendizados são constantes e nos acompanham em todas as etapas da vida. O verbo educar é em si movimento e desenvolve a capacidade de comunicação entre os seres vivos. A partir disso, podemos afirmar que a educação é não só um direito inegável de todos nós, mas, em sua etimologia, também um fundamento para criar, nutrir e cultivar acolhimento e respeito às diversidades.

No campo de pesquisa, as oficinas com as crianças do Ilê Asé Oyá Kurugesí representam os efeitos de produção de sensibilidade, de fluxos de intensidade e de modos de existir, permitindo observar como as crianças praticam e constroem suas possíveis concepções de realidade a partir de suas vivências no Candomblé.

Para que as oficinas fossem estruturadas e realizadas, a pesquisa se baseou nas seguintes perguntas:

Como as crianças praticam e inventam o Candomblé?

Como é o Candomblé inventado por essas crianças, a partir de seus corpos, seus afetos, seus desejos, suas concepções de mundo?

Como se compõe o mundo a partir da dinâmica dos Orixás para essas crianças?

Dentro dos códigos do Candomblé, todo um processo de subjetivação perpassa e é composto por modos de viver e de pensar. Esta pesquisa buscou seguir, através de oficinas artísticas realizadas dentro de um terreiro, como as crianças que participavam tanto do terreiro quanto das oficinas praticam o Candomblé como uma visão de realidade. Além das oficinas foram realizadas conversas com as crianças e alguns adultos, para compreender os efeitos dessas práticas e como as influências recebidas no terreiro se articulam na construção das experiências das crianças.

3. RELIGIÕES DE MATRIZ AFRICANA NO BRASIL

As religiões de matriz africana constituem um campo plural em constante reinvenção, marcado por encontros e deslocamentos culturais e reelaborações ao longo do tempo. Este panorama histórico e conceitual contextualiza o campo em que a pesquisa se desenvolveu, bem como o movimento diaspórico das culturas e tradições africanas. Algumas manifestações religiosas com raízes semelhantes ocorrem em outros países, como o Vodun no Haiti, a Santeria e o Palo Monte em Cuba, o Obeah em Trinidad e Tobago, o Kumina na Jamaica, o Winti no Suriname e o Quimbois na Martinica (Omidire, 2020, p. 27).

Ao reconhecer essas conexões, é possível situar a complexidade dos saberes e práticas dos terreiros, permitindo compreender que o campo não se restringe a uma vivência local, mas compõe uma rede de saberes que atravessam diferentes tempos e espaços. Cabe salientar que o Brasil é um país de dimensões continentais, e tal extensão territorial contribuiu para a diversidade das práticas, já que cada região reelaborou as tradições afro-brasileiras conforme seus próprios encontros históricos e culturais.

A partir do Século XVI, milhares de homens, mulheres e crianças foram sequestrados de diferentes regiões da África Oriental, Ocidental e Equatorial e trazidos de forma violenta para o Brasil como parte do sistema escravista. O tráfico buscava atender à demanda por mão de obra, mas também tinha como estratégia a fragmentação das identidades africanas, separando famílias e grupos étnicos. Tal prática visava a desarticulação dessas etnias, pois explorava rivalidades e diferenças entre povos distintos. Esse processo de quebra de vínculo, no entanto, não impediu que, em terras brasileiras, novas formas de sociabilidade e religiosidade fossem recriadas.

Entre os diversos grupos étnicos que chegaram ao Brasil, destacam-se os fons, vindos do antigo Daomé (atual Benin), e os ewes, originários do Togo. Da atual Nigéria vieram os iorubás/nagôs, provenientes de cidades como Ilexá, Oyó, Ketu, Abeokutá, Ekiti, Ondô, Ijexá, Egbá, Egbado; além dos bantos, oriundos de regiões que hoje conhecemos como Angola, Congo, Guiné, Moçambique e Zaire; e os ashantis e minas vindos de Gana (Kileuy; Oxaguiã, 2018, p. 32), (Silva, 2005).

O Candomblé no Brasil se organizou entre três principais nações: Bantu, Iorubá/Nagô e Fon, que deram origem, respectivamente, ao Candomblé Angola, Ketu/Nagô e Jeje, com seus cultos voltados aos Inquices, Orixás e Voduns. Considerando a vastidão do campo religioso afro-brasileiro, optei por delimitar o estudo ao Candomblé de nação Ketu/Nagô, definição e identidade assumida pelo Ilê Asé Oyá Kurugesí.

Uma das características da religião é o culto à natureza, aos ancestrais e aos Orixás através de cânticos, danças e oferendas (Kileuy; Oxaguiã, 2018, p.31), e do transe e do sacrifício animal (Silva, 2005). Seus princípios são transmitidos de forma oral, não possuindo livros sagrados como a Bíblia, por exemplo, e cada terreiro possui suas autoridades, os Babalorixás e as Iyalorixás (Silva, 2005).

Na cosmopercepção⁴ Iorubá, Odudua⁵ criou a Terra em quatro dias. Para cada um dos dias foi criado um total de quatro Odus, totalizando 16 e cada um representa um destino possível. Os Orixás foram os primeiros habitantes da terra e Olorum⁶ deu a cada uma dessas divindades uma responsabilidade em seu desenvolvimento, criando também os quatro elementos da natureza: a terra, o ar, a água e o fogo. A cada elemento está associado uma série de quatro Odus principais (Barcellos, 2012, p.19).

É através do jogo dos Odus, popularmente conhecido como Jogo de Búzios ou *Mérindilogún*, que os Babalorixás e Iyalorixás consultam o sistema oracular (Beniste, 2022, p. 109). Através do *Mérindilogún* é possível descobrir os Orixás que regem cada pessoa, ver certos problemas e as soluções.

No Candomblé de nação Iorubá/Nagô não existe um número exato de divindades, podendo ser entre 200 e 1700 (Beniste, 2022, p. 85). No entanto, temos as seguintes divindades mais cultuadas no Brasil: Exu; Ogum; Ossâim; Oxóssi; Omolú; Oxumaré; Xangô; Iroco; Logunedé; Oxum; Oyá; Obá; Ewá; Nanã; Iemanjá; Oxalá. Cada um desses Orixás possui suas famílias, levando a subdivisão de uma linha principal, conhecida como qualidade de Orixá.

Na África, cada Orixá é cultuado de maneira distinta, com rituais específicos para cada divindade, realizadas numa subdivisão territorial, como o culto a Xangô em Oyó, Oxóssi em Ketu, Oxum em Ijexá e assim por diante, particularizando os cultos. No entanto, na diáspora africana, devido à fusão forçada das várias nações e culturas africanas, surgiu um panteão que incorpora esses diversos Orixás. Assim, todas as divindades são veneradas em conjunto, refletindo a nova realidade cultural como forma de unir forças com o objetivo de resguardar os diversos cultos.

⁴ A escolha do termo cosmopercepção em contraposição ao termo cosmovisão segue a definição proposta por Oyeronke Oyewumi, que entende a percepção do cosmos como um conceito culturalmente específico e enraizado nas tradições e epistemologias de cada sociedade. De acordo com Oyewumi, a cosmopercepção reflete a maneira única como diferentes culturas experienciam e interpretam o universo, divergindo das abordagens universais frequentemente aplicadas pelas perspectivas ocidentais. Esta escolha visa respeitar e destacar a importância das formas locais de conhecimento e interpretação, que são frequentemente negligenciadas ou mal compreendidas por paradigmas externos.

⁵ Divindade que detém o princípio da criação.

⁶ Divindade suprema do povo Iorubá. Também chamado por Olodumare.

Dada a grande diversidade cultural e religiosa, encontramos manifestações afro-brasileiras que possuem nomes distintos e rituais próprios, como o Candomblé, Umbanda e Quimbanda, presentes em todo território nacional, o Catimbó/Jurema na Paraíba, o Xangô, em Pernambuco e Alagoas, o Tambor de Mina, no Maranhão, o Babaçuê, no Amazonas, o Batuque, no Rio Grande do Sul, Cabula na Bahia, o Ifá, nos grandes centros urbanos e o Jarê na Chapada Diamantina/Bahia (Banaggia, 2015, p.5), (Kileuy; Oxaguiã, 2018, p.32), (Omidire, 2020, p.27), (Boaes, 2012).

Existem registros verificados por Prandi (1990) de práticas consideradas como “macumbaria” associadas ao culto dos antepassados, em que pessoas praticantes recebiam espíritos que haviam habitado a terra em sua vida. Esse culto foi posteriormente nomeado de Umbanda e apresentava entidades e encantados acessíveis e próximos das pessoas que os procuravam, gerando uma popularização dessa religião. A Umbanda se espalhou e ficou marcada pela valorização das entidades como os Caboclos, Preto Velho, Exus e Pombogiras, Ciganas, Crianças, Marinheiros, Boiadeiros, associados à cura, limpeza, aconselhamentos amorosos, financeiros e profissionais.

A primeira casa que se registra em cartório enquanto centros Umbandistas na cidade de São Paulo data de 1930, mas práticas semelhantes com outras nomenclaturas já podiam ser encontradas em todo território nacional. Uma das características dessa Umbanda que se consolida é uma proximidade ritualística ao Candomblé com a presença dos Orixás, e sincretização e associação destes ao Catolicismo como estratégia de resistência cultural e sobrevivência religiosa, como a ligação de Oxóssi à São Sebastião, Ogum à São Jorge, Iansã à Santa Bárbara... mas quem está a frente são as entidades e encantados, que por sua procedência indígena e africana de culto aos antepassados mantiveram práticas rituais como o uso de bebidas alcoólicas e o tabaco.

Já a Quimbanda, de nomenclatura de origem banto, constitui uma tradição vinculada às práticas desenvolvidas em Angola e exercida pelos kimbanda, sacerdotes que detêm o dom de diagnosticar, prevenir e tratar doenças. Esses combinavam conhecimentos de natureza espiritual, do uso de plantas e de minerais para cuidar do corpo e do espírito, sendo um dos fundamentos que contribuíram para a formação da Umbanda (Calia, 2024).

No Brasil, entretanto, o entrelaçamento entre Quimbanda e Umbanda acabou produzindo leituras reducionistas e demonizadas desse culto, sobretudo quando setores da Umbanda mais influenciados pelo Espiritismo Kardecista passaram a rejeitar o trabalho com Exus. A Quimbanda passou a ser vista como uma prática de feitiçaria que, “como manifestação religiosa, foi vinculada à prática de baixa magia, em função de sua aproximação com o grande

dinamizador Exu e com as entidades chamadas de exus e pombagiras, o que fez proliferar distorções das mais diversas” (Filho, 2012. Apud Calia, 2024).

O objetivo dessa contextualização histórica não é apontar sobre o rigor metodológico e relações de pureza em decorrência de cultos realizados em África, mas alargar os referenciais e apontar a multiplicidade de tradições religiosas que é possível encontrar em território nacional que podem se manifestar em uma infinidade de maneiras quando os diversos cultos citados se esbarram e se encontram nos chãos dos terreiros.

O campo das religiões afro-brasileiras é marcado por grande fluidez, de modo que as fronteiras entre os cultos aqui mencionados não são rígidas. Em muitos contextos, um mesmo terreiro pode transitar entre diferentes tradições, realizando, por exemplo, trabalhos de Umbanda em determinados dias, giras de Quimbanda em outros, promovendo cultos a Ori. Assim como se iniciarem para orixás e “receberem” entidades como Boiadeiros, Caboclos, Marinheiros, Baianos e Ciganos (Prandi; Vallado; Souza, 2001).

Essa característica de grande parte dos terreiros no Brasil se esbarra entre tensões e disputas. Na década de 1960 houve um fluxo do movimento de dessincretização e (re)africanização, protagonizados pelo movimento negro, em busca de pureza e tradição, que incluía o reaprendizado da língua, dos ritos, das cosmopercepções (Prandi, 1991). Muitos terreiros buscaram beber em fontes de casas matrizes de Candomblé como as tradicionais Casa Branca do Engenho Velho, Centro Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá, Roça do Ventura e Gantois, todas localizadas no Estado da Bahia.

Quanto ao histórico do Candomblé e da Umbanda em Belo Horizonte, cidade onde está localizado o terreiro Ilê Asé Oyá Kurugesí, temos o seguinte registro:

(...) em Belo Horizonte a umbanda também precedeu o candomblé. Os primeiros registros de terreiros de umbanda na capital mineira são da primeira metade do século XX, quando a cidade, inaugurada em 1897, ainda não havia ultrapassado a marca de meio milhão de habitantes. Quando o candomblé chegou, na década de 1960, o cenário já havia se modificado. A população era de 1,5 milhão de habitantes. Belo Horizonte experimentava um crescimento demográfico de 6% ao ano e a ocupação na Região Metropolitana começava a se intensificar. Um crescimento impulsionado pela imigração dentro do próprio estado (Mendonça, 2002. Apud Morais, 2006).

O nome Candomblé acabou sendo adotado por muitos dos terreiros, mas “cada comunidade de culto é livre para experimentar inovações ou retornar a formas anteriores, incorporando práticas que para outros da mesma religião podem não fazer o menor sentido” (Prandi, 2004), visto que não existe uma centralização desses cultos por instituições reguladoras. Apesar dos desafios históricos e da persistência de estigmas, as religiões de matriz

africana não apenas sobreviveram, mas seguem se reinventando e contribuindo para a construção de identidades culturais diversas no Brasil.

Contudo, as tramas que compõem a identidade brasileira resultam de encontros e confrontos entre tradições dos povos originários, africanos e europeus. Essa identidade, que não é algo fixo, mas em movimento constante, forma o que chamamos de identidade brasileira. Frente a essa pluralidade, interessa-me o que escapa, como as tradições e culturas subalternizadas, advindas dos indígenas e dos negros brasileiros, como aponta Kabengele Munanga:

Essa identidade, que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social etc. Esses elementos não precisam estar concomitantemente reunidos para deflagrar o processo, pois as culturas em diáspora têm de contar apenas com aqueles que resistiram, ou que elas conquistaram em seu novo território (Munanga, 2019, p.14).

Nessa perspectiva, Munanga (2019) destaca que essas construções identitárias possuem sujeitos, localizações e memórias e que a busca pelo que se perdeu ao longo da trajetória desses indivíduos pode se dar através da oralidade, pela relação com os ancestrais, ou ainda por dimensões espirituais, como é por exemplo na tradição do Candomblé, que busca nas almas dos antepassados, nas energias da natureza e nas forças cósmicas novas e velhas formas de aprender. Assim, a identidade não se apresenta como um produto simples, mas uma complexa fórmula que se constitui enquanto pluralidade e unidade-múltipla.

Para formularmos possíveis compreensões a partir das relações construídas com os terreiros de Candomblé, é necessário antes entender as tramas que os permeiam. Em Abdias Nascimento (2019), encontramos o desenvolvimento do conceito de Quilombismo: “Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial (...)” (Nascimento, 2019, p.289). Em outro trecho encontramos a seguinte abordagem:

(...) Tanto as de ontem como as de hoje, quilombo do passado e terreiros atuais, são elos da continuidade africana que, sob as mais diversas vicissitudes, jamais perdeu seu fio histórico dentro do labirinto colonial das Américas. Religião em conserva, talvez, porém não fossilizada, os terreiros têm funcionado como efetivos centros de luta, de resistência cultural africana desde o século XVI (Nascimento, 2019, p.128).

Conforme verificamos em Nascimento (2019), os terreiros, assim como os quilombos, se encontram nesse lugar de confluências negras, sendo os terreiros em seus territórios e conformações contemporâneas também quilombos. Esses territórios, conhecidos popularmente

como terreiros, Ilês, barracão, são comunidades que visam o bem comum, assim como podemos observar na definição realizada de quilombo por Abdias.

As desigualdades raciais são parte da história do nosso país e esbarram na cultura, na educação, na religiosidade e na construção das identidades. Os movimentos negros enfatizaram a reconstrução de uma identidade racial e cultural como forma de organização. Contudo, esse processo encontrou diversos desafios diante da mestiçagem cultural; por isso, a ideia de uma identidade pura se revela impossível, o que torna necessário ver as identidades como processo em devir, aberto à multiplicidade.

Dessa forma, se a identidade brasileira se constitui em meio a tensões e contradições, o terreiro é também um dos lugares que esses atravessamentos se tornam visíveis. Nele se articulam pertencimentos, disputas, invenções. Longe de ser um espaço harmônico, o terreiro se abre enquanto território existencial atravessado por memórias, ancestralidades, conflitos, resistências, hierarquias, tecendo dessa forma as diversas identidades que o compõem.

Alguns dos conflitos dentro do terreiro se referem a questão de identidade racial e a crescente das pessoas autodeclaradas brancas entre seus adeptos, como nos é apontado por Reginaldo Prandi:

De fato, a base social do candomblé mudou, e mudou muito. Grande parte, certamente a maioria ainda, é de gente pobre, com muitas dificuldades para arcar com os gastos financeiros impostos pela exuberância e complexidade dos ritos iniciáticos. Mas a classe média branca e escolarizada já está no terreiro, muitas vezes competindo com os negros pobres, que evidentemente, pela sua condição de afro-descendentes, se sentem com frequência os legítimos donos das tradições dos orixás. Disputam cargos, regalias e posições de mando e de prestígio no intrincado jogo de poder dos terreiros. Levam consigo valores, costumes e aspirações próprios de sua condição social. O hábito de leitura, o gosto pelo estudo, o prazer do consumo descortinam um mundo de novidades a serem buscadas nos livros, nas revistas, na internet, nas atividades universitárias, no mercado de artigos religiosos (...) (Prandi, 2004).

Explicitar esses conflitos também é necessário para compreender as identidades do terreiro e os seus deslocamentos, pertencimentos e tensões próprias, que, embora não se organizem de forma centralizada, enfrentam dinâmicas de gênero, sexualidade, raça e classe social semelhantes às que atravessam outros espaços sociais. Se os terreiros são, como aponta Nascimento, herdeiros e continuadores dos quilombos, também constituem lugares onde os conflitos contemporâneos emergem em toda a sua complexidade, com disputas internas, casos de racismo, sexismo, transfobia e abusos de autoridade. Assim, longe de fixarem uma identidade única ou estável, as identidades que se gestam no terreiro afirmam-se como processos em curso, continuamente inventadas a partir desses tensionamentos e das negociações que estruturam a vida comunitária.

4. ARTE AFRO-BRASILEIRA

As conexões com as artes negro-africanas realizadas no Brasil por e para afrodescendentes, possuem influência de uma cosmo percepção construída por contos, cantos, rezos e lendas advindas de países diversos do continente Africano, como reflete Abdias:

(...) Quem observa a presença tão viva e profunda da religião africana no país, rápida e facilmente verifica a importância da sua influência sobre a arte brasileira, de um modo geral. Sem embargo, o ponto que desejo ferir é aquele referente ao potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro (Nascimento, 2019, p. 109).

