

Pontos cantados e Omolokô: arte e cultura de terreiro

Sung Point and Omolokô: art and terreiro culture

Punta Sung y Omolokô: arte y cultura terreiro

Gustavo Taranto Epprecht¹

Francione Oliveira Carvalho²

1 Licenciado em Artes Visuais pela UFJF e integrante do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Ambiental da UFJF. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3269802185325938> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0161-1992> e-mail: g.te@hotmail.com

2 Professor do PPGE da Faculdade de Educação da UFJF e do PPGHDL da USP. Líder do MIRADA - Grupo de Estudo e Pesquisa em Visualidades, Interculturalidade e Formação Docente. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6262224578426097>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7511-5708>. e-mail: francioneoliveiracarvalho@gmail.com

RESUMO

O artigo analisa como as educabilidades articuladas com pontos cantados no Ilê de Obaluaê, terreiro de Umbanda de Omolokô em Juiz de Fora, MG, podem contribuir para pensar a arte/educação baseada na comunidade anunciada por Bastos (2005). Aqui defendemos que as ações educativas partam da comunidade para combater a colonialidade do saber, do ser e do poder, enquanto operações de subjugação dos povos colonizados (WALSH, 2012). Ao analisar as dimensões estéticas e artísticas de comunidades de terreiro, ressaltamos que tais dimensões são indissociáveis da vivência e dos ritos, representadas na organização visual dos artefatos sagrados, na culinária de santo, nas danças e músicas ritualísticas. Assim, ao trabalhar com as religiões afro-brasileiras, a arte/educação necessariamente deve atentar-se ao cotidiano, onde toda carga simbólica da comunidade está expressa. Esta pesquisa não foi realizada para esgotar um tema, mas sim para abrir caminhos, firmar posição e sugerir direções na encruzilhada de outras possíveis "arte/educações".

PALAVRAS-CHAVE

Pontos Cantados; Umbanda de Omolokô; Arte/Educação Baseada na Comunidade.

ABSTRACT

The article analyzes how the educabilities articulated with sung points in the Ilê de Obaluaê, Umbanda de Omolokô terreiro in Juiz de Fora, MG, can contribute to thinking about art/education based on the community announced by Bastos (2005). Here we defend that educational actions start from the community to combat the coloniality of knowledge, being and power, as operations of subjugation of colonized peoples (WALSH, 2012). When analyzing the aesthetic and artistic dimensions of terreiro communities, we emphasize that such dimensions are inseparable from the experience and rites, represented in the visual organization of sacred artifacts, in the cuisine of the saint, in the ritualistic dances and music. Thus, when working with Afro-Brazilian religions, art/education must necessarily pay attention to everyday life, where all the symbolic load of the community is expressed. This research was not carried out to exhaust a theme, but rather to open paths, establish a position and suggest directions at the crossroads of other possible "arts/educations".

KEY-WORDS

Sung points; Umbanda of Omolokô; Community-based art/education.

RESUMEN

El artículo analiza cómo las educabilidades articuladas con puntos cantados en la Ilê de Obaluaê, Umbanda de Omelokô terreiro en Juiz de Fora, MG, pueden contribuir para pensar el arte/educación a partir de la comunidad anunciada por Bastos (2005). Aquí defendemos que las acciones educativas parten de la comunidad para combatir la colonialidad del saber, del ser y del poder, como operaciones de sometimiento de los pueblos colonizados (WALSH, 2012). Al analizar las dimensiones estéticas y artísticas de las comunidades de terreiro, destacamos que tales dimensiones son inseparables de la experiencia y los ritos, representados en la organización visual de los artefactos sagrados, en la cocina del santo, en las danzas rituales y en la música. Así, al trabajar con las religiones afrobrasileñas, el arte/educación debe necesariamente prestar atención a la vida cotidiana, donde se expresa toda la carga simbólica de la comunidad. Esta investigación no se hizo para agotar un tema, sino para abrir caminos, posicionarse y sugerir rumbos en la encrucijada de otras posibles “artes/educaciones”.

PALABRAS-CLAVE

Puntos cantados; Umbanda de Omelokô; Arte/educación basado en la comunidad.