O autor ainda aborda sobre a visibilidade da arte afro-brasileira e como ela tem sido vista no campo da teoria da arte: “(...) Os sucessos da pintura e da escultura obtidos por artistas de origem africana não devem permanecer como um assunto esotérico” (Nascimento, 2019, p. 168). Algumas experiências dos artistas afro-brasileiros vão de encontro com outros artistas afro-diaspóricos. Existe um ponto em comum que é a necessidade de justificar o ponto de vista de certas produções ao serem vistas como artes menores, folclóricas, primitivas, exóticas ou populares.

Na palestra-performance⁷ da artista Grada Kilomba, temos que: “Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder” (Kilomba, 2016, p. 8), ou seja, saberes que nem sempre poderão ser encontrados em livros e referenciais teóricos de longa data. Ainda em sua palestra-performance, Kilomba nos direciona sobre a forma de obter esses conhecimentos e de como são considerados pela academia: “(...) se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história” (Kilomba, 2016, p. 8).

A partir dos estudos culturais e da perspectiva pós-estruturalista, a arte se estabelece para além das fronteiras dos sujeitos, conseguindo abarcar percepções mais amplas, aberta a diferentes sentidos de valor. Nessa abordagem, a arte não é mais vista como uma entidade fixa ou um campo delimitado por hierarquias rígidas e princípios. Ela se desdobra em uma prática experimental ao invés de um guia para a experimentação.

⁷ Descolonizando o Conhecimento é uma palestra-performance na qual Grada Kilomba utiliza vários formatos, de textos teóricos e narrativos, a fim de transformar as configurações de poder e de conhecimento.

A atração pela arte no pós-estruturalismo é, pois, pelo modo como a arte está aberta a diferentes sentidos de valor. Ela o faz pela complexidade da arte, ou seja, pelo modo como ela permite múltiplas interpretações e respostas criativas. Ela o faz também exibindo o modo pelo qual o valor é criado ao invés de ser essencial, predefinido ou explicável por evolução natural (Williams, 2012, p.36).

Podemos considerar que a arte deve ser abordada como um campo dinâmico, cujas fronteiras são férteis, abertas e múltiplas. O valor artístico não está determinado por categorias predefinidas ou pela posição social dos artistas, mas sim pela maneira como as obras interagem com o público e com contextos sociais diversos. Portanto, ao adotar essa perspectiva, a arte se transforma em um território de produção contínua.

Na contemporaneidade podemos encontrar cada vez mais obras que permitem a interação, como por exemplo as instalações. Novas técnicas e visões sobre arte abriram espaço para obras interartes envolvendo múltiplas técnicas artísticas e materiais diversos, ampliando o campo sensorial dos sujeitos que se propõem a fruir uma obra de arte. O local também é ampliado: essas obras de artes podem estar nos museus e galerias, ao ar livre, em museus a céu aberto e outros espaços da cidade onde não seria convencional encontrá-las. A arte não é um campo de produção isolado, mas um espaço de diálogo contínuo com outras formas de expressão e conhecimento.

Dentro desse contexto, a arte se afasta das noções de artes maiores e artes menores, bem como da divisão entre arte e artefato ou arte erudita e arte popular. Ao fazer isso, ela abre espaço para outras práticas e expressões criativas. O que antes poderia ter sido categorizado como arte menor ou popular, agora é reconhecido por suas capacidades de refletir as complexidades da vida cotidiana e das experiências culturais:

O pós-estruturalismo vai além da crítica de arte ou de teorias da arte para se tornar parte dos processos artísticos. No pós-estruturalismo não há valorações externas do que é bom ou mau em arte, ou sobre o que a arte é e não é. Ao invés disso, as obras de arte se tornam parte de reflexões filosóficas e obras de arte interagem para transformar e ampliar os problemas. Isso explica por que o pós-estruturalismo tem uma rica relação com a arte: na arquitetura, na literatura, nas belas-artes, por exemplo. Todos os pensadores estudados aqui desenvolveram tais relações frutíferas para a arte e para o pensamento. A obra pós-estruturalista é em si mesma, frequentemente, parte de um processo estético criativo e um estímulo a criações ulteriores em arte (Williams, 2012, p.37).

Ao abordar a arte sem impor um significado fixo ou de que existe um único modo correto de interpretar uma obra, a interpretação se torna um processo rizomático, em que os significados são construídos com as interações entre a obra, o artista, o público e o contexto.

Para Deleuze e Guattari, a arte será vista a partir dos conceitos de Perceptos e Afectos, que é como são chamadas as sensações que surgem a partir das obras de arte. Sensações que

existem na ausência do ser humano, na ideia de que a obra de arte é um ser de sensações e nada mais. Como se ela existisse em si mesma: “A arte conserva e é a única coisa no mundo que se conserva” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 213). A arte se conserva, mas muda a forma como a percebemos. Para os autores essa sensação é difícil de se expressar pela arte, por isso, em vez de uma tentativa de interpretação, a busca é pela expressão, porque a arte se organiza em blocos de sensações que alcançam as pessoas por meio da experiência.

Porém, esse ponto de vista sobre a arte afro-brasileira não é unânime. Existe um grande estigma sobre a forma como artistas e suas obras foram vistas ao longo da história, como podemos verificar em Munanga:

Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada” (Munanga, 2006, p. 29).

Ainda segundo o autor, as obras negro-africanas tiveram sua percepção alterada frente alguns países da Europa, por alguns críticos de arte e também por artistas, entre eles Matisse e Picasso, devido ao reconhecimento de um estatuto artístico nas estatuetas e outros objetos ritualísticos. Esses objetos e obras passaram a ser analisados por uma perspectiva da arte ocidental. Dada essa contradição, Munanga compartilha três abordagens de análise de estudo dessas artes: a teoria etnológica, a teoria etnoestética e a teoria estética.

A teoria etnológica traz o valor utilitário da arte negro-africana, considerando a sua criação sempre associada a algum valor de uso em rituais, objetos que só fazem sentido quando integrados a certas relações, desempenhando uma função social dentro de um grupo. É uma arte que busca significar e não representar. Como podemos verificar na seguinte citação: “Se a maioria dos estudiosos nesta perspectiva etnológica colocou o acento sobre o aspecto utilitário da arte negro-africana, foram os laços entre essa arte e a religião que mobilizaram a maior atenção” (Munanga, 2006, p. 32).

A teoria etno-estética, conhecida como antropologia da arte, considera não ser possível analisar o conteúdo da arte sem considerar o contexto a qual determinada obra foi produzida: “(...) examinar o objeto não apenas segundo os dados culturais do observador, mas também segundo os dados da sociedade estudada, realiza-se incontestavelmente a conciliação entre os que privilegiam o estudo da forma e os que pelo contrário tomam o partido do conteúdo” (Munanga, 2006, p. 34).

Sem dúvida, a arte negro-africana como todas as artes não é construída no vazio, pois mergulha sempre suas raízes na vida profunda de suas sociedades. Através de sua arte, um povo projeta toda sua concepção global da existência. Tentar enxergá-la apenas através do mecanismo religioso, querer afirmar que o aspecto religioso é a todo o momento presente e predominante me parece exagerado (Munanga, 1988, p.7).

Já a teoria estética busca demonstrar a existência de uma estética própria nas culturas negro-africanas:

Para a teoria estética, o objeto deve ser olhado por si mesmo, sendo o essencial apenas o aperfeiçoamento de sua forma. Exemplos tirados de diversas sociedades africanas mostram que é possível encontrar nelas noções em línguas nativas relacionadas à estéticas ou consideradas como tais e a partir das quais se pode estabelecer a existência de um sentimento estético entre os povos negros (Munanga, 2006, p. 36).

Os autores Carl Einstein, Frank Willet e Raoul Lehuard defendem a existência da arte pela arte entre as obras negro-africanas, nas quais não seria relevante a sua significação, tão somente a forma como essas obras impactam quem as vê. Já os estudiosos Harris Menel-Fosté, Michel Leiris, Senghor, Fernandes e Thompson questionam a adequação das categorias estéticas ocidentais à arte negro-africana, argumentando que a percepção de beleza entre os povos africanos não se alinha totalmente aos conceitos ocidentais de estética (Munanga, 2006, p. 35).

A verdadeira questão é saber a que condições os objetos produzidos pelos africanos, que pertencem a um contexto cultural não ocidental, podem ser objeto de um discurso que respeita as regras de uma disciplina ocidental? Quais são os limites dessa estética clássica ocidental e por que todas suas categorias não são aplicáveis à arte africana? Tais seriam, segundo Somé, os termos convenientes a partir dos quais dever-se-ia colocar a questão de uma estética negra (Munanga, 2006, p. 36).

A questão central, segundo Somé, é se a arte africana pode ser analisada por meio das mesmas categorias estéticas ocidentais, dado seu contexto cultural distinto e a relação funcional entre arte e religiosidade, pois seu foco não está somente na contemplação estética isolada, mas sim a ligação com práticas espirituais e rituais.

Dentro, portanto, do contexto do terreiro Ilê Asé Oyá Kurugesí, e diante das concepções de arte apresentada, a pesquisa abordou os elementos de uma teoria etno-estética afro-brasileira nas artes e nos modos de realizá-las nos terreiros de Candomblé em suas manifestações musicais, visuais, teatrais, performáticas e rítmicas, indagando sua influência na vida desse grupo e como essas expressões artísticas afetam a produção de subjetividade dos membros do terreiro, em especial as crianças.

5. CAMARINHA - A GRANDE MATERNIDADE

A camarinha é o cômodo dos terreiros que acolhe aqueles que irão passar pela iniciação; é um espaço de recolhimento e nascimento, uma espécie de maternidade simbólica, um grande útero onde novos caminhos se abrem. É nessa imagem que se inspira o título deste capítulo, pois foi ali, nessa metáfora de gestação e criação, que se desenvolveu a metodologia desta pesquisa. Um percurso que atravessou a educação nos terreiros, os saberes tecidos pela oralidade, a cartografia e a etnografia, articulando-se também com os estudos dos cotidianos. Nesse movimento, descrevem-se as práticas acompanhadas, as tramas que se formaram nos encontros com as crianças e o modo como, desses processos, emergiram os resultados aqui construídos.

5.1. Educação nos terreiros

O processo de ensino-aprendizagem dentro dos terreiros envolve, antes de tudo, comunicar-se. Nesse território, a comunicação é encruzilhada conduzida por Exu e acontece nas práticas cotidianas. Aprende-se com o curso d'água: ser gelo, rio, vapor. A água que mata a sede, que lava o corpo e a alma, mas que também pode ser enchente quando necessário. Da mesma forma, aprende-se com as plantas, que oferecem cura, alimento e morada. O terreiro ensina pelo corpo, pelo gesto e pela presença dos elementos que o compõem.

Se na sociedade existem múltiplas formas de aprender, nas perspectivas educacionais podemos encontrar a seguinte contribuição:

(...)As educações em curso na sociedade são plurais, assim, existem modos conservadores, mantenedores de desigualdades, redutores de complexidade do mundo, violentos, irresponsáveis, modos calçados no pilar da política colonial. Ao mesmo tempo, há outras possibilidades, outros modos, emergentes, transgressivos, inconformados, rebeldes e comprometidos com a libertação (Rufino, 2019, p.55;56).

Ao longo do tempo no campo da educação as práticas corporais foram consideradas como propagadoras do pecado e estímulos não racionais pela lógica ocidental, sendo assim muitas vezes desestimuladas. Porém para os povos de terreiro, uma forma de ensino que não permita uma interação corporal, não consegue traduzir o fazer. Nesse território, as palavras ganham materialidade quando acionam a memória. Os verbos ao serem ouvidos se tornam mais do que possíveis ações, ganham movimentos do corpo. É pelo corpo que se alcança o equilíbrio entre o pensar e o fazer.

Alguns autores têm se dedicado a escrever sobre uma forma não escolar de ensinar e que valorizam o aprendizado para além dos livros e das salas de aula. Educadores que reconhecem como parte fundamental do processo educador o conhecimento adquirido através da natureza, dos mestres, dos saberes tradicionais e das práticas cotidianas. Chamo pra esse diálogo Rufino, ao compartilhar a natureza dos conhecimentos e saberes, descrevendo-os como energias em busca do despertar dos seres:

Os conhecimentos vagueiam mundo para baixar nos corpos e avivar os seres. Os conhecimentos são como Orixás, forças cósmicas que montam nos suportes corporais, que são feitos cavalos de santo; os saberes, uma vez incorporados, narram o mundo através da poesia, reinventando a vida enquanto possibilidade. Assim, ato meu ponto: a problemática do saber é imanente à vida, as existências em sua diversidade (Rufino, 2019, p. 9).

Os conhecimentos que vagueiam são as ideias ou conceitos que estão dispersos ou não estão estruturados, fragmentos de informações adquiridas ao longo do tempo, experiências pessoais, observações, intuições ou até mesmo conceitos que ainda não foram experienciados e conectados. Os Orixás são divindades que possuem seus enredos, são realidade construída pelos membros de um terreiro, são também energia que montam nos cavalos de santos e naquele momento se conectam, não como possessão daquele médium, mas como energia incorporada. Essa comparação significa que os conhecimentos, assim como os orixás, já estavam ali e precisavam ser acessados por outros modos de narrar o mundo. É na incorporação do conhecimento que se constrói sentido. O saber incorporado é multiplicidade, com a dança se desenvolve o corpo e descansa a mente, com a performance colocamos para o mundo o que só existia anteriormente dentro de nós, com o ritmo os corpos dançam e são convocados os Orixás.

Retomando sobre os modos transgressores de se ensinar e de aprender dentro dos terreiros, Rufino chama a atenção para como o aprendizado é assimilado por diferentes óticas e particularidades por cada um dos membros das comunidades: “(...) deveremos considerar que os fenômenos humanos, processos e práticas culturais se tecem em cotidianos permeados pelos efeitos da raça, racismo e dominação colonial” (Rufino, 2019, p. 55). Logo, em uma comunidade diversa, marcada por uma mesma cultura e possibilidade de aprendizado, os conhecimentos não acontecerão da mesma forma para todos, apesar dos mestres e do local de aprendizado serem os mesmos, pois os indivíduos serão influenciados por seus próprios processos de subjetivação. Ao aprender, cada sujeito é atravessado por marcadores sociais diversos, sejam as características que o conduziram até ali, questões étnico raciais, de gênero,

de sexualidade ou por sua predisposição a aprender a cantar, a tocar instrumentos, o interesse pela culinária, costura, ao cuidado das plantas, entre outros.

A arte é um exercício constante de produção de subjetividades e no terreiro é um saber que também necessita ser iniciado. Para aprender a preparar um prato, cantar uma cantiga, dançar para um Orixá, tocar um instrumento é necessário ouvir, observar e praticar, exercitar potencialidades até então desconhecidas. Ao criar, produzimos territórios existenciais “A invenção é uma composição de um espaço, de um território que se modela conforme as sinalizações do tempo, do contemporâneo” (Bernardo; Sales; Thomé, 2021).

5.2. Tecendo Saberes pela Oralidade

A oralidade é, entre as epistemologias que compõem esse estudo, uma dimensão central. Nas religiões de matriz africana, ela se apresenta como fundamento responsável pela manutenção, transmissão e recriação das culturas, tradições e saberes, garantindo a continuidade desses conhecimentos.

“Na África, quando um velho morre, é uma biblioteca que se queima”. Essa afirmação de Amadou Hampâté Bâ (1900-1991), mestre da tradição oral africana, evidencia que a tradição oral não é um simples meio de comunicação, mas um modo de produzir e transmitir conhecimentos que se atualizam continuamente na experiência. Suas reflexões confrontam a lógica colonial de valorização exclusiva da escrita e apontam caminhos para uma epistemologia contracolonial no campo educativo. O conhecimento não está nas coisas em si, nas instituições, mas na herança imemorial que representa cada pessoa e as suas experiências e aprendizados:

A tradição oral pode ser vista como uma cacimba de ensinamentos, saberes que veiculam e auxiliam homens e mulheres, crianças, adultos/ os velhos/ as a se integrarem no tempo e no espaço e nas tradições. Sem poder ser esquecida ou desconsiderada, a oralidade é uma forma encarnada de registro, tão complexa quanto a escrita, que se utilizam gestos, da retórica, de improvisações, de canções épicas e líricas e de danças como modos de expressão (Aguar et. al., 2008, p.7).

O desenvolvimento das poéticas criativas possíveis nos terreiros de Candomblé compõe esse processo educativo que se inicia com as contações dos itãs⁸, oríns⁹, adurás¹⁰, por isso a oralidade faz parte desse repertório metodológico. Através da oralidade aprendemos de uma

⁸ Itãs são histórias, lendas e versos que contam e reproduzem, no decorrer dos tempo, os fatos e os feitos das divindades. Ensinamentos que passam de geração para geração, conhecimentos orais que os antigos nos legaram. Servem para que possamos entender e conhecer melhor a tradição religiosa, seus simbolismos e os mitos que explicam as particularidades de cada divindade.

⁹ Cantigas entoadas para todas as entidades.

¹⁰ Rezas, orações ou súplicas.

forma diferente do que é possibilitado pelos livros, imagens e arquivos. Acionamos uma parte da memória que reaviva gestos, movimentos e expressões. O enfoque da oralidade se deu nas oficinas, nas produções artísticas, nas entrevistas e nos diálogos. Através da oralidade foi possível capturar tudo que escapou à observação.

5.3. Cartografia

O filósofo Gilles Deleuze e o psicanalista Felix Guattari questionaram a universalidade do conceito desenvolvido por Sigmund Freud do inconsciente que funciona como narrativa teatral, responsável na construção de toda cultura e limites de convívio social, como parte inscrita na personalidade humana. No livro “O Anti-Édipo”, os autores propuseram outro modelo de psiquismo, sendo ele o “inconsciente - máquina”, funcionando a partir das lógicas produtivas de uma máquina, construindo composições caóticas e múltiplas.

O inconsciente não representa, ele produz, é uma máquina de produção desejante. As tendências de aniquilação das diferenças, são um modo de semiotização, onde operam as subjetividades de natureza maquínica: “As máquinas de produção da subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 25).

Podemos verificar também uma tendência unificadora e redutora que interrompem o reconhecimento dos processos de singularização, resultando na supressão da criatividade social e na perda de tradições milenares e identidades culturais:

A tendência atual é igualar tudo através de grandes categorias unificadoras e redutoras - tais como o capital, o trabalho, um certo tipo de assalariamento, a cultura, a informação, etc. - , que impedem que se dê conta dos processos de singularização. Toda criatividade no campo social e tecnológico tende a ser esmagada, todo micro vetor de subjetivação singular, recuperado. Uma deriva geral dos modos de subjetividade territorializada ocorre por toda parte. Tradições milenares de um certo tipo de relação social e de vida cultural são rapidamente varridas do planeta. Todas as pretensas identidades culturais residuais são contaminadas. Todos os modos de valorização da existência e da produção encontram-se ameaçados no desenvolvimento atual das sociedades. Até os valores mais tradicionais, mais bem ancorados, como o trabalho, estão sendo minados por dentro pelas revoluções industriais. Se analisarmos com cuidado o que se passa com as pessoas que inventam semióticas ricas e personalizadas, como é o caso do candomblé, veremos que elas não são completamente impermeáveis e autônomas em relação aos modelos dominantes (Guattari; Rolnik, 1996, p. 40).

Em diálogo com Simonini (2019b), temos que além da crítica apresentada a redução do inconsciente ao teatro familiarista, Deleuze e Guattari se propuseram a pensar o entendimento

sobre o conceito de realidade até então instaurado: “(...) a realidade não é necessariamente um lugar, mas um processo de composições plurais a tramarem mundos. As significações, as políticas, as estéticas, as linguagens, os sujeitos..., surgiriam como transitórios nódulos nessas tramas, no dobrar das linhas de um rizoma” (Simonini, 2019b, p.4).

Conforme podemos compreender, para Deleuze e Guattari não existe um fundamento que garanta a existência de uma realidade que seja única, mas sim a junção de composições, as quais nomearam como rizoma.

Não há, em um gramado, um núcleo totalizador: ele é uma malha rizomática. Assim, ao se pesquisar a dinâmica de um rizoma, não seria mais a questão de buscar pela profundidade e/ou pontos de origem das raízes, mas sim a de seguir as linhas que se emaranham na construção de tramas cujas trajetórias são ativadas e/ou abortadas no processo vivo e maquínico de composições, rupturas e alianças (Simonini, 2019b, p. 5).

O rizoma é, inicialmente, um conceito da botânica. Ao contrário da maioria das plantas, que possuem caule ereto, nas plantas rizomatosas, o caule cresce horizontalmente, formando uma estrutura que se ramifica. Alguns exemplos de plantas rizomáticas são o açafrão-da-terra (*Curcuma longa* L.), gengibre (*Zingiber officinale*) e zedoaria (*Curcuma zedoaria*). Deleuze e Guattari deslocam, reinventam e usam esse conceito, pois este é um instrumento de criação, uma máquina que funciona em determinado agenciamento, é um modelo de multiplicidade, sem hierarquia, centro ou profundidade, aberto a conexões e rupturas.

Um dos princípios fundamentais do Rizoma apresentado em Mil Platôs é a Cartografia. Enquanto na geografia, a cartografia refere-se à ciência que representa o espaço geográfico por meio de cartas ou mapas, filosoficamente, a cartografia seria uma forma de acompanhar como os conhecimentos são construídos a partir de malhas rizomáticas que não possuem profundezas a serem escavadas, mas possuem linhas de intensidades diversas, desenvolvendo dessa forma diversos mapas de intensidades, abertos, desmontáveis e múltiplos.

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo em que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago (Rolnik, 1989, p. 15).

No âmbito da pesquisa trata-se de um conceito filosófico que visa o entendimento sobre a construção do conhecimento, produzido a partir das circunstâncias e não uma realidade única inerente a determinada questão a ser investigada. Logo, o que acontece é a valorização do processo, das tramas e circunstâncias que se dão, sem inícios ou finais, permeado de linhas, segmentos e intensidades, e não uma busca por definir o que essas coisas são, sendo um conceito fundamental para uma dada forma de se pensar a construção do pensamento: “Assim, praticar uma cartografia no processo de pesquisar paisagens sociais não consiste na tarefa de a re-apresentar a realidade (...) a proposta de uma cartografia é a de seguir linhas que, em seu tramar, compõem mundos imanentes ao próprio viver” (Simonini, 2019b, p. 5).

A cartografia nesse caso acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros (...). Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo (Rolnik, 1989, p. 15; 16).

A partir das colocações dos autores, temos que a cartografia é muito mais que um método a ser aplicado. Na prática da cartografia, o pesquisador deve adotar uma postura que considere a suas observações e as tramas que estão se construindo e moldando a realidade. O cartógrafo não se limita a descrever o que vê, mas busca compreender os processos dinâmicos que produzem realidades singulares e suas respectivas verdades. “(...) a principal atitude que o mesmo deve assumir é tanto epistemológica quanto existencial, ao considerar que não existe um mundo independente das tramas que o tecem” (Simonini, 2019b, p. 5; 6).

Essa abordagem envolve uma participação ativa entre o pesquisador e seu contexto, permitindo que a realidade emergente seja moldada pela experiência e pelos caminhos trilhados durante a pesquisa. Dessa forma, não existe um método único; o cartógrafo pode recorrer a uma variedade de técnicas, como etnografia, diários de campo, história oral, análise de conteúdo, para captar e representar as complexas interações sociais que encontra (Simonini, 2019b, p. 9).

Para desenvolver os questionamentos levantados foram percorridos caminhos traçados nas encruzilhadas que ora se aproximavam e ora se distanciavam, reconhecendo a ausência de hierarquia e a presença de fluxos dinâmicos. Essa perspectiva permitiu mapear os sentidos e subjetivações em constante movimento, identificando a natureza fluida das experiências no Candomblé. Na cartografia, os caminhos se entrelaçavam, acolhendo tanto o retorno a pontos já percorridos quanto a possibilidade de novos encontros.

Nesse espaço de busca e perda de sentidos, emergiram as transformações subjetivas e sociais, revelando a complexidade das paisagens psicossociais. Através dessa abordagem, foram cartografadas narrativas artísticas e os fluxos de desejo que permearam as oficinas.

Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), sugerem quanto aos processos de subjetivação e semiotização:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centradas em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais antropológicos) , quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação de imagens, de valor, modos de memorização e de produção ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.) (Guattari; Rolnik, 1996, p. 31).

Os autores destacam que esses processos são descentrados em duas dimensões. A subjetividade não é produzida apenas por agentes individuais, mas por meio de agenciamentos complexos que envolvem sistemas extra-pessoais e infra-humanos. Essa visão descentralizada dos processos de subjetivação amplia o entendimento sobre como a produção de sentido e a eficiência semiótica ocorrem, considerando diversos elementos e sistemas que vão além do humano e do social.

5.4. Cartografia com inspiração etnográfica

O cartógrafo pode utilizar de diversas abordagens ao longo da pesquisa, uma vez dentro do contexto da comunidade foi necessário entender que os valores morais, regras e dinâmicas estão diretamente associados à realidade fabricada por aqueles sujeitos, exigindo de quem observa uma postura de aprendiz, aceitando os tempos e as formas de interação da comunidade. O que incluiu a participação em atividades cotidianas, das festas, rituais, manutenção do espaço sagrado, sempre respeitando os limites estabelecidos pelas lideranças da casa.

A opção por aderir a uma inspiração etnográfica nesse caso exigiu também uma interação, onde eu, enquanto pesquisadora, fui solicitada a contribuir por diversas vezes, vivenciando as dinâmicas do terreiro junto aos demais membros do grupo. Operando para que dali pudesse entender como se dão os processos educativos.

(...) é possível postular, de uma maneira sintética, que a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim

tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (Magnani, 2009, p. 135).

A etnografia se desenvolveu a partir de um esforço reflexivo, pois ao observar me tornei também participante da realidade observada, sendo a própria interação humana também um ato reflexivo. A realidade fabricada pelo grupo atravessou a expressão de uma cultura e como ela se desenvolveu entre crenças, valores e rituais. Battistelli e Cruz (2017) afirmam sobre o processo etnográfico que “O recomendado é quando o objeto de estudo não é mais ‘informante’, submetido às regras da entrevista, por exemplo, mas sim um sujeito dominando seu espaço”.

A pesquisa de campo etnográfica possui um caráter diferente de outras abordagens por exigir uma permanência duradoura do pesquisador no campo, para que fosse possível observar os comportamentos vividos na dinâmica cotidiana, totalizando doze meses de observação, desde a aprovação pelo comitê de ética. Ao analisar os dados gerados a partir de uma etnografia, quem os transforma em resultado é o próprio pesquisador, a partir dos fragmentos encontrados em todas as etapas vivenciadas. Ao pesquisar, o pesquisador também é fabricado à medida que observa e é observado pelo campo.

Uma teoria etnográfica tem o objetivo de elaborar um modelo de compreensão de um objeto social qualquer (linguagem, magia, política) que, mesmo produzido em e para um contexto particular, seja capaz de funcionar como matriz de inteligibilidade em outros contextos. Nesse sentido, permite superar os conhecidos paradoxos do particular e do geral, mas também os das práticas e normas ou realidades e ideais. Isso porque se trata de deixar de levantar questões abstratas a respeito de estruturas, funções ou mesmo processos, e dirigi-las para os funcionamentos e as práticas (Goldman, 2003, p. 460).

Para compreender os fluxos desenvolvidos pelas crianças foram realizadas descrições densas dos momentos observados e sempre que possível foi realizado também o registro de áudio. Posteriormente aos momentos de observação foi desenvolvida uma escrita etnográfica, evitando interpretações que reduzissem o sentido, mas considerando que quem observa e escreve é co-produtor dessa realidade.

5.5. O que nos contam as crianças

No descomeço era o verbo
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo,
lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor,
mas para som.
Então se a criança muda a função do verbo,

ele delira
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta,
 que é a voz de fazer nascimentos –
 O verbo tem que pegar delírio
 Manoel de Barros - O livro das ignoranças

Ser criança é um modo de estar e se construir no mundo. É delirar, ter uma inquietude e não se conformar com as respostas fáceis ou óbvias. É ser potência experimental não programada que modifica as coisas de lugar e inventa realidades. É sair da infância ou da idade adulta enquanto estágio cronológico. É transformar tudo em brincadeira. “É se colocar em movimentos brincantes por meio de cenas, imagens, memórias, ficções, fabulações, histórias, discursos e narrativas por onde a vida - que não deveria precisar de autorização para o existir - transborda” (Rodrigues et al., 2019, p. 123).

Como nos ensina o professor Alessandro Rodrigues (2019), ser criança é dar passagem para abordagens metodológicas brincantes e chamar para a ciranda todas as crianças citadas para compor uma grande roda: Bernardo, Sales, Thomé, Rufino, Hampâté Bâ, Guattari, Rolnik, Aguiar, Simonini, Deleuze, Magnani, Battistelli, Cruz, Goldman, Rodrigues, Rocon, Roseiro, Nodari.

Pra se dançar ciranda
 Juntamos mão com mão
 Formando uma roda
 Cantando uma canção
 Minha ciranda não é minha só
 Ela é de todos nós, ela é de todos nós
 A melodia principal quem guia
 É a primeira voz, é a primeira voz
 Minha Ciranda - Lia de Itamaracá

Aqui os conceitos funcionam como dispositivos, os operamos para que eles dêem passagem aos estudos do cotidiano. São nas brincadeiras e no chão do terreiro que se constrói o Candomblé das crianças em uma relação entre arte, educação e produção de subjetividade. “Os estudos e pesquisas com os cotidianos nos ajudam a compreender o que temos de mais íntimo, ou seja, nossas vidas, nossas existências e experiências” (Rodrigues, et al., 2019, p. 124).

Assim como na ciranda precisamos manter nossas mãos firmes para que possamos girar mundo, aqui na pesquisa, seguramos as mãos para que as crianças não se percam entre conceitos, dispositivos e atravessamentos outros do espaço tempo terreiro.

5.6. Tramas do Axé

Pessoas que conhecem o chão com a boca
 como processo de se procurarem
 essas movem-se de caracóis!
 Enfim, o caracol:
 Tem mãe de água, avô de fogo
 e o passarinho nele sujará
 Arrastará uma fera para seu quarto
 usará chapéus de salto alto
 e há de ser esterco às suas próprias custas!
 Manoel de Barros, Gramática Expositiva do chão

Os sujeitos acompanhados são em sua maioria crianças que se assumem candomblecistas e cuja produção de subjetividade perpassa o território do terreiro de Candomblé, colaborando no processo de afirmação dessas identidades. Esse acompanhamento foi realizado unicamente nesse território e foi necessário um compromisso ético profundo com a comunidade, além de um diálogo permanente com as lideranças religiosas.

As crianças do Ilê Asé Oyá Kurugesí são os sujeitos escolhidos para essa investigação. Foram realizadas com elas oficinas de pintura, ritmos e danças, permitindo observar como essas práticas se articulam no processo de aprendizagem e no cotidiano do terreiro. Além dos encontros programados, acompanhou-se o agenciamento das crianças nas festividades, ritos religiosos e outros encontros comunitários.

A presença no terreiro foi sempre mediada com respeito ao espaço e suas regras. Foi assegurado o consentimento dos pais e o assentimento das crianças, de modo que a participação nas oficinas fosse voluntária. Todas as identificações das crianças foram preservadas e substituídas ao longo da dissertação por nomes de caboclos e caboclas.

(...) As pesquisas com os cotidianos se abrem para a complexidade e o caos. Tudo isso é pouco, diante do compromisso ético que estabelecemos com os sujeitos e realidades que produzimos em pesquisa feitas em (des)aprendizagens. Sua produção é um ato de atenção e de cuidado com o outro e com os efeitos de realidade e de sujeito que fabricamos com nossas produções (Rodrigues, 2019, p. 128).

Todo o processo junto à comunidade foi organizado no diário de campo, que reuniu etnografias, frases capturadas durante a observação cotidiana, desenhos, temas a investigar e diálogos sobre a pesquisa com o orientador, colegas, lideranças do terreiro. A construção dos efeitos das oficinas ocorreu como um movimento rizomático, relacionando observações, interpretações teóricas e diálogos, sem linearidade, respeitando a multiplicidade de sentidos emergentes. Foram ainda produzidos registros visuais e sonoros, incluindo fotografias, vídeos dos diversos eventos e gravações de áudio das oficinas.

Ao acompanhar essas oficinas, buscou-se observar, por meio das atividades artísticas, os movimentos de possíveis invenções e/ou rupturas no processo de produção de subjetividade de se construir criança dentro de um terreiro de Candomblé. Assim, tornou-se possível perceber como essas crianças se compõem, ao mesmo tempo que constroem, praticam e compõem o terreiro do qual fazem parte.

As escolhas dos referenciais apresentadas para essa construção são um contínuo diálogo com Exu¹¹, energia central do dinamismo, da desorganização e da organização. Ressalto que, ao trazer determinados teóricos ou validar e questionar informações, faço parte de uma conversa de quem escreve, atravessada por essa energia complexa e contraditória.

A cartografia realizada a partir das malhas rizomáticas das oficinas, dos diálogos produzidos e da etnografia abarcou história, filosofia, sociologia, arte, antropologia, psicologia, política, entre diversas outras ordens do saber que caminham de forma conjunta, a partir de uma experiência de análise do cotidiano dentro das religiões de matriz africana. Para Guattari e Rolnik não existe uma cartografia geral que explique como essas análises do cotidiano são semiotizadas, ou seja, como são interpretadas e representadas. No entanto, eles ressaltam a necessidade de uma representação teórica e ideológica inseparável de uma *práxis* social.

Essas questões, que pareciam ser marginais (do domínio da psicologia, da filosofia ou dos hospitais psiquiátricos), com o nascimento de imensas minorias que, juntas constituem a maioria da população do planeta, tornam-se questões fundamentais. Não considero que haja uma cartografia geral da forma como são semiotizadas essas problemáticas. Esse ponto é para mim fundamental pois a representação teórica e ideológica é inseparável de uma *práxis* social, inseparável das condições dessa *práxis*; é algo que se busca no próprio movimento, incluindo-se nesse movimento os recuos, as reapreciações e as reorganizações das referências que forem necessárias. É a condição, a meu ver, para que elementos de apreciação como Exu e Ogum, elementos do candomblé, sejam levados em consideração no modo de cartografia, de semiotização de apreensão das problemáticas, aqui no Brasil (Guattari; Rolnik, 1996, p. 26; 27).

Logo, da experiência prática como primeira linha do que se produz, algumas perguntas foram fundamentais para conduzir o olhar no campo: O que as crianças fazem enquanto brincam? Elas rezam ao brincar? Brincam ao rezar? Seriam suas estripulias um ato de descarrego? A observação seguiu uma lógica rizomática, registrando os fluxos de interação, os gestos, os ritmos e as palavras, sem hierarquizar ações, mas buscando compreender os modos de composição da subjetividade dessas crianças.

¹¹ Exu é uma entidade presente em diferentes tradições religiosas, como na Umbanda, no Candomblé e em outras religiões afro-brasileiras. Ele é considerado um Orixá, um intermediário entre o mundo dos humanos e dos Deuses. Exu é geralmente associado à comunicação, transformação, dualidade e transgressão de limites. Sua figura e características podem variar nas diferentes culturas e tradições em que é reverenciado.

Até aqui caminhei pela preparação dos modos de fazer que sustentaram esta pesquisa. Encerrada a travessia metodológica, as portas do terreiro se abrem e é possível deslocar o olhar para o território. O próximo capítulo conduz para dentro do Ilê e é no encontro desse território com sua historicidade que a pesquisa deixa de ser apenas método e passa a ser um processo de composições plurais a tramarem mundos.

6. ADENTRANDO O SAGRADO - ILÊ ASÉ OYÁ KURUGESÍ

Rua Couto Magalhães, 320, Paraíso, esquina com Cônego Pinheiro. Casa de encruzilhada. À esquerda do portão uma árvore encobre grande parte da fachada. Árvores e plantas de axé ocupam a calçada, se construindo enquanto canteiro urbano. Em uma placa, logo acima da porta, é informado o nome da casa “Ilê Asé Oyá Kurugesí” Candomblé de Yansã¹², desde 1965.

Passo pela porta e vejo, à esquerda, os assentamentos de Caboclo, Exu e Ogum. Realizo meus cumprimentos e peço licença para entrar. Desço as escadas e à direita vejo a casa de Yansã, dona do Axé. Vou até a sua porta e também peço sua bênção e licença para que a construção dessa pesquisa aconteça da melhor forma.

Sigo para o barracão que se encontra logo à frente da casa de Yansã, desço uma rampa que permite a acessibilidade para cadeirantes e que separa, com um grande degrau, quem está na assistência do espaço ritualístico. Faço meus cumprimentos ao *intoto/otunlé*¹³, aos atabaques e a camarinha, que fica num cômodo logo atrás do barracão.

O terreiro aqui descrito possui uma longa tradição no Estado, sendo um espaço de profunda riqueza simbólica e espiritual. Sua escolha como único campo de pesquisa para este estudo se justifica pela sua relevância cultural, histórica e religiosa. As informações abaixo relatadas foram retiradas do Livro “Casa de Marimbondo” organizado pela Ekedji Thaynara e eu entre os anos de 2023 e 2025.

O Ilê Asé Oyá Kurugesí foi fundado pela Iyálorixá Leopoldina Barbosa do Nascimento, conhecida como Dina Marimbondo. Mãe Dina iniciou sua trajetória religiosa nas religiões de matriz africana na década de 50 quando passou a receber a Preta Velha Vovó Maria dos Sete Pilão no bar em que trabalhava. Pessoas que presenciaram sua incorporação orientaram que ela buscasse ajuda espiritual com o senhor Nelson Mateus, zelador do terreiro de Umbanda Cabana Senhora da Glória, na cidade de Belo Horizonte. Por ser de origem Católica, inicialmente a mãe Dina se recusou a procurar ajuda, mas suas incorporações foram se tornando mais frequentes e buscar por mais informações sobre o que estava acontecendo com ela se tornou inevitável.