Exu Mojuba



Fig. 1. Gustavo Epprecht, *Saudação*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

Iniciamos este artigo saudando Exu, o dono da mensagem, afinal as culturas afro-brasileiras têm a tradição oral enquanto principal forma de comunicação para construção de memória e identidade, dinamizando os códigos culturais, históricos, sociais e políticos construídos nas comunidades. Esse modo de educar e inserir novos membros destoa da educação hegemônica, por estar baseado no diálogo entre os sujeitos de tais comunidades a partir da base comum da ancestralidade, e por possibilitar a constante construção e reconstrução das tradições. Nas religiões afro-brasileiras, as cantigas, chamadas de pontos cantados, são essenciais para a formação identitária cultural dos filhos-de-santo³ (Machado, 2002). Aprendizados são passados através destes pontos, que contam histórias da origem dos orixás, entidades, costumes, relações com a natureza, entre outras marcas culturais que constituem essas matrizes.

Neste artigo analisamos como as educabilidades articuladas com pontos cantados no Ilê⁴ de Obaluaê, terreiro de Umbanda de Omolokô⁵ em Juiz de Fora, MG, do qual um dos autores é filho-de-santo, podem contribuir para pensar a arte/educação baseada na comunidade anunciada por Bastos (2005). A discussão busca contribuir com os objetivos da Lei 10.639/03 (Brasil, 2003), que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira na educação básica. É importante considerar que há conflitos na

3 Filhos, pais e mães-de-santo são membros das comunidades de terreiro, compondo o que comumente se chama família-de-santo.

4 Ilê, em iorubá, significa casa.

5 Umbanda de Omolokô, ou simplesmente Omolokô, tem raízes Bantu e surgiu enquanto culto organizado no Rio de Janeiro, entre os séculos XIX e XX, aproximadamente. Historicamente insere-se na organização do movimento negro brasileiro e na defesa contra as tentativas de apagamento das raízes africanas da Umbanda (SIMAS, 2022).

aplicação da lei, que pode ser feita criticamente, de modo a ressaltar as relações de raça, classe e gênero em torno do tema, ou limitando a discussão à acontecimentos históricos isolados ou a exotização da cultura afro-brasileira. Aqui defendemos que as ações educativas partam da comunidade para combater a colonialidade do saber, do ser e do poder, enquanto operações de subjugação dos povos colonizados (Walsh, 2012). Maldonado-Torres (2018) aponta como componentes básicos da colonialidade do saber: o sujeito, objeto e método; do ser: o tempo, espaço e subjetividade; e do poder: estrutura, cultura e sujeito. Vemos, então, que o ponto em comum entre estas três esferas de dominação é justamente a subjugação do sujeito e da subjetividade, individual e coletiva.

Na contramão de uma abordagem colonizadora, propomos os pontos cantados no Ilê de Obaluaê enquanto anunciadores da cultura visual e dos valores civilizatórios praticados pela comunidade. As visualidades de terreiro são frequentemente narradas nestes pontos, que são, portanto, mediadores de processos de aprendizagem no cotidiano dos membros da casa. A própria prática ritualística e artística de cantar junto do toque dos atabaques constitui um elemento central das culturas de terreiro, momento em que se invocam imagens construídas coletivamente, que vêm da tradição e reforçam a identidade do grupo. Ao analisar as dimensões estéticas e artísticas de comunidades de terreiro, Conduru (2007) ressalta que tais dimensões são indissociáveis da vivência e dos ritos, representadas na organização visual dos artefatos sagrados, na culinária de santo, nas danças e músicas ritualísticas. Assim, ao trabalhar com as religiões afro-brasileiras, a arte/educação necessariamente deve atentar-se ao cotidiano, onde toda carga simbólica da comunidade está expressa. Concordamos com Sérvio (2014), que diz que nossa experiência visual não pode ser identificada como uma janela transparente para o real, em função das diferentes práticas e variantes culturais, “logo não pode ser compreendida como uma experiência natural/ universal no sentido de que seja igual para todos independente do contexto histórico” (p. 198).