O assunto chegou aos ouvidos de sua mãe, que não aceitou ter uma filha macumbeira e a colocou para fora de casa. Mãe Dina foi morar em uma casa no bairro Alto Vera Cruz em Belo Horizonte e lá deu prosseguimento aos atendimentos com a Vovó Maria dos Sete Pilão e fundou

¹² Mais informações podem ser encontradas no Livro “Casa de marimbondo: memórias ancestrais” - Faleiro, Thaynara; Mátia, Thais. 1ª ed, Belo Horizonte, MG: Ed. dos Autores, 2025.

¹³ Orixá associado à terra que dá sustentação aos Ilês.

a Casa de Umbanda Cambinda de Guiné. Como podemos verificar no relato da Iyálorixá Vilmara:

Minha mãe, Leopoldina Barbosa do Nascimento, era filha de Maria. Os irmãos dela também eram todos da Igreja Católica, e minha avó, Mariana Barbosa do Nascimento, era beata. Mamãe tinha um bar, foi lá que começou o contato dela com as religiões de matriz africana. Certo dia, um cliente falou pra ela que estava vindo um espírito nela, e que ele estava benzendo as pessoas. Ela não acreditou, disse que não conhecia sobre espiritismo e pediu para que parassem de falar disso, porque, se a mãe dela ficasse sabendo de uma coisa dessas, a colocaria para fora de casa. Mas logo começaram a surgir outros relatos de pessoas falando a mesma coisa: que ela estava benzendo. Até que um dia, quando ela acordou de uma das incorporações, tinha um monte de gente no bar. Ela estava sentada num banco, e falaram que ela estava benzendo (p. 17).

Somente após o falecimento de seu pai, que a Iyálorixá Leopoldina foi aceita novamente em casa pela sua mãe para ajudar a manter os custos da casa, pagamento da terra que residiam e cuidados com sua irmã que também enfrentava questões psicológicas.

(...) Mas meu avô, Angelo Nunes do Nascimento, faleceu, e as coisas mudaram. Minha avó não trabalhava e não tinha condições financeiras de manter a casa e os filhos, por isso chamou minha mãe de volta para ajudar. Foi quando minha mãe voltou para cá, ela ajudou a acabar de fazer os pagamentos das prestações do terreno. Após alguns anos minha avó faleceu de tristeza pela perda do meu avô. Foi quando mamãe trouxe o Cambinda de Guiné, que hoje é o Ilê Asé Oyá Kurugesí (p. 18).

Foi em 1965 que o terreiro se fixou na rua Couto Magalhães, 320, no Paraíso. Somente na década de 1970, impulsionada pela expansão do Candomblé nas décadas de 1950 e 1960, a Iyálorixá Leopoldina iniciou-se no Candomblé e transformou sua casa, antes exclusivamente de Umbanda, em um terreiro que acolhia tanto o Candomblé quanto a Umbanda. A partir dessa mudança, ela passou a reestruturar o terreiro segundo outros paradigmas, o que fez com que grande parte das pessoas da casa optassem por se afastar.

Mamãe era brava, mas dentro do terreiro, eu acho que ela não era brava, ela tinha que se impor, por ser uma mulher negra, viúva, com três filhas e que liderava sozinha uma comunidade com cento e quatorze médiuns, que era o número de filhos de Umbanda dela. Quando ela foi iniciada no Candomblé, a maioria foi embora, porque não aceitavam algumas questões da iniciação, como raspar a cabeça. Ela era uma guerreira. Se ela não tivesse aquela linha firme, eu acho que ela não daria conta. Então hoje vejo que ela não era brava (p. 19).

O terreiro foi atravessado pelo período da Ditadura Militar que se iniciou no ano de 1964. A polícia controlava os registros e atividades dos terreiros, e deles eram exigidas assinaturas de atas de presença que deveriam ser entregues sempre no dia seguinte aos toques na Delegacia de Costumes. Os terreiros eram espaços vistos com desconfiança pela polícia por sua presença negra e por realizarem práticas consideradas ilegais e subversivas. Apesar das

constantes abordagens policiais no terreiro, Dário, o esposo de Dina, amenizava os possíveis conflitos por ser um policial:

Quando ela e meu pai se conheceram, ele tinha uma lavanderia. Depois, ela o preparou para que ele se tornasse policial. Quando meu pai, Dário Costa, faleceu, começaram as agressões de intolerância religiosa: jogavam pedras e bombas aqui. Nessa época, ela tinha que assinar a ata na delegacia de costumes todos os meses. Antes, por meu pai ser um policial, não tinha isso (p. 19, 20).

Na Umbanda, Mãe Dina trabalhava com a Preta Velha Vovó Maria dos Sete Pilão, Exu Marimbondo, Exu Sete Tronqueiras, Exu Lalu, Pombogira Dona Maria Padilha, Caboclo Rompe Mato e o Marinheiro Martim Pescador. Devido a popularidade do seu Exu entre os frequentadores da casa, a família de Santo dessa casa é conhecida até os dias de hoje como família Marimbondo.

No Candomblé, Leopoldina foi iniciada para Oyá. O Babalorixá que a iniciou foi o Pai Deluanji¹⁴, de origem baiana. Após o falecimento de Pai Deluanji, Mãe Dina passou a ser cuidada espiritualmente pelas mãos da Iyalorixá Delúcia. Mãe Dina, a matriarca da comunidade, faleceu no ano de 2009 e desde então o terreiro foi assumido pelo Babalorixá César Marimbondo, primeiro filho de santo iniciado por Dina, e pela Iyalorixá Vilmara de Oxum, filha sanguínea.

A casa de Candomblé preservou sua tradição de origem, mantendo as festividades e as sessões com as entidades da Umbanda, ao mesmo tempo em que continuou dedicada aos cuidados com o Ori e às iniciações. Assim, seguiu acolhendo membros e simpatizantes da comunidade por meio dos ritos próprios do Candomblé. Entre as festividades da Casa estão a Festa de Ogum, Oxum, Oyá, Erê, Olubajé e as Águas de Oxalá. São também parte das festividades a homenagem a Pombogira Senhora Maria Risadinha, Seu João Marinheiro, Caboclo Rompe Mato e Preta Velha Vovó Maria Conga.

A Iyalorixá Vilmara foi iniciada em 1993 para Oxum pelo Babalorixá Valter de Oxóssi, atualmente cuidada por Tôssi Nadê¹⁵ do Ogum, do Rio de Janeiro. O Babalorixá César Marimbondo foi iniciado em 1992 para Ogum pela Iyalorixá Dina Marimbondo, recebeu os cuidados de Mãe Delúcia¹⁶, atualmente é cuidado pela Iyalorixá Mara¹⁷ de Odé e Babalorixá Silvio¹⁸ de Oxumarê.

¹⁴ José Antônio Figueiredo

¹⁵ Vaustenir Nascimento de Oliveira

¹⁶ Wanderlúcia Gesteira Pimentel

¹⁷ Mara Cilene Santos Ferreira

¹⁸ Silvio Nivaldo

Entre as atividades realizadas na casa estão os encontros com as crianças da comunidade. Esses momentos acontecem de forma planejada com o objetivo de repassar conhecimentos, como aprender a dançar, tocar instrumentos, estudar fundamentos sobre o xirê, cantigas e orikis na língua yorubá, desenhar, assistir a filmes e contações de histórias. Outras atividades entre as crianças acontecem organicamente, nos dias de atividades no barracão, em que as próprias crianças se articulam para realizar atividades entre elas ao mesmo tempo que interagem com os demais membros da comunidade.

Para além da narrativa construída até aqui sobre trajetória histórica da casa e as diversas lideranças religiosas citadas, que registraram permanências e transformações ao longo da existência da comunidade, existem outras conexões que não apareceram de forma explícita, são subjetividades de natureza maquina de composições plurais que operam no terreiro e que tramam no entre tradições, ritos e o tempo presente. São saberes que emergem na experiência prática, no invisível que se manifesta no cotidiano e na palavra das lideranças espirituais. É nesse ponto que a fala de Mãe Vilmara se torna fundamental, pois introduz uma dimensão intuitiva e sensível que ultrapassa a história narrada e revela modos de conhecimento que orientam e sustentam a vida no Ilê.

6.1. Orô de Odé, Ogum e Yemonjá.

Quarta-feira, 23 de abril de 2025

Orixá é uma forma de comunicação muito forte com o mundo espiritual. Muitos de nós estamos como zeladores e às vezes não sabemos muita coisa, não temos estudo, mas passamos uma farinha em alguém e esse alguém prospera na vida. Tem muita gente que diz que Candomblé não tem intuição, pois tem sim! Às vezes ligo pra Babá Tossi e falo, pai, estou querendo fazer isso de tal forma, o que o senhor acha? E ele responde, se você recebeu o recado, minha filha, faça! Quando ele vem fazer alguma coisa aqui em casa muitas vezes ele prefere ficar sozinho. Ele fica sozinho pra se comunicar com o sagrado, pois alguém traz o recado, precisamos ouvir o Ori, se não é por Orixá o recado chega por Exu. E eu também tenho muito disso, às vezes estou fazendo algo de uma forma e o recado chega, aí mudo o que estou fazendo e faço de outra forma.

Iyálorixá Vilmara de Oxum

7. PINTURA

Sábado, 15 de março de 2025

Nesse dia foi realizada a primeira oficina do ciclo de encontros com as crianças do Ilê, também atravessada pela intuição que orientou grande parte deste processo. Deixava o plano idealizado do que seria realizado e me abria para que os acontecimentos emergissem do próprio encontro. Enquanto todos na casa se preparavam para a festa de Exu, em homenagem à Senhora Maria Risadinha. Na cozinha começavam os preparativos para o café e no barracão eu ajeitava as *eníns*¹⁹, são nelas que nos deitamos, nos alimentamos e nos sentamos para aprender.

As crianças foram recebidas com o café da manhã no barracão. Os pais ou avós que chegavam para fazer as funções da festa conduziam seus filhos ou netos para lá, enquanto se destinavam a outras tarefas. As crianças foram chegando: Jurema; Jandira; Jussara, Araúna; Ventania; Iara; Ubirajara, e irei apresentá-las:

Começarei pela Iara e pelo Ventania, ambos filhos da E.L.I. e do E.N.O. Iara e Ventania vivenciam o cotidiano do terreiro com os seus pais; participam de todas as atividades da casa, fundamentos religiosos e demais festividades. Iara (um ano) sempre está no colo de alguém durante os xirês. Ela bate palmas sempre que os atabaques rufam para chamar os Orixás. Ventania (dois anos) ama os atabaques e outros instrumentos de percussão. Uma forma encontrada pela comunidade para que ele consiga participar de todas as funções é entregar a ele um *aguidavi*²⁰ e um *apoti*²¹ para que esse objeto se torne um atabaque em que ele entoia os seus ritmos junto aos demais ogans da casa. Esse gesto de dar a Ventania um instrumento simbólico se apresenta como construção do pertencimento: o som que ele faz, ainda que fora de tempo, é escutado com a mesma atenção dos toques sagrados.

Araúna (cinco anos), Jussara (sete anos) e Jandira (dez anos), são três irmãos, todos filhos do O.V.S. e netos da Iyálorixá Vilmara e do Babalorixá César e residem no mesmo território do terreiro. Junto ao seu pai, elas transitam entre o terreiro e a escola, sendo sua casa uma extensão do território sagrado.

Jurema (nove anos), como é chamada por todos, é filha do F. o filho mais novo da Iyálorixá Vilmara. Seu pai é o único dos filhos que não é iniciado no Candomblé, e professa a religião Católica. A mãe da Jurema também não faz parte do terreiro e professa a religião

¹⁹ Esteiras confeccionadas com taboa (*Typha domingensis*)

²⁰ Varetas usadas para tocar os atabaques no Candomblé, especialmente na nação Ketu. São feitas de galhos de árvores sagradas, como a goiabeira e o araçazeiro.

²¹ Banco pequeno

Evangélica, porém a Jurema sempre vivencia o terreiro por passar grande parte do seu tempo com seus avós.

Já o Ubirajara (sete anos) possui outro contexto, pois chegou até o Ilê através da sua mãe, que é uma frequentadora das sessões de benzeção, giras e toques para Orixás. Ubirajara “decidiu” ingressar no Candomblé e foi apoiado pela sua família.

A proposta de vivência e oficina realizada surgiu do projeto *Jardins do Sagrado*, pensado e organizado juntamente ao Professor Wagner Leite Viana. Um pouco sobre essa experiência anterior pode ser encontrado no livro: *Jardins do Sagrado: Cultivando Insabas que curam*.

Convidei-os para realizar um passeio atento por todo o terreiro buscando objetos que poderiam se transformar em pincéis. Logo saíram correndo, todos na mesma direção, como quem procura em grupo. Fizemos o movimento de dentro para fora e depois de fora para dentro, juntando todos os itens encontrados. Voltamos para o barracão e lá vimos penas de pato branco, penas de angola, gravetos de bambu, sisal, palha da costa, barbante, fitas de cetim, folhas e talos de mamona, folhas de laranja. Começamos o fazer e os resultados foram pincéis com cerdas de cetim, palha da costa, folha de laranja.

Figura 1- Pincéis construídos em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Preparamos a tinta juntos, chamada de Têmpera, que consiste na junção de um pigmento, um aglutinante e um diluente. Nessa hora peguei a maleta e comecei a tirar alguns pigmentos. As crianças se aproximaram e cada uma me ajudou com algo, como abrir os potes dos pigmentos e pegar água. Fiz a primeira tinta para que aprendessem e depois cada um foi preparando outra cor. Com as tintas e os pincéis prontos, entreguei uma folha de papel de alta qualidade para cada um e disse que poderiam desenhar e pintar o quanto quisessem. Cada um escolheu um pincel para começar.

Peguei um papel para mim e, enquanto o encarava, observava como as crianças lidavam com o desconhecido, com o começo, com tintas e pincéis estranhos. O papel em branco era um desconforto conhecido por eles, mas apesar disso os primeiros traços foram aparecendo e junto a eles um princípio de familiaridade.

O Ubirajara chegou nesse momento da oficina, quando os demais já estavam confortáveis com os materiais. Conversei com ele sobre o que já tínhamos feito até ali e mostrei para ele todos os pincéis que poderiam ser usados. Em um ato ancestral, decidiu usar o pincel mais antigo que conhecemos: as próprias mãos.

Figura 2- Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 3 - Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 4 - Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 5 - Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 6- Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 7- Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 8- Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Figura 9 - Pintura em oficina



Fonte: Registrado pela autora

Essas são algumas das pinturas realizadas por Jurema, Jussara, Jandira, Iara, Ventania, Araújo e Ubirajara durante o encontro. As pinturas, assim como os pincéis, materializaram a expressão das relações que se teceram naquele dia, revelando os modos como cada criança experimentou seu corpo através dos objetos recolhidos, das tintas criadas. São registros que ajudam a perceber como cada um de nós elabora sentidos a partir das experiências.

7.1. Construir ferramentas para construir pesquisa

O terreiro, as crianças e eu compomos um território existencial. Nos encontramos cotidianamente nos toques, rituais, festas de aniversário. Ao realizar o primeiro encontro que introduz o ciclo de oficinas eu me construo enquanto pesquisadora desse/nesse/com esse território.

O caminho do pesquisar nasce do próprio chão do Ilê, das materialidades que recolhemos e dos modos de viver que ali se compõem. O pincel é um instrumento inventado, improvisado, produzido, para com ele pintar e construir realidade, organização hegemônica de

sentido, composta por saberes, conhecimentos, concepções construídas por um grupo. Ao fazer pincel, fazemos prolongamento do corpo e o corpo faz prolongamento do terreiro.

O corpo é inventado nas buscas pelos objetos, ao procurar materiais que pudessem se transformar em pincéis (plantas, tecidos, galhos, penas), seguimos mapas de intensidade em busca de sentido e criação e produzimos ferramentas de construção de sensibilidade, para no papel expressar aquilo que nos afeta.

Cada pincel criado diz algo sobre a criança que o criou e sobre a criança que nos tornamos no terreiro. No chão buscamos os instrumentos que nos permitiram fazer arte e nos fazer criança naquele território. Por isso, ao construir o próprio pincel, além de criar as ferramentas para pintar, criamos ferramentas para a pesquisa.

Com a oficina, me reapresento ao território ao lado das crianças, recolhendo materiais e os experimentando. Um movimento de aproximação contínua e construção de realidade total não totalizável, ao compor chão e construir território.

A oficina tem essa função de subjetivação ao compor uma maneira de expressar e uma forma de pensar. Os pincéis, os gestos, as linhas e os traços produzidos naquela manhã eram também modos de nos pintar no terreiro. As crianças colheram do chão os instrumentos com os quais se desenhavam, se moldam e se pintam. A oficina não era apenas sobre pintura, mas sobre reconhecer que cada um de nós nos compomos e somos compostos pelo Ilê. Encontro para pintar e de se deixar pintar pelo território, abrindo passagem para as potências criativas de desenhar o corpo na dança, no ritmo, nas brincadeiras...

O gesto é performativo, contam casos, vivências, memórias corporais. A pintura encontra novos caminhos através do fazer. As cores começam a se misturar nos potes e no papel, camadas sobrepostas aparecem, figuras... abstrações... a figura que surge do abstrato... Movimento contínuo de afetar e ser afetado a partir das ações não sequenciais de quem cria: Desenhar; Pintar; Fotografar; Confeccionar; Representar; Fruir; Ilustrar; Rezar; Deitar; Caminhar; Saltar; Sobrepor; Mandingar; Concentrar; Misturar; Levantar; Preparar; Colorir; Iniciar; Cheirar; Fazer; Experimentar; Pensar; Sentir; Movimentar; Olhar; Produzir; Inspirar; Imaginar; Inventar; Compor; Organizar; Mexer; Sonhar; Viver; Conversar; Observar; Elaborar; Construir; Gargalhar; Cantar; Dançar; Cortar; Concluir; Acolher; Ouvir; Procurar; Criar...

As imagens criadas habitam corpos, sobrevivem em imaginários coletivos, criam territórios, com tradições e culturas. Constrói-se a ritualidade do pincel, das tintas, dos gestos, das palavras. Pois pesquisar no terreiro é sempre construir-se com ele, criando formas de habitar e ser habitado, assim como veremos nos demais encontros.

8. RITMOS

Sábado, 22 de março de 2025

Os ritmos são parte fundamental do culto aos Orixás, sendo o tema do segundo encontro. A oficina foi conduzida pelo O.V.S., e tinha como objetivo introduzir instrumentos de percussão e ritmos do Candomblé para as crianças do terreiro.