A arte/educação baseada na comunidade propõe que as ações educativas venham das vontades e necessidades da comunidade com a qual se trabalha. Bastos (2005) propõe que as ações educativas partam do perturbationo do familiar, ou seja, o olhar curioso, investigativo, para elementos do cotidiano da comunidade. Essa ação de investigar o meio em que se está imerso, segundo a autora, requer certo estranhamento, uma perturbação da percepção comum. Aqui, apostamos que a análise de pontos cantados com tal postura, pode ajudar a refletir como a comunidade de terreiro está posicionada em relação a aspectos culturais, sociais, históricos e políticos. Portanto, para construir ações que priorizem a centralidade dos povos tradicionais de terreiro, é necessário compreender os fundamentos da existência desses grupos.

O debate proposto se insere nas discussões sobre interculturalidade no ensino de artes, que buscam ressaltar as relações de poder articuladas no contato entre culturas, para compreender então o que é produzido nestes contatos (Carvalho; Martins, 2014). A interculturalidade entra em acordo com a perspectiva de tradição enquanto

característica dinâmica da existência de povos de terreiro, o que fundamenta suas transformações ao longo da história. A construção de novas tradições pode ser movida por contatos com outros grupos sociais, novas tecnologias, outras mediações culturais, além de mudanças dentro da própria comunidade a partir de reflexões conjuntas. O próprio surgimento da Umbanda vem da interação entre diversas culturas indígenas, africanas e europeias no Brasil, marcado pelas dinâmicas sociais fundadas pelo domínio colonial e a insurgência contra tais opressões. Machado (2002) aponta que a desculturação dos povos africanos escravizados foi uma das estratégias para subjugar-los à cultura hegemônica branca, com suas expressões simbólicas e valores sócio-culturais. Segundo a pesquisadora, a tradição oral foi o que possibilitou a manutenção e transformação da vida cultural desses povos, em alianças interculturais de resistência contra o colonialismo.

Segundo Simas (2022), as raízes da Umbanda remontam principalmente às diversas práticas ritualísticas indígenas e africanas Bantu que, perante a tentativa de cristianização dos povos escravizados, incorporaram símbolos católicos. No caso dos povos africanos escravizados, a diáspora marca profundamente a forma como os cultos ancestrais se modificaram ao longo do tempo. Elementos culturais de povos africanos diferentes, em especial os Nagô e os Bantu, se entrecruzaram no Brasil, resultando no alargamento do panteão cultuado, novos espaços ritualísticos, danças e ritmos. A partir da filosofia Bantu, o diálogo intercultural é uma estratégia de fortalecimento da comunidade, que ao incorporar elementos de outros povos, tem a sua força vital (*mooyo*) alimentada (Lopes; Simas, 2020). Portanto, as alianças afro indígenas foram fundamentais para o enfrentamento ao projeto colonial de destruição de suas culturas.

Os povos de terreiro têm no fundamento de suas existências um modo de viver a natureza, o que Rufino, Camargo e Sánchez (2020) chamam de fundamento eco-ontológico, ou seja, tal modo é a condição de existência da comunidade. Assim, o espaço do terreiro é expandido para as matas, cachoeiras, praias, encruzilhadas, lugares de onde vem o axé que mantém as comunidades (Conduru, 2007). Tal importância se reflete na presença de elementos da natureza nos assentamentos e também nos pontos cantados, que frequentemente são situados nestes espaços fora do terreiro (Machado, 2002). A perda dessas relações ambientais resultaria no que Rufino (2019) chama de desencanto, a morte em vida, o esquecimento da memória ancestral que dá força vital à experiência dos povos de terreiro.

Assim, consideramos que a articulação transdisciplinar entre arte/educação e Educação Ambiental acrescenta discussões essenciais para a compreensão e defesa das culturas de terreiro. Loureiro (2019) aponta enquanto um dos objetivos da Educação Ambiental Crítica a transformação radical das relações ambientais, superando a dualidade sociedade/natureza nas suas expressões pessoais e coletivas. Para isso, a arte/educação contribui com a comunicação de significados através da linguagem artística que não são alcançados por outras linguagens, como a discursiva ou a científica (Barbosa, 2009). Defendemos que estes dois campos funcionam aqui em conjunto, indissociáveis, partindo da união intrínseca entre cultura, arte e natureza para a vivência dos povos de terreiro.

O trabalho defende a luta política pela legitimidade dos modos de vida tradicionais de terreiro, contra ações educativas que abordam as culturas afro-brasileiras como exóticas, exceções ao modo de vida moderno/colonial hegemônico, instaurado para a reprodução social que permite os avanços do capitalismo (Mignolo, 2017). Por estarem baseadas em outras cosmopercepções⁶, as religiões de matriz africana são consideradas inferiores à racionalidade eurocêntrica, fundada na separação entre corpo e razão, entre natureza e sociedade (Walsh, 2012). A base que justifica o domínio colonial, como aponta Quijano (2005), é o racismo, que ainda hoje demoniza determinados povos ou, de forma mais sutil, os classificam a partir da razão eurocêntrica. Se pretendemos praticar uma arte/educação que considere a comunidade enquanto sujeito, e não objeto, é necessário compreender as relações de poder e as lutas políticas que permeiam a dimensão artística e cultural da vida destas comunidades.

Passos do trabalhador



Fig. 2. Gustavo Epprecht. *Passos do trabalhador*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

A presente pesquisa surge de dentro do Ilê de Obaluaê, onde um dos autores faz parte da curimba⁷ do terreiro desde 2019. É importante ressaltar, então, que a

⁶ Oyèrónké Oyewùmí (1997) indica que o termo cosmopercepção abarca os conhecimentos centrados no corpo em todas suas dimensões de sentido, sendo portanto adequado para as culturas de matriz africana. Assim, alarga a noção ocidental de cosmovisão, baseada na hierarquia entre os sentidos e na centralidade da visão.

⁷ Curimba é o nome dado para o conjunto de membros do terreiro responsáveis pela música ritual. Estas pessoas são chamadas de Ogangs, ou curimbeiros.

metodologia é marcada pela intimidade, pelo contato anterior, pelo pertencimento à comunidade. Frequentemente pesquisadores que trabalham com povos de terreiro compõem essas comunidades, estando assim diretamente influenciados pelas vontades e necessidades coletivas (Machado, 2002; Caputo, 2012; Rosa, 2019). Tal característica também instaura uma temporalidade que transcende a duração da pesquisa em si, carrega o trabalho de aprendizados passados e uma continuidade das repercussões no futuro.

Sobre os procedimentos, primeiramente foi reunido um acervo de cinco pontos cantados que trazem elementos da cultura visual do terreiro, como entidades, comidas-de-santo, animais, matas, pedreiras e encruzilhadas. Para isso, foram consultados os mais velhos da casa, em conversas sobre a importância de Omelokô para a construção de suas subjetividades, suas relações com as entidades e orixás. Por fim, acordamos que esses pontos representam significativamente as experiências coletivas da comunidade e finalizamos a seleção. Então, foi feita a transcrição destes pontos em forma de versos, para prosseguir com a análise, realizada a partir do levantamento dos principais símbolos representados e articulação com a cultura visual de terreiro, junto das relações socioambientais vividas tradicionalmente. Ressalto que a transcrição foi feita na ordem dos versos cantados no Ilê de Obaluaê, e os mesmos pontos podem ser cantados de formas diferentes em outros terreiros.

Optamos por apresentar a análise de cada ponto individualmente, para uma maior imersão na poética e nos conjuntos simbólicos presentes. Tal forma de organização é refletida também na ritualística das giras⁸, quando cada ponto traz uma comunicação específica com a ancestralidade, de modo a conduzir os trabalhos para caminhos determinados pela necessidade do momento. É importante ressaltar que trazemos aqui uma metodologia baseada nos fundamentos da vivência no Ilê de Obaluaê, um recorte dentro dos diversos arranjos simbólicos que cada terreiro possui. Se a base é a comunicação de cada ponto, e a comunicação nos terreiros é regida por Exu, a análise aponta caminhos múltiplos, assim como a encruzilhada (Rufino, 2019).