Eu havia sido a primeira a chegar para poder preparar o café, o barracão estava limpo como de costume e prevalecia um silêncio. Levei algumas esteiras para que as crianças pudessem se sentar e para montar o café a altura delas. Enquanto organizava esses detalhes, começava a ouvir as primeiras vozes, de adultos e crianças, o espaço que antes parecia vazio começou a ser preenchido. Era como se o barracão acordasse junto a chegada dos corpos que o habitam.

As crianças foram recebidas no barracão com o café da manhã, assim como no encontro anterior. Os pais foram chegando com os seus filhos e nesse dia permaneceram observando a oficina. Os pais observavam, pois no dia marcado não havia festividades ou outras atividades em curso no barracão. Estiveram presentes nesse encontro seis crianças: Araúna, Iara, Ventania, Jandira, Jussara e Jupira que ainda não foi apresenta.

Jupira (três anos) é filha do O.A.S., neta da Iyalorixá Vilmara de Oxum e do Babalorixá César. A mãe de Jupira, faz parte do terreiro, porém ainda não foi iniciada. Jupira e sua família residem na mesma propriedade onde fica localizado o terreiro, o que faz com que ela esteja imersa na realidade do Candomblé, praticado por seus pais e avós.

Podíamos ouvir as crianças e adultos conversando enquanto o O.V.S., montava os instrumentos. Nesse dia, o O.V.S., disponibilizou para oficina os seguintes instrumentos: uma caixa ou malacacheta; dois surdos; um repique ou bacurinha; um pandeiro; e um gã. Optou-se por utilizar esses instrumentos convencionais por ser uma oficina introdutória e que poderiam ser ajustados à altura das crianças.

Era possível perceber uma excitação difusa, olhares tímidos, mãos ansiosas e pequenos toques experimentais. O terreiro vibrava sob os passos ainda descompassados. O som do ajuste dos instrumentos misturava-se ao das vasilhas e alimentos do café da manhã. Enquanto algumas das crianças e adultos tomavam café, outras já começavam a conhecer os instrumentos e se apossar deles de alguma forma, experimentando-os com as mãos, baquetas ou *aguidavi*. Podíamos ouvir sons confusos dos instrumentos produzidos por cada criança e, ao mesmo tempo, conversas entre todos. O silêncio se foi e o espaço mostrou sua configuração rizomática, um caos repleto de ritmo porvir.

Ao longo da oficina houve uma grande rotatividade das crianças em cada um dos instrumentos. A conformação inicial foi Jupira tocando caixa, Araúna e Jandira tocavam surdo, Jussara segurava o Gã, o Ventania o repique e a Iara um pandeiro.

O.V.S. foi em cada uma das crianças mostrando como se segurava no instrumento, como se tocava, em qual parte deveriam bater. Era como se o próprio barracão escutasse. O ritmo que se instaurava não era ensinado, era descoberto, entre o gesto e a escuta.

Cada uma das crianças se comportou de uma forma durante o encontro. Iara estava sentada do outro lado do barracão, junto a um dos adultos que observava a oficina. Ela experimentou o ritmo através do pandeiro e das palmas. Sentada na esteira, ela olhava com olhos arregalados para o movimento que estava acontecendo do outro lado. Ventania, não conseguia se conter no desejo de tocar todos os instrumentos. Vez ou outra, quando se encantava com o som produzido por alguma das outras crianças, direcionava-se para aquele instrumento no intuito de reproduzir aquela sonoridade. Jussara, por sua vez, iniciou tímida, não quis tocar outros instrumentos, queria ficar sentada para poder tocar e olhar os demais. Apesar disso, ficou a maior parte da oficina experimentando o Gã, com exceção de quando Ventania o tomava de sua mão. Jandira, a mais velha das crianças, foi quem teve mais facilidade em seguir as orientações do seu pai, o O.V.S., desde a forma de segurar as baquetas até onde elas deveriam ser tocadas no instrumento. Araúna tocou por um certo tempo o surdo, e sua irmã Jandira o ajudava com o que havia assimilado da explicação, porém durante a oficina ele se negou a participar em alguns momentos, apesar das diversas insistências dos adultos presentes. Parecia existir uma expectativa grande de que ele se tornasse um *ogan* da casa, enquanto, por sua vez, seu desejo era ter “dez erês”, como já o ouvi dizer em nossos encontros pelo barracão.

Mas, durante a observação e participação na oficina, quem mais me chamou a atenção foi Jupira, que pegou uma das baterias e começou a tocar; percebi que em meio ao caos sonoro começava a aparecer um ritmo do Candomblé conhecido como *Avamunha* (ou *Ramunia*²²). A *Avamunha* surgia como um ritornello: primeiro um traço tímido no meio do ruído, depois uma convocação ao território compartilhado.

Enquanto as demais ainda tocavam em meio ao caos, Jupira sustentava o ritmo. No meio disso ouvia-se “Parou”, “Cadê o maestro”. Não houve uma orientação coletiva. Foi um momento de intuição, seguido pelos participantes, até que essa sonorização caótica entrou em consonância.

²² Ritmo que é comumente tocado nas aberturas e nos encerramentos das festas e que é dançado por todos os orixás.

X - X - X - XX

X - X - X - XX

X - X - X - XX

Veza ou outra, alguma das crianças se perdia no ritmo, mas logo, do caos, se encontrava novamente um equilíbrio. Assim eles permaneceram durante toda a oficina. Jupira, pequena como era, parecia tomar a frente sem saber, um gesto que era tanto corporal quanto musical. Estar presente ali era também ser afetada pelo ritmo que se fazia e se desfazia entre as mãos pequenas e os instrumentos. Por mais que eu anotasse e observasse, a experiência continha dobras de subjetivação. Compartilho, a seguir, o relato do O.V.S., cuja perspectiva revelou deslocamentos inesperados, improvisações e afetos que emergiram no decorrer do encontro e que, ao conduzir a oficina, também se deixou conduzir por ela.

Eu havia programado um certo ritmo e a intenção seria a de casar um ritmo dentro, criar um ritmo, usando um dos ritmos do Candomblé, que seria um Ijexá, que é um toque do Candomblé. Quando as crianças se reuniram para iniciar a oficina, nós tivemos uma surpresa, porque a criança mais nova da casa, que é a Jupira, pegou um instrumento que se chama caixa e fez o ritmo dela, e nisso as outras crianças foram junto.

Acabou que teve uma mudança na programação, mas aconteceu uma coisa interessante, porque uma criança de três anos chegou com uma certa musicalidade, um ritmo bem executado, dentro do tempo, sem variar muito o tempo. Se tivesse um metrônomo né, um click, que é onde marca o tempo e a velocidade do que tem que ser tocado, ela praticamente estava tocando em linha reta, não variando muito nessas medições.

Foi uma experiência muito legal! Acabou que a oficina ficou puxada mais pro ritmo baiano, e foi uma experiência muito, muito, muito mesmo legal! Um pouco difícil porque são crianças muito novas e elas não têm total atenção ao que o professor pode estar falando, mas, elas fizeram com muito carinho, e eu achei muito legal a experiência de ter feito essa oficina.

Foi a primeira vez que eu faço com crianças, não exatamente a primeira vez... Eu há muitos anos atrás participei de uma oficina que era do “Fica Vivo”, que era um projeto que tinha de uma escola no bairro Taquaril. A professora de um projeto que eu tocava na escola me colocou pra ser o coordenador desse projeto que era com crianças, mas as crianças eram um pouco mais velhas do que os meninos lá; as crianças já estavam na faixa dos 10 aos 14, que é mais fácil de conseguir alinhar as coisas. Mas foi muito legal a experiência.
O.V.S.

8.1. Caos e Ritmo

Na oficina descrita, no início emerge o caos... um caos sonoro. No entanto, o que Deleuze e Guattari (1992) nomeiam como caos, não deve ser compreendido apenas como desordem, mas como um momento em que as forças caóticas estão coexistindo com o processo de criação. Em *O que é a filosofia?*, os autores afirmam:

Sob estas condições, a primeira diferença está na atitude respectiva da ciência e da filosofia com relação ao caos. Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis, que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência (Deleuze; Guattari, 1992, p. 153).

Considerando seu sentido filosófico, o *Caos* não é ausência de algo, mas sim o excesso de existências e de possibilidades em processo contínuo de criação. A composição artística, então, emerge não apesar do caos, mas justamente porque há caos. O caos é multiplicidade, que, como um rizoma, não possui um ponto de origem, nem um ponto final.

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, idéias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos (Deleuze; Guattari, 1992, p.259).

Esse momento de desorientação é frequente nos processos de criação, pois é reflexo da intensidade e da instabilidade dos pensamentos e das sensações, por isso vez ou outra nos apegamos facilmente a certas ideias, conforme nos apresenta Deleuze e Guattari (1992). Essas opiniões funcionam como alicerces, zonas de conforto, para que não seja necessário sempre

retornar ao caos, com o risco de não conseguir voltar de lá. Porém, ao não retornar ao caos, lidamos também com o fechamento de novas possibilidades.

Em uma correlação conceitual, convoco aqui para essa compreensão a figura de *Exu*, entendido não apenas como Orixá mensageiro, mas como potência fundadora, aquele que é, “(...) infinito, que não tem começo nem fim. Exu é o princípio de tudo, a força da criação, o nascimento (...) é a célula-mater da geração da vida, o que gera o infinito, infinitas vezes. (...) o gerador do que existe, do que existiu e do que ainda vai existir”. (Barcellos, 2012, p. 66). Exu não opera no campo da estabilidade, mas no campo do caos, da transformação incessante: é movimento; é princípio. Sua presença se faz não apenas na abertura de caminhos, mas na própria possibilidade de criar caminhos.

O caos é definido como “um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis, que surgem para desaparecer logo em seguida” (Deleuze e Guattari, 1992, p. 153), podemos reconhecer Exu, força que não visa à fixação da forma, mas seu fluxo. Exu não é o caminho, mas a reinvenção permanente de caminhos. A potência e a complexidade de Exu são expressas poeticamente na descrição de Rufino, para quem “Exu é poema que enigmatiza a vida, o caos necessário a toda e qualquer invenção” (2019, p. 21). Caos e Exu são, portanto, o que impulsiona o pensamento a se movimentar e forças que antecedem qualquer processo criativo.

Retornando, Deleuze e Guattari afirmam que o ser humano precisa de um mínimo de estabilidade para pensar, e que essa estabilidade se desenvolve a partir das sensações.

Mas não haveria nem um pouco de ordem nas ideias, se não houvesse também nas coisas ou estados de coisas, como um anti-caos objetivo. (...) E, enfim, para que haja acordo entre coisas e pensamentos, é preciso que a sensação se reproduza, como a garantia ou o testemunho de seu acordo, a sensação de pesado toda vez que tomamos o cinábrio na mão, a de vermelho cada vez que o vemos, com nossos órgãos do corpo, que não percebem o presente, sem lhe impor uma conformidade com o passado. É tudo isso que pedimos para formar uma opinião, como uma espécie de “guarda-sol” que nos protege do caos (Deleuze;Guattari, 1992, p. 259; 260).

Esse conjunto é o que permite a existência das opiniões, porém, não basta apenas o centro estabilizador, pois dali seria possível reproduzir algo já conhecido: se manter em uma zona de conforto. O que é exigido no processo de criação é sempre retornar ao caos, entre o risco e a oportunidade, até que se componham novos caminhos.

Nossas opiniões são feitas de tudo isso. Mas a arte, a ciência, a filosofia exigem mais: traçam planos sobre o caos. (...) A filosofia, a ciência e a arte querem que rasguemos o firmamento e que mergulhemos no caos. Só o venceremos a esse preço. (...) O artista traz do caos variedades, que não constituem mais uma reprodução do sensível no

órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. (...) O pintor passa por uma catástrofe, ou por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço dessa passagem, como do salto que o conduz do caos à composição (Deleuze; Guattari, 1992, p. 260; 261).

A arte age como um plano de composição que não tem como objetivo organizar o caos, mas compor através dele; a arte não busca representar, mas criar Perceptos e Afectos.

(...) A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto - não previsto nem preconcebido. (...) A arte luta com o caos, mas para torná-lo sensível, mesmo através do personagem mais encantador, a paisagem mais encantada (Watteau) (Deleuze; Guattari, 1992, p. 263).

Para o processo de aprendizado a partir dos instrumentos de percussão, o caos é parte necessária da criação. Ver acontecer os rasgos no guarda-sol que protegem o O.V.S., estabilizado dentro dos ritmos e conhecimentos acerca dos instrumentos e das suas experiências práticas com oficinas. Aceitar o caos, ver desmoronar o que havia planejado para a sua oficina “(...) mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, que aparece através da fenda” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 261), e por suas sensações conseguir retornar e construir novos caminhos e possibilidades para a oficina.

Nesse contexto, algo surge do caos. Assim como foi observado pelo O.V.S., Jupira, apesar de ser uma das crianças mais novas, emerge com uma composição, criando novos caminhos para a oficina. Uma pequena estabilidade no caos..., um pequeno refrão..., um ritornelo; um território existencial que nasce justamente na tentativa de extrair consistência do caos, como uma força que organiza o sensível e cria territórios, mesmo que provisórios. Deleuze e Guattari (1997) apresentam uma criança que, a partir do caos, modula em uma cançãozinha a composição provisória de um território, fundamentando o sentido de ritornelo.

- I. Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando. Ela anda, ela pára, ao sabor de sua canção. Perdida, ela se abriga como pode, ou se orienta bem ou mal com sua cançãozinha. Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos. Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante. Há sempre uma sonoridade no fio de Ariadne. Ou o canto de Orfeu
- II. Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o em-casa não preexiste: foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Muitos componentes bem diversos intervêm, referências e marcas de toda espécie. Isso já era verdade no caso precedente. Mas agora são componentes para organização de um espaço, e não mais para determinação momentânea de

um centro. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Há toda uma atividade de seleção aí, de eliminação, de extração, para que as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado. Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo o caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. Uma criança cantarola para arregimentar em si as forças do trabalho escolar a ser feito. Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos de seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tevê são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios (o vizinho protesta quando está muito alto). Para obras sublimes como a fundação de uma cidade, ou a fabricação de um Golem, traça-se um círculo, mas sobretudo anda-se em torno do círculo, como numa roda de criança, e combina-se consoantes e vogais ritmadas que correspondem às forças interiores da criação como às partes diferenciadas de um organismo. Um erro de velocidade, de ritmo ou de harmonia seria catastrófico, pois destruiria o criador e a criação, trazendo de volta as forças do caos.

- III. Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Não abrimos o círculo do lado onde vêm acumular-se as antigas forças do caos, mas numa outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, enxertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes (Deleuze; Guattari, 1997, p.116; 117).

O conceito de ritornelo desenvolvido pelos autores foi capturado do universo da música, e Simonini (2011) apresenta que o ritornelo em "(...) seu aspecto estritamente melódico, significa um estribilho ou um prelúdio que se repete no decorrer de uma composição, sendo, portanto, um conceito que se refere ao retorno de um tema, a um refrão" (Simonini, 2011, p.103). Em seus usos, os conceitos desenvolvidos por Deleuze e Guattari assumem funções rizomáticas, o que não é diferente com o conceito de ritornelo, em que "(...) fazendo tal conceito se movimentar e 'funcionar' em outras dimensões que não apenas as da música, os referidos autores significam o ritornelo como sendo um encadeamento de componentes heterogêneos que produz um território existencial" (Simonini, 2011, p. 103).

Na oficina, o ritornelo, como um refrão a compor um território de expressão, acontece quando Jupira, a criança de três anos, começa intuitivamente a sustentar um ritmo - a Avamunha. Jupira traz um tensionamento entre o caos e a ordem, apresentando uma sensibilidade sonora, um conhecimento e um reconhecimento rítmico. "Pode acontecer que a criança salte ao mesmo tempo que canta, ela acelera ou diminui seu passo; mas a própria canção

já é um salto: a canção salta do caos a um começo de ordem no caos, ela arrisca também deslocar-se a cada instante” (Deleuze;Guattari, 1997, p. 116).

Esse processo é intuição, mas não só, é também agenciamento com a criança Jupira, que se compõe nesse território como bisneta da fundadora da casa de Axé, neta dos zeladores, filha de *Ogan* e que esteve desde sua gestação nesse território, construindo-se enquanto membro do terreiro, entre diversos outros marcadores sociais.

Jupira, ao tocar a caixa, mesmo sem controlar a força aplicada com as baquetas, torna-se criadora, ela compõe lugares transitórios, ela coloca um ritmo, coesiona as outras crianças, modula o grupo, e esse território se amplia compondo-se dentro da casa de Candomblé. Nessa situação, podemos observar um movimento de expansão dos territórios sonoros e simbólicos. A caixa, enquanto instrumento de percussão, deixa de ser somente um objeto musical e passa a compor um agenciamento, ampliando o território da oficina, conectando-se ao território sagrado do atabaque enquanto instrumento fundamental do culto, reverberando no território religioso. É na relação com os instrumentos, com os ritmos, com a sonoridade e com o espaço que Jupira se produz enquanto criança de terreiro. A ordem que se estabelece não é uma ordem disciplinar, mas uma ordem sensível e provisória que territorializa aquele espaço por aquele momento. “Esta é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 116). Jupira produz mundo, produz pertencimento.

O que podemos observar na oficina não é somente uma atividade lúdica ou uma dinâmica de grupo, mas sim um campo rizomático em que se produzem agenciamentos no sentido construído por Deleuze e Guattari (1995). Nesse agenciamento se encontram crianças, adultos, instrumentos musicais, instrumentos religiosos, memórias, vivências, ancestralidade, afeto..., todos se conectando. Por isso Jupira não é somente resultado do grupo, ela é expressão dessas dobras de subjetivação que extrapolam o território da oficina e do terreiro. Como afirma Simonini:

(...) Penso, também, as dinâmicas grupais não apenas como “entidades” compostas por indivíduos em interação, partilhando interesses na elaboração de uma atividade em comum, mas principalmente, como ritornelos compostos em dobras de subjetivação de diferentes ritmações, variados *em-casa* e experimentações de mundo que, em processo des-re-territorializador, evidenciam linhas múltiplas de (de)composição e errância (Simonini, 2011, p.105; 106).

O terreiro não restringe a infância a processos formais; a criança é sujeito de saber e criação, participante, produtora de sentido, de ritmo, de mundo. Logo, Jupira não está sendo preparada para ser, Jupira já é em seu fazer, no ritmo, no corpo, no som, nas relações e

agenciamentos. Aqui temos os agenciamentos como composições heterogêneas feitas por corpos, palavras, matérias, sons que se conectam provisoriamente, que se configuram e reconfiguram a partir de encontros.

Se a vivência no terreiro acontece a partir da criação de gestos e ritmos, cada uma das crianças encontra seus próprios modos de ser e existir nesse território. O movimento do corpo, os sons que produzem, as relações que estabelecem fazem parte de uma composição que não dissocia o criar do aprender e do viver. Nesse movimento, os ritmos são composições heterogêneas que produzem territórios e modos de existir que atravessam cada corpo de uma forma. É nesse ponto que retorno a figura do Ventania, pois sua relação com o som e com a terreiro se faz no entre cotidiano, ancestralidade e potência inventiva que emerge ao tocar o atabaque.