Aqui, entra o conceito de cruzo anunciado por Rufino (2019) enquanto perspectiva teórico-metodológica, fundamentalmente intercultural, localizado nas zonas de contato e conflito entre culturas diversas. O cruzo não opera na substituição de um conhecimento pelo outro, na dicotomia entre verdade e mentira, mas no atravessamento dos conhecimentos diversos, que produz novos conhecimentos e novas educabilidades. Portanto, este trabalho não pretende esgotar as possibilidades dos pontos cantados apresentados, mas sim conversar com suas visualidades, cruzar seus sentidos.

8 Giras ou engiras são as sessões de culto aos orixás e entidades e atendimento ao público.

Ponto 1. Exu Tranca Rua

Ô luar ô luar (ô luar)
 Ele é dono da rua (ô luar)
 Quem cometeu as suas faltas
 Peça perdão à Tranca Rua

Seu Tranca Rua é homem
 Promete pra não faltar

Setenta carros de lenha
 É pra cozinhar seu vatapá

O fogo está queimando
 A fogueira está alastrando
 O inimigo está correndo
 E olha o tombo que vai levando



Fig. 3. Gustavo Epprecht, *Laroyê Exu*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

Exu é sempre o primeiro a ser saudado em uma gira. Os atabaques possuem uma relação íntima com Exu, já que junto do orixá são responsáveis pela comunicação do Aiyê, plano material, com o Orum, plano espiritual. Para povos de terreiro, os atabaques são ancestrais, responsáveis pela potencialização do axé, energia vital do terreiro e seus membros. Cantar junto do toque dos tambores é manter viva a tradicionalidade de cada comunidade de terreiro, com suas especificidades e suas características comuns. O ponto aqui apresentado, com suas variações, é um dos mais cantados nos terreiros brasileiros, que invoca a presença de Exu Tranca Rua, ou Tranca Ruas. Aqui é importante frisar a diferença entre o orixá Exu e os diversos Exus, entidades, que incorporam nos seus cavalos-de-santo⁹: o orixá é uma força cósmica

⁹ Nome dado àqueles que incorporam entidades durante as giras.

primordial, enquanto as entidades são ancestrais mais próximos dos seres humanos, que frequentemente aconselham os filhos e visitantes de um terreiro.

Exu Tranca Rua, ou Tranca Ruas, denomina uma família de entidades que atuam na linha do orixá Ogum. Saudado logo depois de seu irmão Exu, estes dois orixás guardam a ordem dos trabalhos nos terreiros, porteira adentro. Tranca Rua traz a carga simbólica de um guardião que tem as ruas sob seu domínio, controla o fluxo vital dos caminhos, também associados a Exu e Ogum, portanto exerce forte influência naqueles que vêm da rua para o terreiro, os visitantes, ou povo do mundo. À noite, sob o luar, Tranca Rua perdoa quem falhou com suas promessas, seus propósitos, sua ética, e abre as possibilidades para que essas pessoas possam refazer seus caminhos.

A dualidade entre bem e mal não é suficiente para explicar o conceito de *falta* neste ponto cantado. Cruzando conceitos da filosofia lorubá podemos nos aproximar de uma compreensão que condiz com os valores civilizatórios afrobrasileiros. No sistema filosófico e religioso de Ifá, herança dos povos iorubanos, o conceito de *Ìwàpèlè* representa um caminho de vida suave, ou bom-caráter, intimamente relacionado ao destino de cada pessoa e de cada comunidade (Rufino, 2019). Assim, as *faltas* são ações que enfraquecem seu Ori¹⁰, seu propósito, que conseqüentemente também enfraquecem o axé de sua comunidade. Exu Tranca Rua convida a praticar *Ìwàpèlè*, fortalecer seu Ori e sua comunidade, multiplicar o axé.

Os versos “*Setenta carros de lenha / É pra cozinhar seu vatapá*” trazem uma imagem comum nas cozinhas dos terreiros, a preparação das comidas-de-santo no fogão de lenha. Aqui, é anunciada uma relação ambiental pregressa de extração de madeira para lenha, frequentemente realizada pelos próprios filhos-de-santo, e o carregamento para a cozinha. Lopes e Simas (2020) apontam a circularidade da energia vital enquanto um conceito comum às filosofias africanas, baseada na troca constante entre os reinos animais, minerais e vegetais. A derrubada de árvores para retirada de lenha, portanto, deve ser compensada, para equilibrar os caminhos da comunidade, afinal, a floresta e as pessoas são parte de um mesmo todo. Fazer bom uso do axé doado pelas árvores, para alimentar a comunidade, é uma forma de honrar os espíritos das matas. Para Machado (2002), a aprendizagem nas culturas afro-brasileiras é também um processo de interação com a natureza, onde aprende-se as boas condutas que visam sempre multiplicar o axé. É uma Educação Ambiental que vai na contramão da lógica de exploração a partir da dualidade entre natureza e sociedade (Quijano, 2005). Esse modo de educar também transcende uma lógica conservacionista, que também se baseia na dualidade, por compreender que a boa ação de transformação do ser humano é própria do funcionamento da natureza (Lopes; Simas, 2020).

Todos os elementos envolvidos no preparo das comidas têm seus fundamentos de multiplicação de axé, que também podem nos indicar as poéticas da materialidade (Conduru, 2007). A lenha oferece o fogo, próprio de Ogum e Exu, que dinamiza os ingredientes do vatapá e potencializa o axé, que será oferecido para a comunidade. O

10 Ori, ou cabeça espiritual, é a divindade particular de cada pessoa, a regência de seus caminhos.

fogão, pelas mãos da labassé¹¹, canaliza a potência destrutiva do fogo para a criação da comida. O universo simbólico da cozinha de santo é vasto e ocupa uma posição central nas religiosidades afro-brasileiras, por ser o lugar de preparo da nutrição física e espiritual da comunidade. Percebemos a fartura anunciada pelo ponto, a grande quantidade de lenha que multiplica a força, a vitalidade, o poder criativo. Exu Tranca Rua se apresenta, assim, enquanto grande agente multiplicador, reprodutor, atributos típicos do orixá Exu que, segundo Rufino (2019), pode oferecer para a Educação em geral, e a Arte-Educação que aqui anunciamos, potência de comunicação e criação de sentidos.

E quem é o *inimigo*? A colonialidade do saber, do ser e do poder que não podem com o fogo de Exu, as políticas de desencantamento dos povos tradicionais. Exu representa a capacidade de invenção, de produção de conhecimento, de criação artística orientada para a luta contra a colonialidade fundada no racismo que ataca os terreiros. Ainda em diálogo com Rufino e sua Pedagogia das Encruzilhadas (2019), a fogueira de Exu coloca a *desmacumbização*¹² para correr.

Ponto 2. Gameleira Branca

É de Xoroquê

A porteira de entrada de Olorum de dê

É de Xorocô

A madeira sagrada de Xangô

Pra quem tem licença a porteira do mundo nunca tranca

Pra quem tem as bençãos do dono da Gameleira Branca

Bate na porteira, Bará vai abrir

Põe na Gameleira, coral e cauri

E já deu na peneira do Babalaô

Pega a sua espada, ninguém passa ali

A estrada é minha, eu sei porque eu vi

Ela foi riscada na árvore do Xangô mais velho.

¹¹ A pessoa responsável pela cozinha-de-santo.

¹² “Essa política de vigilância e opressão das invenções, movimentos, inscrições e presenças do ser enunciados em múltiplas textualidades por parte da empresa colonial, eu busco chamar de processos de *desmacumbização* (Rufino, 2019, p. 116).



Fig. 4. Gustavo Epprecht, *Gameleira*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

A gameleira branca, ou Iroko, é a árvore mais sagrada para os povos de terreiro. Iroko é o orixá dono da *Gameleira Branca*, e ao mesmo tempo é a própria árvore, motivo pelo qual alguns terreiros chamam a árvore pelo nome da divindade. É através dela que os orixás e os espíritos, ou Egun, chegam na terra, sendo assim, a ponte entre Orum e Aiyê, a *porteira do mundo*. Na primeira estrofe do ponto, são citadas diretamente três divindades. A primeira é Xoroquê, ou Ogum Xoroquê, uma qualidade de Ogum que guarda a gameleira, direciona e organiza aqueles que vão entrar em contato com a árvore. Depois, Olorum é a divindade máxima do panteão lorubá, o princípio que cria os orixás e encarrega estes do Aiyê. Por fim, Iroko é considerado em alguns terreiros uma qualidade de Xangô, trovões e pedreiras, possivelmente pelos dois orixás estarem ligados ao destino e a justiça de acordo com os caminhos de cada Ori.