8.2. Festa de Oyá

Sábado, 14 de dezembro de 2024

Para o Candomblé, a espiritualidade é a nossa conexão com a nossa ancestralidade. Aqui não escolhemos cuidar ou receber cuidado. Venho observando o Ventania, sua mãe, E.L.I., avó materna, E.A.O., seu pai, E.N.O.

O Ventania nasce inserida nessa realidade. Ele se encantou e se encontrou com os atabaques e seus ritmos, às vezes com as mãos, às vezes com o aguidavi, nos tambores ou no que fosse possível tocar. Cabe ao tempo dizer se foi um encanto ou um encontro ancestral.
Notas da autora em Diário de Campo

9. AMARELINHA

Domingo, 26 de janeiro de 2025

Como é de tradição no Ilê Asé Oyá Kurugesi, após a conclusão das oferendas aos Orixás, realiza-se um café da manhã com todos os membros da comunidade. Na ocasião, encerrava-se o agrado das Águas de Oxalá. No mesmo dia, à noite, seria a festividade aberta ao público.

Os membros da comunidade se encontraram no café da manhã e a partir dali organizaram o barracão preparando a decoração, passando as roupas a serem vestidas, cozinhando o alimento a ser ofertado ao sagrado e aos convidados. Dia em que se unia grande parte dos membros da família de axé para colaborar.

Ainda no café da manhã, Babá César me orientou a acompanhar as crianças que já estavam na casa, garantindo que todas se alimentassem; e assim o fiz. Naquela hora se encontravam na casa Jussara, Jupira, Araúna e Jandira, que já apareceram anteriormente na oficina de percussão. Todos com suas vestes tradicionais brancas, como é necessário durante a realização das Águas de Oxalá.

Ainda durante o café da manhã elas já começavam a planejar do que iriam brincar. E a brincadeira era amarelinha. Babá César me orientou a acompanhar as crianças e ajudar a fazer a brincadeira. E as crianças logo se dirigiram para a área externa com olhos brilhando de antecipação.

Eu fui procurar elementos para que pudessem construir a amarelinha e achei uma fita crepe. Na área externa me juntei, então, às crianças para poder desenhar a brincadeira. Naquele momento, Jacira (nove anos), filha do O.E.O., juntou-se a nós. Jacira vinha de um contexto diferente das demais crianças ali presentes, pois somente seu pai fazia parte do Candomblé. Não era sempre que ela estava presente; na maioria das vezes ela vinha para as festividades que ocorriam aos fins de semana, mas sempre quando ela vinha, era uma grande alegria para ela e também para as demais crianças.

Levamos a brincadeira para o chão e ali fazíamos a brincadeira acontecer enquanto construimos o brinquedo: eu cortava os pedaços de fita e cada hora um colava, da Terra ao Céu. A brincadeira era construção e jogo simultaneamente e cada uma participou da construção de um dos quadrados ou territórios que iriam compor o conjunto do jogo. Se divertiam enquanto construía a amarelinha entre risos e pequenas discussões sobre quem colocaria a próxima fita.

Quando a forma da amarelinha surgiu no chão, os corpos das crianças continuaram em movimento. Agora com um cuidado estético para com o jogo que havia sido construído, cada criança mergulhou na escolha da própria cor, pintando cuidadosamente - com lápis de cor,

canetinhas e giz de cera - tudo o que estava colado. Cada uma das crianças queria fazer o quadrado mais bonito, com a sua cor favorita. O ato de brincar de amarelinha estava inseparavelmente ligado ao processo de sua construção, pois não estavam ansiosas para pular etapas e partir para o jogo, mas se dispunham a viver e experimentar todo o processo.

Depois de muito se dedicarem a brincar de construir o jogo, iniciaram mais uma etapa: a de brincar de mandingar. Pegaram uma pedrinha e de forma agitada se colocaram em fila para atingir os objetivos da brincadeira. Entre risadas, reclamações, explicações, cada criança enquanto percorria a trajetória do jogo entoava uma cantiga que eu não conhecia “Se eu pisar na linha minha mãe quebra a espinha”. Ao mesmo tempo, elas pisavam na linha, saíam dos quadrados e vez ou outra caíam ao tentar se equilibrar em apenas um dos pés.

A voz de cada uma delas se juntava num emaranhado de fios, transformando o espaço em um território de infância, onde o corpo se movia e construía novos territórios. Nessa observância e experimentação as crianças acionaram minhas lembranças dos jogos de amarelinha da escola, das ruas, do chão batido, da casa de vó, aos saberes do terreiro. Cada salto, cada pisada, cada riso ou pequeno tropeço transformava a brincadeira em algo mais do que simples diversão: era uma experiência sensorial e afetiva, um modo de se inscrever e de viver. A mandinga é um fazer que se manifesta como gesto corporal de criação e resistência. Esse fazer se expressa em uma firmeza para ganhar o jogo, em uma cantiga que expressa uma troca ou combinado, na ocasião carregam a capacidade de responder ao imprevisto do pé que não pode encostar na linha ou mesmo o corpo que não pode se desequilibrar.

A mandinga compõe existências com astúcia e com encantamento, construindo trânsito entre mundos. É o ato de criar no calor do acontecimento, de se reinventar a cada movimento. É nesse sentido que a mandinga acontece não como uma superstição, mas como arte de reconfigurar o real, dobrar o destino, abrir passagens, compor territórios existenciais.

Nesse atravessamento, a mandinga é um gesto e é encantamento. Ela aparece na ginga da capoeira, onde a malícia transforma luta em jogo; na dança, onde o corpo vibra em ritmos ancestrais; na brincadeira, onde as crianças inventam mundos com pedaços de fita ou giz colorido; no terreiro, onde a força espiritual se faz presença e caminho; e na encruzilhada, onde Exu rege a passagem e o atravessamento dos sentidos.

Mandinga, improviso, feitiço e invenção não são aspectos separados, mas camadas de uma mesma potência que criam território. É dessa experiência do brincar, do corpo e da mandinga que os caminhos se abrem para o acompanhar da brincadeira do “Candomblé das crianças”.

9.1. Do jogo, do corpo, da mandinga

A amarelinha é uma brincadeira que simboliza a trajetória do ser humano através da vida. No jogo você vai e volta, da Terra ao Céu e do Céu à Terra. Ao sair da Terra você joga uma pedrinha que demarca o território em que você não poderá pisar. Na brincadeira só se pode pular com o mesmo pé com que se começou o jogo. Quem percorre a trajetória da Terra ao Céu não pode apoiar a mão ou o outro pé no chão para pegar a pedrinha. E também não se pode pisar na linha ou fora do quadrado. Mesmo sendo uma brincadeira, esse fazer diz muito sobre ser criança de terreiro, Rufino (2023) compartilha um pouco sobre o rigor metodológico do aprender com as brincadeiras quando afirma que:

A educação como fundamento corporal traz a brincadeira como mote, em especial confrontando a limitação daqueles que a observam destituída de seriedade ou rigor teórico-metodológico. A brincadeira se expressa como a inscrição máxima de uma vida não utilitária, por isso ela é íntima dos sonhos e artífice das esperanças (Rufino, 2023, p. 18).

Ao construir o jogo, as crianças brincam. Nesse fazer brincante a amarelinha não é o produto final; a amarelinha é o processo. Cada uma traz um pouco de si ao experimentar essa criação. As crianças (des)territorializam o terreiro, e o (re)territorializam a partir da amarelinha ao construir seu percurso da Terra ao Céu. As crianças constroem, desmontam, reorganizam e reinventam o percurso do jogo enquanto o fazem. Simonini nos ajuda a entender essa dinâmica quando afirma que as crianças “articulavam suas infâncias a uma experiência de contínua experimentação e quebra de regras socialmente estabelecidas” (2019a, p. 13).

O terreiro é um campo de intensidades em que se joga da terra ao céu e vice-versa. A terra, com seus cotidianos, seus problemas mundanos, e o céu com seus Orixás. Os praticantes do terreiro fazem seus lances (como no jogo da amarelinha), equilibram-se entre dois mundos (Terra e Céu). A exemplo do riscar a amarelinha no chão para poder brincar, os praticantes do terreiro também riscam suas mandingas, seus pontos, seus feitiços. Esses riscos, ao acionarem feitiços e mensagens, fazem uma composição entre a terra e o céu. O Candomblé pode então vibrar na sintonia de um jogo da amarelinha, em que ele se apresenta não como uma unidade, mas como pedaços vários, os quais são ocupados por aqueles que jogam no Candomblé.

A brincadeira é parte integrante do ser criança de terreiro, nesse território elas brincam criando e recriando, ali as crianças não precisam servir a algo, ou mesmo obedecer uma lógica utilitária, que aniquila o ser criança e a infância, desafio que faz com que esse território esteja nadando contra a corrente do colonialismo. Luiz Rufino (2023) constrói a partir de repertórios

que constituem pedagogias descoloniais, tendo a educação como fundamento corporal, pois “(...) Se nada escapa da educação, se ela acontece dentro e fora dos espaços escolares, é no corpo que ela baixa para se performar como ato” (Rufino, 2023, p. 15). Esse corpo, que aprende e ensina no movimento, também é, como nos diz Michel Serres, lugar de convergência sensorial:

O corpo em movimento federa os sentido e os unifica nele. Essa visão corporal global e esse toque, cujo maravilhoso poder de transubstanciação transformam o paredão rochoso em matéria mole e fibrosa, continuam sempre a produzir encantamento, mesmo na ausência tácita de linguagem e música (Serres, 1930, p. 15).

Pois, é o corpo, que assume o protagonismo no processo da educação de aprender fazendo “(...) É ele [o corpo] que faz com que ela [a educação] seja um acontecimento comum aos viventes e que cada ser risque de maneira singular o viver na relação com o todo” (Rufino, 2023, p. 15).

Essa mesma brincadeira “O jogo da Amarelinha” que fez e faz parte das mais diversas infâncias se inscreve como aprendizados rizomáticos. Cada pulo, risco, desenho é um mapeamento do território e da composição da realidade, por mais que esse movimento de ir e vir da Terra ao Céu se repita, ele compõe em cada um desses trajetos fluxos de intensidades particulares do ir, vir, pular, cair, levantar, cantarolar, inventando formas de ser através da brincadeira: “A brincadeira como sapiência do corpo, das memórias ancestrais e políticas comunitárias está a ser traçada cotidianamente nas práticas culturais emergentes dos contextos populares” (Rufino, 2023, p. 19).

Desta forma podemos perceber como as crianças do terreiro inventam o mundo com o chão, fita crepe, lápis de cor, o corpo, os gestos, as cantigas e as mandingas. Buscando novas formas de existir, elas criam territórios efêmeros, novas formas de colocar o universo do material e do imaterial em diálogo, assim como fazem ao conectar os mundos físico e espiritual.

É na não-linearidade do brincar que o devir-criança se manifesta com maior fluxo de intensidade, a criação de um mundo que escapa das formas adultas de ordenação e controle e que encontra a alegria em sua pluralidade de significações. Simonini (2019a), ao discutir o conceito de devir-criança, reforça essa potência de invenção nas práticas criadoras:

Mas apesar de conceitualmente incerta em sua pluralidade de significações, a alegria encontra muitas vezes como invólucro material a figura da criança, no momento em que esta é compreendida como expressão de espontânea liberdade ainda não plenamente capturada pelas pressões de uma moralidade social (Simonini, 2019a, p. 12).

Como apontado por Deleuze e Guattari, o devir-criança não representa tornar-se a criança enquanto uma fase cronológica da vida, mas sim a possibilidade de experimentar a sua potência de criação. “Há um devir-mulher, um devir-criança, que não se parecem com a mulher ou com a criança como entidades molares bem distintas” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 67). O brincar faz parte desse devir-criança. “(...) Daí a dimensão da brincadeira como uma prática mandingueira, o corpo em movimento contínuo, inacabado, que não se permite capturar e fixar em uma única coisa e tornar a convocar o outro para a relação, para o jogo” (Rufino, 2023, p. 20).

10. DANÇA

Sábado, 05 de abril de 2025

A terceira oficina com as crianças foi de dança dos ritmos do Candomblé, conduzida por Iracema (quatorze anos), neta mais velha do Pai César e da Iyá Vilmara. Naquele sábado, o ponto de encontro seria na área externa, mesmo local onde foi realizada a construção do jogo de amarelinha. Lá foi montado o café da manhã com pão de queijo, frutas e suco; colocamos também algumas esteiras para que pudéssemos tomar o café da manhã confortavelmente. Nesse encontro estiveram presentes o Araúna, a Jussara, a Jandira, a Jupira, a Jurema e o Ubirajara.

Enquanto a oficina ainda não começava, as crianças se ocupavam de comer e brincar. Inventaram uma rodada animada de “Mestre Mandou”, em que uma das crianças dava o comando e todos os outros repetiam: ora pulando, ora se deitando no chão, ora levantando uma perna ou revirando os cabelos. Era uma mistura de ordem e bagunça, mas sempre acompanhada de risos. Revezavam entre si a função de mestre, numa brincadeira que testava a obediência e a malícia, e cada comando era também uma invenção. A sequência se tornava uma dança própria: “Agachou, pulou, levantou-se e se sentou! Agora levanta! Perninha para lá, perninha para cá! Faz assim e faz assim! Vira, vira, vira! Pulinho para a frente, pulinho para trás, bagunça o cabelo, joga para cá! Roda, roda, roda, parou! Roda, roda, roda, quem se mexer vai perder!”.

Entrei no jogo obedecendo também às coordenadas. Era impossível não rir junto, enquanto o espaço se tornava uma pequena roda de corpos inventando jeitos de se mover. Quando percebi que já estavam suficientemente mergulhados no ritmo da brincadeira, e com os corpos aquecidos, chamei: “Vamos pular, vamos abaixar, e agora vamos dançar! Um, dois, três e já! Vai lá, Iracema!” e Iracema posicionou-se no centro. As conversas foram silenciadas de repente e para quebrar o silêncio e um pouco da ansiedade comecei a bater palmas no ritmo da avamunha:

X - X - X - XX

X - X - X - XX

X- X - X - XX

Todas as crianças me acompanharam inicialmente. Elas se lembravam do ritmo que havíamos construído e logo depois pausaram suas palmas para ouvir a Iracema.

O compasso marcou o início de outra cena, e as crianças, que até segundos antes gritavam, agora escutavam atentas a voz e os gestos de Iracema. O corpo dela trazia a firmeza dos pés plantados no chão e, ao mesmo tempo, a leveza do movimento que conduz sem impor,

assim como *Oyá*²³, que às vezes tem a força e a firmeza de um búfalo, mas também tem a delicadeza e a leveza de ser borboleta. As crianças a acompanhavam com olhos arregalados, e cada passo os fazia entrar em outro tempo, o tempo da dança.

Iracema começou a ensinar a dança a partir da Avamunha. Ela explicou a todos que a dança da Avamunha representa uma narrativa da travessia afro-atlântica dos negros escravizados para as Américas. Nos movimentos dançados, os corpos interpretam as proibições impostas aos corpos negros escravizados. As mãos e pés sempre juntos representam os braços e calcanhares acorrentados, uma das várias formas de impedir fugas e tortura impostas aos corpos negros durante esse período. Já os movimentos organizados entre ombro, cotovelos e pulsos, e concomitantemente entre pés, joelhos e quadris representam as tentativas de se libertarem das correntes. Após essa explicação todos praticaram um pouco a Avamunha.

Após a Avamunha, Iracema compartilhou um pouco sobre o ritmo Adarrum dedicado ao orixá Ogum, com movimentos que demonstram a força física, a velocidade e o ato de abrir caminhos. E depois o Agueré, ritmo do orixá Oxóssi, que representa a tática de confundir o animal durante a caça, criando movimentos de um lado para o outro.

Foram horas dançando, brincando e colocando o corpo em movimento, percorrendo o ritmo dos três orixás irmãos: Exu, Ogum e Oxossi. Abaixo, pai César, compartilha um pouco do seu entendimento sobre o ato de dançar no terreiro.

10.1. Dança, componente de conexão

Quinta-feira, 06 de novembro de 2025

As danças, como todos os elementos que compõem o rito do axé, é um componente de conexão.

Ela, sozinha, representa um movimento; mas, quando está unida aos cânticos e à roda — que não tem ponto de começo e fim, pois se misturam e não é possível saber onde começa e onde acaba — juntamente com o som dos tambores e dos adjás, representa uma conexão com o ancestral, com o nosso axé.

Cada movimento, nesses momentos, nessas cerimônias, nesse ato, representa passagens conforme o canto: a passagem, a história, a

²³ Orixá a que Iracema pertence.

vida daquele orixá, ou até mesmo o que os adeptos sentem sobre aquele orixá.

Como a dança de Ogum, que representa como se estivesse lutando, cortando, aquilo representa a guerra.

Oxum, com sua graciosidade, representa o amor, o carinho, a beleza.

Iemanjá representa uma mãe amparando, com movimentos como as ondas do mar, a água em si, a calmaria, ou os maremotos.

Todos os movimentos da dança, no contexto ritual, vão representar a vida do orixá e a nossa maneira de entender e sentir aquilo que está sendo cantado.

(Babalorixá César Marimbondo)

10.2. Corpo e o movimento dançado

As netas, netos e os filhos gerados nesta casa têm crescido respirando o axé, e, no caso de Iracema, a dança sempre esteve presente em seu corpo, compondo uma constante de aprendizados. A vida de Iracema até então foi atravessada por aprender a cantar, dançar e colocar o corpo em movimento dentro do terreiro. Portanto, o que foi praticado junto às crianças naquela manhã era uma memória corporal, um conhecimento incorporado, fruto de sua experiência, como nos explicam Rodrigues, Rocon e Caetano (2022):

Ainda que as palavras possam assumir redes de significados e sentidos ao longo do tempo, a etimologia pode ser uma ferramenta para compreender o sentido de sua emergência. A palavra “experiência” deriva do termo latino *experientia* e é formado de três partes: “ex” que significa fora, “peri” entendido como perímetro ou limite e “entia”, a ação de conhecer ou aprender. Portanto, *experientia* pode ser traduzida como o ato de (se) aprender ou (se) conhecer acolá de fronteiras e limites. (Rodrigues, Rocon, Caetano, 2022, p. 15).

Iracema “(...) transporta consigo a marca da incompletude e curiosidade. Se aceitarmos que a experiência está condicionada a curiosidade, criatividade e necessidade de (se) inventar e, com isso, a liberdade torna-se imperativa à existência” (Rodrigues, Rocon, Caetano, 2022, p. 15) e que em seu ato criancieiro compartilhava com as outras crianças o saber encarnado da dança, por isso “Nesse contexto de afirmação da criança como diferença inventiva e não como etapa cronológica é que Larrosa (2003) sustenta que todo processo de aprendizagem diz respeito ao nascimento de uma criança” (Simonini, 2019, p. 18).

No encontro, assim como no Xirê, a prática aconteceu em roda, iniciando com os mais velhos dentro do culto até os mais novos. A hierarquia do Candomblé contraria as lógicas da idade de forma cronológica e considera como mais velhos aqueles que possuem maior idade dentro do culto aos orixás. Uma criança (cronologicamente) pode ser uma pessoa de maior hierarquia dentro dos códigos religiosos, assim como um idoso (cronologicamente) pode ser mais novo. No Xirê, o mais novo e o mais velho se encontram ao formar uma roda, conectando os mais velhos e os mais novos. A roda sempre gira em sentido anti-horário para que haja o resgate de saberes ancestrais e a comunicação com os antepassados.

No Candomblé de Nação Ketu, o Xirê é o encontro dos cânticos... da dança... dos instrumentos... das palavras... do alimento... é o espaço tempo para dançar, cantar e tocar para saudar os orixás, cada orixá é reverenciado com suas cantigas próprias, com os ritmos que são referentes a eles. Assim, como ensinado por Iracema, algumas das danças associadas a Exu, Ogum, Oxossi e a cada um dos orixás do panteão possuem os seus ritmos e sequências de movimentos dançados. Exu abre os caminhos, Ogum os desbrava e Oxóssi os percorre em busca de boas caças.

Nesse contexto, a dança compartilhada por Iracema com as crianças não se configurava apenas como um conjunto de movimentos a serem aprendidos, mas como experiência corporal, como afirma Leda Martins (2015):

Cada uma dessas práticas, (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cuja convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo (Martins, p.66).

No encontro as crianças praticavam uma série de movimentos que são ensinados e praticados por cada família de axé, e cada família relembra as histórias dos orixás de uma forma particular, compondo possíveis coreografias. O filósofo José Gil (2001) considera que a coreografia ou sequências de movimentos dançados “(...) É um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer uma lógica de movimento, próprio. Se nos referirmos especificamente à dança, devemos acrescentar: << um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados >> (...)” (Gil, 2001, p. 81). Assim, cada gesto dançado naquele encontro não traduzia apenas uma história do orixá, mas produzia memória corporal e modos de existir no terreno.

Já a dimensão do ensaio e da experimentação aparece também quando Gil escreve:

O que é experimentar, <<ensaiar>>? É chegar a um ponto de <<coordenações físicas>> tais que <<a energia>> passa <<naturalmente>>. Trata-se de fluxos de movimentos mais que de formas ou de figuras (como no *ballet*). Ensaiaando uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia-se de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia. As formas compõem-se pouco a pouco, e pesam sem dúvida na escolha das sequências; mas não são determinantes, pelo contrário, dependem do destino que o bailarino quer dar à energia, criando núcleos intensivos ou atenuando o seu impulso, acelerando a velocidade, modulando a força do movimento (Gil, 2001, p. 83).

José Gil provoca ainda, a seguinte questão sobre o corpo e a dança:

Deveremos crer que o corpo tenha um tal poder integrador, ou assimilador, que transforme tudo o que dele se aproxima no espaço e no tempo, num todo homogêneo e unificado, quer dizer *orgânico*? Por outras palavras, o nexo da dança ligar-se-ia ao nexo do corpo como organismo, ou como estrutura (fábrica, como se dizia no século XVI) (Gil, 2001, Pág. 85).

Assim, as questões levantadas por Gil não são abstratas; no contexto do encontro, o corpo da criança não é uma unidade fechada, mas um território existencial, que se abre ao outro e à ancestralidade. A dança se constrói em agenciamento do corpo e ritmo. Nesse espaço tempo a dança abre o corpo e o põe em relação ao movimento dos orixás. Tal como propõe Gil (2001), o ritmo das crianças parecia operar como uma força que sustentava as diferenças em continuidade, modulando tempos e distâncias sem produzir rupturas. Essa coexistência de fluxos corporais e discursivos compunha uma tessitura em que o movimento dançado emergia não da representação, mas da relação entre ritmos.

Cada um dos participantes desse encontro deixava a energia e o ritmar firmar e emergir dos seus corpos de uma maneira única. Foi possível observar a raiva de não conseguir combinar movimentos de pés e mãos, tentativas de acelerar ou diminuir o tempo dos movimentos a partir dos ritmos cantados, o parar para observar o outro, o compartilhamento de saberes de forma transversal. Partindo do corpo em movimento como parte central do aprendizado.

Entre a oficina conduzida por Iracema e as brincadeiras praticadas pelas crianças no terreiro, a dança não se encerrava no momento do encontro e não se reduzia ao aprendizado dos ritmos. Assim como na brincadeira de “mestre mandou”, a dança se faz enquanto modo de se mover pelo terreiro, movimentos de abaixar, levantar, correr, se deslocar pelo mundo.

As danças acontecem onde elas estão, seus corpos fazem os gestos aprendidos, e estes são reelaborados na gira, na roda e no jogo. Assim como no Xirê, em que a dança ultrapassa a técnica e se torna componente de conexão, como nos explica o Pai César, as crianças continuavam a dançar, inventando modos de ser criança, Preto Velho, Exu, Caboclo,

Pombogira, Orixá... A oficina, portanto, possibilitou olhar de forma conjunta para como esses corpos se deslocam e como os movimentos sustentam o entre ritualidade e a brincadeira.

11. ENTREGA DO PRESENTE À OXUM

Segunda-feira, 13 de outubro de 2025

No domingo, 12 de outubro, aconteceu a festa de Oxum, data em que também se comemora o dia das crianças. Oxum é a protetora e guardiã das crianças desde o ventre. Após a festa, todas as crianças se reuniram no barracão para brincar de Candomblé, como já era de costume. Ali ficaram até o fim da noite.

No dia seguinte, algumas das pessoas do terreiro realizaram a entrega do balaio para Oxum em uma lagoa na cidade de Betim. Foram entregues girassóis, rosas, bonecas de pano, doces, tudo coberto com bastante mel. Estiveram presentes o Pai Tossi, como responsável por cuidar da Oxum da Iyalorixá Vilmara, a própria Iyálorixá, o Pai César, os O.P., O.W., O.V.S., as E.V.O., E.A.O., algumas das crianças - entre elas o Araúna, Jussara, Jandira, Jacira, Ubirajara e Iara. Eu também estive presente.

Ao retornarmos para o terreiro, a brincadeira continuou. Quando entrei no barracão não encontrei mais o Araúna nem os demais. Perguntei quem estava ali, e logo vieram até mim pedindo bença. Disseram-me que ali estavam os Erês e que a Jandira era a Mãe de Santo.

Perguntei os nomes e eles se apresentaram: Joanelha, Abelineha e Pelé. “Por que Pelé?”, perguntei. “Por causa do jogador de futebol”, responderam. Entrei na brincadeira também.

Brincar de terreiro já era a melhor brincadeira para eles. Por diversas vezes se tornaram Ekedjis, Ogans, Mães e Pais de Santo, Pretos Velhos, Exus, Caboclos, Marinheiros e Erês. Por mais de uma vez recebi limpezas e participei de consultas com eles; e sempre me lembravam de algo — como o dia em que uma dessas pretas velhas me lembrou que a Juçara (*Euterpe edulis*), espécie de açaí nativo da Mata Atlântica que eu levava para eles, era muito boa e que eu deveria levar mais vezes. Recebia também recados para eu continuar assim, pois todos gostavam muito de mim.

Entre construções de realidades, por diversas vezes perguntei ao Araúna se ele gostaria de ser Ogan e tocar os atabaques como o pai e os tios. Ele sempre respondia que não — que ele gostaria de ter vinte Erês — pois o que ele gostava mesmo era de brincar. Afinal não é essa a razão?

11.1. Brincando de Gira

Outras crianças, como preferem ser chamados os professores Genildo Filho, Alexsandro Rodrigues e Kiusam Oliveira (2019), em seu ato crianceiro da escrita, nos lembram a origem da palavra criança, do latim *creare*, que também origina as palavras criação e criatividade.

Ao brincar de gira, as crianças acionam diversos mundos e criam realidades. Ali onde os santos e entidades “baixam”, elas fazem agenciamentos, se instaura a brincadeira, a pluralidade, a criatividade. É durante a brincadeira que Araúna recusa a possibilidade de se tornar ogan e reafirma o desejo de ter Erês, ele nos lembra que criança não trabalha, que criança brinca, tem amigos — e ter Erês é ter amigos para brincar como nos cantam Paulo Tatit e Arnaldo Antunes em sua música “Criança não trabalha”.

*Lápis, caderno, chiclete, peão
Sol, bicicleta, skate, calção
Esconderijo, avião, correria,
Tambor, gritaria, jardim, confusão
Bola, pelúcia, merenda, crayon
Banho de rio, banho de mar,
Pula sela, bombom
Tanque de areia, gnomos, sereia,
Pirata, baleia, manteiga no pão
Giz, merthiolate, band aid, sabão
Tênis, cadarço, almofada, colchão
Quebra-cabeça, boneca, peteca,
Botão. pega-pega, papel papelão
Criança não trabalha
Criança dá trabalho
Criança não trabalha
1, 2 feijão com arroz
3, 4 feijão no prato
5, 6 tudo outra vez*

Araúna, ao recusar uma expectativa imposta, nega a lógica adulta de função, tarefa, dever e responsabilidade, “(...) como salienta Carrascoza (2010), quando nos tornamos adultos perdemos a sensibilidade às belezas que anteriormente nos deslumbrava e passamos o resto da existência buscando retomar as sensações daquele paraíso de perdida potência” (Simonini, 2019, p. 13), dessa forma, ao recusar a posição de ogan, ele recusa também a antecipação de uma maturidade que ainda não lhe cabe; desloca a expectativa de trabalhar para a necessidade de viver o presente crianceiro da imaginação ao produzir agenciamentos.

Fazer agenciamento não é uma coisa atada, é um campo de criação e de multiplicidade, as crianças abrem “(...) sua existência a campos de possíveis. Autorizadas socialmente a vadiar, experimentar e fantasiar, a condição de criança carrega consigo uma irresponsabilidade, no sentido de que ela não precisa responder severamente por seus atos, pois transita em um mundo em que as regras ainda são por demais maleáveis” (Simonini, 2019 p.14).

Essa recusa de Araújo abre o campo para compreender o brincar como um modo de devir, e é justamente nesse ponto que Deleuze e Guattari nos ajudam a pensar o conceito de devir-criança que opera junto à experiência dos *Erês*, e a seu processo de incorporação pelos médiuns.

(...) Estar em devir, para os referidos filósofos, consiste em compor, entre diferentes corpos, agenciamentos que não se restringe às identidades daqueles que estão nessa mesma relação. É criar uma interação rítmica e ressonante entre corpos, mais do que uma relação causal ou de mistura, uma vez que estar em devir não é se tornar isso ou aquilo, mas compor numa travessia “entre” isso ou aquilo (Simonini, 2019, p. 17).

Os *Erês* são entidades que incorporam nos médiuns trazendo alegria consigo; uma energia que não se limita a uma “criança no sentido molar”. O *Erê* é uma força de linguagem, que se comunica através de um campo vibracional, desenvolvendo a comunicação entre mundos. O *Erê* não é uma criança biológica, mas um devir-criança que circula no corpo do médium e produz nele novas sensibilidades, pois:

A alegria encontra muitas vezes como invólucro material a figura da criança, no momento em que esta é compreendida como expressão de espontânea liberdade ainda não plenamente capturada pelas pressões de uma moralidade social. Essa alegria associada à infância aparece, especialmente na cultura do ocidente, enlaçada a concepções de flexibilidade, inocência, esperteza, criatividade e sensibilidade (Simonini, 2019, p. 12).

Como nos lembra Simonini, “Essa criança criadora é movimento, agenciamento, devir e igualmente um ‘dizer-sim’ não capturável por qualquer tecnologia de encodificação, pois é ela própria quem cria novos códigos para depois abandoná-los na produção de outros mundos” (2019, Pág 18). O corpo adulto cede lugar a um corpo-outro, que brinca, ri, tropeça nas palavras, se emociona, dança de modo desajeitado, e que nesse entremeio de zonas de intensidade cria novos mundos e efeitos de realidade.

(...) o conceito de devir-criança, proposto por Deleuze e Guattari (1997), é significativo neste trabalho já que ele nada diz do ato de imitar uma criança em seu papel social, nem mesmo do ato de se tornar criança - como um adulto tendo atitudes infantis ou sendo tragado numa senilidade que lhe devolve a postura de criança-, mas da composição com as possibilidades de invenção, imaginação, novidade e

experimentação que atravessam a força da criança, no seguir linhas em aberto que não se restringem a um mundo pré-definido (Simonini, 2019, p. 17).

Ao brincar de gira, as crianças não imitam o que veem nos rituais: elas criam modos crianceiros de existir no terreiro. A gira, enquanto brincadeira, é uma criação outra, onde as crianças mobilizam elementos do Candomblé e da Umbanda, misturam entidades e incorporações e gestos e cantigas e risos e brincadeiras compondo o Candomblé das crianças a partir de seus olhares e experiências. A brincadeira é ela própria um agenciamento, conectando presença e memória e intensidade e desejo. Nesse gesto brincante elas se permitem testar, ser, assumir posições, abrindo espaço para outras formas de viver e sentir o terreiro.

Esse modo crianceiro de existir não se limita aos dias de festa ou ao espaço físico do barracão. Ser criança de terreiro acompanha cada uma delas; elas são crianças de terreiro na escola, com os professores, na rua, com a família. Nos gestos, nas palavras, nas brincadeiras, no movimento corporal, nos objetos que carregam, nas músicas que cantam ou nos silêncios que muitas vezes precisam carregar.

Se no terreiro a gira vira brincadeira, fora dele quem pode brincar e do que se pode brincar? É nesse “entre” que vivem as crianças de terreiro: entre o dentro e o fora. Daí emergem as falas das próprias crianças sobre o que significa ser criança de terreiro, com suas possibilidades de criação e também suas contradições.

12. FIM DE SEMANA NA ROÇA EM PARAÓPEBA

Sábado, 07 de junho de 2025

Como é ser uma criança de terreiro? Vamos começar com os preconceitos do terreiro, os preconceitos são muito ruins, tipo eu cheguei pra uma menina e falei “ai, eu sou do terreiro” a menina vai lá e fala “ai, que nojo, isso é macumba, isso vai fazer coisa...”,

Muita gente da escola fica falando que a macumba é uma coisa, que a gente vai fazer macumba pra pessoa, a nossa família faz macumba quando precisa. As pessoas que tem esse preconceito com a nossa religião, eu acho isso horrível.

A minha avó por parte de mãe ela é da igreja, mas o meu sonho é ser da macumba quando eu crescer, mas ela fala assim que a macumba não é de Deus, que é feio isso, que quem vai escolher a minha religião é a minha mãe, mas quando eu crescer quem vai escolher a minha religião vai ser eu.

E tipo, eu não julgo a religião de ninguém, isso é horrível! Ainda mais pras pessoas que são de Deus, quem é cristão, evangélico, não devia fazer isso, se é evangélico a gente nunca tem que julgar nada do próximo. (Jurema)

Eu quero falar sobre as oficinas, nas oficinas fizemos muita coisa como pinturas, percussões, brinquedos, bonecos de papel e um tanto de coisa. (Jandira)

Eu vou falar das festas da nossa religião, tem a de Erê a de Caboclo a de Preto Velho e eu gosto de todas pois são todas muito legais e eu amo pois eu me divirto, brinco, canto e danço e isso é uma coisa da minha religião que é muito boa. A que eu mais gosto é a de Erês, que a gente brinca, come doce, come bala, come muito doce, conversamos com os Erês, e é isso, eu adoro as festas. (Jussara)

Tem muitas outras coisas que a gente quer falar aqui, e uma dessas coisas, muitas coisas que a gente não falou, como o atabaque. Uma coisa muito legal e que meu irmão é louco para poder tocar. O atabaque é muito bonito, é um instrumento muito usado, que deixa o som aqui. (Jandira)

Que deixa o som, aquele ar, aquele barulho, que faz assim.. (Pum, ticabum, pum, pum, pum) e a gente canta “Exu...” alguma coisa, e faz a voz das pessoas todas que estão na roda dançando, vibrar assim, e tudo junto, dá uma sintonia, uma corda de sintonia. Eu acho perfeito! (Jurema)

Se não tivesse atabaque na macumba, não teria como ter a macumba. O atabaque é o essencial! (Jandira)

Se não tivesse ia ser só as vozes, e a gente precisa do som! Não é só as vozes. Ele pode ser escondido na parte de trás, mas ele é o essencial! Outra coisa também que tem lá é um negócio de ferro que bate com outro negócio! (Jandira)

E o canto também das pessoas que tocam o atabaque. E as pessoas que cantam, nos vendo assim, conversando, falando assim “nossa, isso é ótimo, eu acho que vou entrar” (Jurema)

Por isso muitas crianças que já viraram e são de outros terreiros, elas já foram no nosso terreiro. (Sophia)

O nosso sonho é virar! (Jurema)

Você sente outra coisa, outra coisa... você vira outra pessoa, você sente em outro... não sei nem como dizer! (Jandira)

E gente, isso é ótimo, a gente ama, a gente sente assim no ar. E o que a gente mais odeia no candomblé são as críticas. (Jurema)

Acontece muita coisa dessas na escola, quando a gente fala que é da macumba pra alguém eles já falam “Não quero mais ser sua amiga, não sou dessa religião”. Muita gente fala que essa religião não é de Deus, que Deus não gosta dessa religião. (Jandira)

A gente fala fala mais que é do Candomblé, porque quando agente fala que é da macumba eles logo falam “sai de perto de mim, quem é da macumba faz macumba pra mim e vai tirar meu cabelo” A pior macumba que eles falam que vão fazer é macumba pro cabelo, que é pro cabelo cair. (Jurema)

Por isso as pessoas ficam com medo e que por isso a macumba não é de Deus, mas isso não tem nada a ver! (Jandira)

12.1. Se construir enquanto criança de terreiro

Ao perguntar para Jurema, Jussara, Jandira, Araúna e Jupira como era ser criança de terreiro, a resposta apresentada é repleta de agenciamento e fluxos de intensidade que perpassam a escola, a moral religiosa, a família e o próprio terreiro.

Jurema e a Jandira narram o preconceito, marcado pela intolerância religiosa, com um olhar crítico ao dizer que “isso é horrível, isso é feio”, denunciam o que passam no ambiente escolar e algumas vezes até entre os próprios familiares.

A Intolerância Religiosa não é um preconceito praticado exclusivamente contra as religiões de Matriz Africana, e Nogueira (2020) em seu livro “Intolerância Religiosa”, nos permite compreender que existem mudanças em sua prática a partir das culturas, tradições e experiências de cada povo, mas que o seu desenvolvimento se dá pela sobreposição de determinada cultura e tradição sobre outra, afirmando uma ideia de superioridade, verdade única e absoluta, propagação de preconceitos, discriminação e racismo.

No cerne da noção de intolerância religiosa, está a necessidade de estigmatizar para fazer oposição entre o que é normal, regular, padrão, e o que é anormal, irregular, não padrão. Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio (Nogueira, 2020).

Ao recusarem o olhar que julga e discrimina há o surgimento de novos ritmos e subjetividades que afirmam como “Meu sonho é ser da macumba”, o sonho não é só sobre um futuro, mas sobre construir-se no agora enquanto criança de terreiro, como quem escolhe e se afirma nesse território.

Em meio a tensão do ambiente escolar e familiar, ainda existe o desejo. Na fala das meninas, o terreiro aparece como um território repleto de sensações provocadas pela experiência de vivenciar as intensidades provocadas pelos sons, cores, ritmos, mas também como um espaço atravessado pelo olhar de colegas que discriminam. Ser uma criança de terreiro é habitar esse entre-lugar do desejo e da resistência.

O aprendizado de Jurema, Jandira e Jussara com o terreiro acontece pelo corpo, por vezes se referem às experiências pelas sensações geradas no corpo e pelos campos de intensidade provocados pelos instrumentos e vozes, pelo material e imaterial. As crianças teorizam o terreiro a partir da experiência.

O atabaque como elas se referem, é instrumento, corpo, conjunto, parte indissociável: “Se não tivesse atabaque, não teria macumba.” O som do tambor cria consistência e dá forma à

vibração coletiva. O toque “pum, ticabum” aciona o corpo vibrátil, como nos explica Suely Rolnik:

(...) Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tomando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. É também neste livro que pela primeira vez chamei de "corpo vibrátil" precisamente essa segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto

(...) Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão. De tudo isso, o seu olho-do-invisível percebe apenas a máscara, resultante do movimento de simulação; e só (Rolnik, 1989).

O atabaque vibra: “Se não tivesse atabaque, não teria macumba”, dizem as meninas. Essa afirmação reafirma que o som é princípio de existência. É o ritmo que organiza o caos, e cria territórios existenciais. No toque, o corpo, o ritmo e o som se misturam; não há sujeito que toca nem objeto tocado, mas um corpo vibrátil. O atabaque é esse ritornelo, ele territorializa ao reunir os corpos numa mesma sintonia “faz a voz das pessoas todas que estão na roda, vibrar assim, e tudo junto, dá uma sintonia, cria uma corda de sintonia”. O som faz o corpo vibrar e, nessa vibração, o corpo deixa de ser apenas individual e torna-se coletivo.

Jandira e Jurema descrevem o toque do atabaque e de outros instrumentos de forma sensorial, muitas vezes sem saber o nome ou como explicar como eles agem sobre o corpo. Então ser criança de terreiro é vivenciar esse campo de afetos sentir o invisível e expressá-lo em ritmo, danças, gestos, cantos. É fazer do corpo território onde o invisível ganha forma, onde o sagrado se torna brincadeira e a brincadeira se torna saber.

13. EM UM EMARANHADO DE FIOS, TECEMOS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio à complexidade de linhas que se encontravam e se sobrepunham, com suas cores, espessuras e texturas diversas, o terreiro se fazia sem margens, sem começo ou fim. Eu estava ali, no meio, sendo linhas em composição. Essas linhas tocavam tantas outras, vindas das escritas, pinturas, desenhos e leituras, e desejavam por tantas outras que ainda estavam por surgir. Juntas, teciam mapas provisórios e criavam territórios à medida que novas linhas eram traçadas. Foi nesse entremeio que compreendi que o desejo da pesquisa não era revelar uma verdade sobre o que é o terreiro, mas acompanhar de tramas vivas em contínua invenção, que faziam o terreiro ser a cada dia, a cada história, na junção das diversas realidades construídas em cotidianos.

Assim como o terreiro, a dissertação se compôs a partir de um fiozinho, embolado a tantos outros, que, ao se conectarem, permitiram construir realidades junto às crianças do Ilê Asé Oyá Kurugesí. O início da pesquisa se deu no acompanhamento das crianças enquanto etapa cronológica da vida, mas, ao longo do percurso, essa perspectiva foi se desmontando, dando lugar para o encontro com a criança em seu devir, em sua potência criativa e força inventiva, como propõem Deleuze e Guattari. Foi nesse deslocamento, produzido por centros desestabilizadores, que me lancei ao caos, para, então, escutar no fundo um pequeno estribilho, aquela “cançãozinha” de que falam os referidos autores, a partir da qual se tornaram possíveis novos arranjos e criações.

O terreiro é um espaço de culto religioso onde existem normas, papéis sociais bem definidos, rituais e hierarquias a serem respeitados, em nome da preservação e da manutenção de uma tradição religiosa em permanente reconstrução na diáspora, mas são múltiplas as ações que emergem das relações entre as crianças no terreiro e que produzem rupturas, desorganizam a cartilha, rompem com o óbvio e desmontam aquilo que estava previamente programado. Para as crianças, a divisão entre o que é culto e o que é brincadeira não se sustenta: tudo se mistura em um prolongamento de movimentos, gestos, incorporações, jogos e mandingas. É nesse entrelaçamento que elas, e potencialmente o próprio terreiro, se fazem e se refazem em devir-criança.

Neste trabalho optei por narrar, de forma situada, o encontro entre crianças, terreiro, cotidiano e arte. Aquilo que, para mim, muitas vezes poderia ser tomado como óbvio, precisou ser atravessado por estudos, leituras e diálogos para, somente então, tornar-se palavra encarnada. Estar pesquisadora exigiu um deslocamento do comum: estranhar o cotidiano, sair dos olhares rotineiros e, sobretudo, enfrentar o desafio de transformar em linguagem aquilo que

tantas vezes se apresenta no campo das sensações. Essa experiência encontra ressonância nas palavras de Galeano, no trecho a seguir, que traduz o gesto de aprender a olhar diante daquilo que nos atravessa:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar! (Galeano, 1991, p. 15)

Para construir a pesquisa e me construir pesquisadora, foi necessário aprender a olhar. Pesquisar nos/com os cotidianos é um exercício contínuo de aprender a olhar: o mar estava ali, assim como o terreiro, e foi no e com o Ilê Asé Oyá Kurugesí que me fiz pesquisadora ao mesmo tempo em que me fazia Yawó, educadora e artista. À medida que as crianças vivem, elas tecem sentidos, constroem suas relações com a comunidade, com o sagrado e com o território que habitam. Observar, acompanhar e caminhar com elas deslocou os lugares tradicionalmente atribuídos ao ser criança, transformando também a minha posição como pesquisadora e convocando um modo de pesquisar que se faz junto, que se faz com, que se faz entre, um modo de pesquisar relacional.

Creio que, ao assumir uma postura de pesquisadora diante do que me foi confiado ao longo do mestrado, fui inevitavelmente conduzida a uma pergunta: o que fazer com tudo aquilo que o terreiro, as crianças e os encontros construíram? Como educadora, entendo que essas narrativas não se encerram em si mesmas, mas devem, antes de tudo, abrir passagem para propostas de educação que reconheçam o quanto territórios como os terreiros, independentemente do que aqui foi narrado, já contribuem para os processos educativos, para o respeito às diversidades, à multiplicidade e para a construção de subjetividades dos sujeitos que os compõem.

Incentivar novas epistemologias, outras formas de construção do conhecimento e possíveis ações no campo da criação são, sem dúvida, iniciativas válidas. No entanto, foram as crianças, com seus devires crianceiros, seus modos de brincar de gira, seus pertencimentos e invenções, que abriram caminhos para pensar outras formas de compreender o terreiro como

território existencial; um território que se cria e se recria no próprio ato de participar da vida em comunidade.

Ao longo do percurso, o conceito de agenciamento se mostrou fundamental para compreender como os corpos operam a partir dos sons, ritmos, danças, memórias e gestos, conectando-se e transformando-se uns pelos outros, sobretudo no brincar. A brincadeira é entendida aqui como uma forma de driblar o dado e afirmar novas realidades, uma vez que no terreiro elas se recriam em múltiplas realidades: tornam-se entidades, mães de santo, *ekedjis*, *ogans*. Nesse contexto, a hierarquia deixa de ser central, e o que se afirma é a brincadeira como passagem para sonhos, sensações e outras formas de existir e de enfrentar aquilo que, da porta do terreiro para fora, se manifesta como violências políticas, epistemológicas, raciais e religiosas.

Esta pesquisa também se ritmou na experiência de que se compor criança de terreiro (e tal criança não é apenas uma condição cronológica, mas uma abertura a agenciamentos) não se limita aos dias de toque ou às festas. É um modo de existir para além dos portões do Ilê, atravessando escola, família, rua, brincadeira, corpo. Compor-se criança de terreiro é carregar mundos, negociar presenças, enfrentar preconceitos e, ao mesmo tempo, afirmar pertencimentos e produzir potência. Reconhecer essa composição crianciera, em sua complexidade é também uma forma de ampliar o entendimento sobre a diversidade religiosa, sobre formação humana e sobre a multiplicidade de experiências que compõem o Brasil contemporâneo.

Muitas outras tramas emergiram ao longo deste percurso e permanecem em aberto, pedindo continuidade. No contexto do terreiro, existem experiências vivas que seguem provocando reflexões e deslocamentos, instigando novas perguntas mais do que respostas fechadas. O diálogo entre teoria e prática mostrou que diversos elementos atravessados nesta pesquisa ainda demandam tempo, escuta e elaborações mais cuidadosas. Questões como o entrelaçamento entre devir criança de terreiro e as experiências de intolerância; o racismo religioso que atravessa esses territórios; os lugares possíveis para corpos dissidentes de gênero nos terreiros; os cultos afro-brasileiros que escapam às nomeações mais conhecidas de Umbanda, Candomblé e Quimbanda; e as conexões com outras experiências afro-diaspóricas espalhadas pelo mundo permanecem como linhas abertas. São tramas que não se encerram aqui, mas que seguem sendo tecidas nos cotidianos do terreiro, nos corpos que o habitam e nas pesquisas que ainda poderão surgir a partir desse encontro.

Talvez o que esta pesquisa tenha construído como resultado diga menos sobre o terreiro enquanto uma estrutura pré-estabelecida, tal como apresentada na contextualização histórica de

seu desenvolvimento em terras brasileiras, e diga mais sobre outros territórios em composição que atravessam a existência dos terreiros, como a escola, o Estado e a segurança pública. Há, aqui, a aposta de que esses territórios possam se constituir a partir de uma experiência em devir-terreiro. Isso não significa desejar que outros espaços se transformem em terreiros, mas que possam experimentar outros modos de ver e de existir, inspirados pela intensidade criancieiras que constroem o terreiro a partir da potência da coletividade, criatividade, inventividade, do cuidado e cultivo do respeito às pluralidades e da abertura para afetar e se deixar afetar, criando maneiras de fazer mundo.

Encerrar esta pesquisa significa fechar um percurso, para se abrir a novos, mas reconhecendo que, como numa roda, o início e o final se encontram, e que seus cantos, danças, gestos e ritmos irão reverberar ao longo do tempo, mesmo após o encerramento deste ciclo. Para além das páginas escritas, acredito que surgirão efeitos e produções de sensibilidade, que continuarão a ser gerados por mim e por aqueles que se depararem com este trabalho, pois o que aqui se registra é apenas uma das formas possíveis de narrar o vivido. O terreiro, tomado como território existencial, não é um espaço fixo, mas um campo de forças em constante movimento, onde ritmos se sobrepõem, novos caminhos se abrem, sentidos se organizam e realidades se constroem, a partir disso novas narrativas seguirão sendo construídas pelas crianças que habitam e fazem esse território.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Suzi; JACKSON, Angela; OLIVEIRA, Abel; FURTADO, Cristiane. **A Contribuição da obra literária de Amadou Hampâté Bâ para o Ensino de História da África**. 2008. Disponível em: https://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212676196_ARQUIVO_AtigoAnpuhSuzi2008.pdf Acesso em: 20 set. 2024.
- ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.
- BANAGGIA, Gabriel. **As forças do Jarê: movimento e criatividade na religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Rio de Janeiro: UFRJ/MN, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/ZXz7CBQzfb3jzWPFNs936gt> Acesso em: 20 set. 2024.
- BARCELLOS, Mario Cesar. **Os orixás e o segredo da vida: Lógica, Mitologia e Ecologia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.
- BARROS, Manoel De. **29 Escritos para o Conhecimento do Chão Através de S. Francisco de Assis**. 1996
- BARROS, Manoel De. **Gramática expositiva do chão**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 1999.
- BARROS, Manoel De. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record: 2004.
- BATTISTELLI, Bruna Moraes; CRUZ, Lílían Rodrigues. **Entre cartografia e etnografia: Possibilidades de uma pesquisa...** .Em: VI Jornada de Pesquisa em Psicologia - PSI UNISC: Pesquisa e Tecnologia na Psicologia Atual. Disponível em: https://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/jornada_psicologia/article/view/17633 Acesso em: 15 set. 2025.
- BENISTE, José. **Orun-Aiye, o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- BERNARDO, Márcio Jesus Vieira; SALES, Clotilde Tinoco; THOMÉ, Zeina Rebouças Corrêa. **Arte e produção de subjetividades: a experimentação como signo para a educação contemporânea**. Revista Educação e Cultura Contemporânea Volume 18, Número 54, 2021 Ppge/Unesa. Rio De Janeiro. Disponível em: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.5935/2238-1279.20210079](http://dx.doi.org/10.5935/2238-1279.20210079) Acesso em: 16 set. 2025
- BOAES, Antonio Giovanni; CECÍLIA, Hermana. **Catimbó, Umbanda e Candomblé: o campo religioso afro-brasileiro em João Pessoa**. Anais Dos Simpósios Da ABHR, v. 13. 2012: Religião, carisma e poder: As formas da vida religiosa no Brasil. São Luís, UFMA Disponível em: <https://revistaplura.emnuvens.com.br/anais/article/view/525> Acesso em: 18 de nov. 2025.

CALIA, Ararê. **Quimbanda como fundamento: re-considerações e resgate da tradição banto.**

Revista Calundu – vol. 8, n. 2, jul-dez, 2024. Disponível em:

<https://doi.org/10.26512/revistacalundu.v8i2.54033> Acesso em: 07 de nov. 2025

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Vol. 4 São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FALEIRO, Thaynara; MÁTIA, Thais. **Casa de marimbondo: memórias ancestrais** - 1ª ed, Viçosa, MG: Ed. dos Autores, 2025.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços.** Porto Alegre: L&PM, 1991,

GOLDMAN, Márcio. **Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia.** Em: Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2003, V. 46 Nº 2. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012003000200012> Acesso em: 15 set. 2025.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo.** 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAUTEQUESTT FILHO, Genildo Coelho; RODRIGUES, Alexsandro; OLIVEIRA, Kiusam Regina. **Entre o sagrado e o profano: as crianças contam outras histórias de caxambu, flechas, água e escola.** Momento - Diálogos Em Educação, 28(1), 26–41. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/momento.v28i1.8777> Acesso em: 23 nov. 2025

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera. **O candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon).** Rio de Janeiro: Pallas, p. 1-368, 2009.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o Conhecimento: Uma Palestra-Performance.**

Tradução: Jéssica Oliveira. 2016. Roteiro disponível em:

<https://joaocamillopenna.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf> . Acesso em: 17 set. 2024.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Etnografia Como Prática e Experiência.** Em: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez. 2009.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832009000200006>. Acesso em: 15 set. 2025.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MORAIS, Mariana Ramos. **O Candomblé na metrópole: a construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte.** 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MUNANGA, Kabengele. **A dimensão estética na arte negro-africana tradicional**. São Paulo: USP/Mac Notícias, 2006. Disponível em: <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp> Acesso em: 05 set. 2024

MUNANGA, Kabengele. **Criação artística negro-africana: uma arte na fronteira entre a contemplação e a utilidade pratica**. África Negra. Tradução . São Paulo: Corrupio, 1988. Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Munanga_K_CriacaoArtisticaNegroAfricanaUmaArteNaFronteiraEntreAContemplacaoEAUtilidadePratica.pdf. Acesso em: 24 nov. 2025.

MUNANGA, Kabengele. **Identidade, cidadania e democracia: Algumas reflexões críticas sobre os discursos anti-raciais no Brasil**. In: SPINK, Mary Jane Paris (Org.). A cidadania em construção. São Paulo, Cortez, 1994.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: Usos e sentidos**. 4. ed, 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil : identidade nacional versus identidade negra**. 5. ed. rev. amp. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista**; com prefácio de Kabengele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro : Ipeafro, 2019.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 160pp. (Coleção Feminismos Plurais), 2020.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo. **Candomblé de caboclo em São Paulo**. Capítulo do livro "Encantaria Brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados" de Reginaldo Prandi (organizador), Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Modernidade com Feitiçaria: Candomblé e Umbanda no Brasil do Século XX**. São Paulo. Tempo Social 2 (1). Jun. 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v2i1.84787> Acesso em: 07 dez. 2025

PRANDI, Reginaldo. **O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso**. São Paulo. Estud. av. 18 (52). Dez 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000300015> Acesso em: 18 nov. 2025

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**. São Paulo, Hucitec, 1991.

RODRIGUES, Alexsandro; CAETANO, Marcio; ROCON, Pablo Cardozo. **Ouvindo vozes que vêm de longe e no entre: seguimos acriançando a educação, as políticas públicas, os processos formativos e o direito à diferença**. Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 9 (21): 11-26, setembro a dezembro de 2022. ISSN: 2358-5587

RODRIGUES, Alexsandro; ROCON, Pablo Cardozo; ROSEIRO, Sterfeson Zanoni; NODARI, Victor Antenor Ferrari. **Crianças em pesquisas que se arriscam, riscam e dão passagem a abordagens metodológicas brincantes**. Revista Brasileira De Estudos Da Homocultura, 2(6). 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade. São Paulo, 1989.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. **Ponta-cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2023.

SERRES. Michel. **Variações sobre o corpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro.

SIMONINI, Eduardo. **A alegria subversiva do devir-criança**. Momento: diálogos em educação, v. 28, n. 1, p. 11-25, jan./abr., 2019a). Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8717> Acesso em: 15 de set. 2025

SIMONINI, Eduardo. **Linhas, tramas, cartografias e dobras: uma outra geografia nos cotidianos das pesquisas**. In: GUEDES, Adrienne Ogêda; RIBEIRO, Tiago (Orgs.). Pesquisa, alteridade e experiência: metodologias minúsculas. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019b, p. 73-92. Disponível em: https://www.academia.edu/40755692/Linhas_tramas_cartografias_e_dobras_uma_outra_geografia_nos_cotidianos_das_pesquisas Acesso em: 20 set. 2024.

SIMONINI, Eduardo. **Praticantes de Mundos: A invenção de cotidianos discentes em uma universidade**. Rio de Janeiro: 2011. Disponível em: <http://www.bdtu.uerj.br/handle/1/10321> Acesso em 30/07/2025.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo - Série Pensamento Moderno**. Petrópolis, RJ. Vozes. 2012.