Segundo um *itan*¹³, Olorum decidiu que iria plantar um dos orixás, Iroko, no Aiyê, para facilitar a vinda do axé dos Orixás para a terra, e assim a humanidade pudesse prosperar. A forma de crescimento da árvore é entendida como uma manifestação dessa particularidade, de ter sido plantada diretamente do plano espiritual para o material: sua semente germina em cima de outras plantas ou estruturas, e ao mesmo tempo em que crescem suas raízes em direção à terra, seu tronco e folhas crescem em direção ao céu. Em sua experiência no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, Bahia, Machado (2002) percebe que a gameleira plantada no terreiro é frequentemente referenciada no cotidiano das crianças, enquanto representação simbólica de sua relação com a natureza. Vemos que a presença de Iroko no dia-a-dia destas crianças cria uma forte significação no seu imaginário e cultura visual, e pode abrir espaço para

13 Contos que narram histórias das divindades, parte do sistema de Ifá.

a construção de poéticas em torno dos conceitos de natureza, plantas, ancestralidade, entre outros.

As árvores plantadas nos quintais dos terreiros, segundo Rosa (2019), são verdadeiras entidades, ancestrais vivos que acompanham a história da casa por gerações, e se adaptam às mudanças para continuarem de pé. E quando o terreiro não tem um quintal, ou espaço suficiente para plantar uma gameleira? A desterritorialização é um dos processos mais violentos contra povos tradicionais, constituindo a perda dos laços vitais que os definem enquanto povo (Loureiro, 2019). Para povos de terreiro, isso pode significar perda de axé, dos fundamentos que nutrem a comunidade, por estarem diretamente ligados ao território produzido e significado culturalmente.

O Ilê de Obaluaê está localizado entre os bairros São Pedro e Borboleta, na Zona Oeste de Juiz de Fora, MG, e é dirigido pelo Pai Edvino de Obaluaê desde 1997. A fundação do terreiro, contudo, foi em 1935, quando a mãe de santo Mindoca plantou o axé da casa, ou seja, sacralizou o espaço através de uma série de rituais que envolvem plantar fundamentos e organizar os assentamentos dos orixás (Góis, 2011). A casa principal onde ocorrem as giras foi construída já com este intuito ritualístico por Mãe Mindoca, quando o terreno era parte de uma fazenda. Segundo o relato de Pai Edvino, o que hoje é o condomínio Alto dos Pinheiros era um pomar, onde Mindoca também cultivava ervas e árvores sagradas. Desde então, o terreiro foi dirigido por diversas mães e pais de santo, a fazenda foi loteada e vendida, e o bairro urbanizado. O processo de urbanização impactou profundamente o acesso dos membros do Ilê à sociobiodiversidade local, obrigando a locomoção para espaços naturais afastados quando há necessidade de rituais específicos. Cachoeiras, gameleiras, pedreiras, rios, todos esses espaços sagrados não mais circundam o espaço físico da casa. Essa realidade é comum aos terreiros localizados em áreas urbanas, como aponta Góis (2011), o que dificulta, ou mesmo impede, a realização de diversos rituais tradicionalmente feitos nesses espaços naturais.

Na terceira estrofe do ponto, é citado um dos elementos mais importantes das culturas afro-brasileiras: *cauri*, ou búzio. Em "*Põe na Gameleira, coral e cauri*", é representado o ato de oferenda, ou Ebó, feita aos pés da árvore. Os búzios são utilizados popularmente para fins decorativos, adornos de roupas e artesanatos, sendo uma representação comum da herança africana no Brasil (Rosa, 2019). Nas casas de santo, os búzios também podem ser usados para compor parte das roupas das entidades e orixás; para fazerem parte de alguns assentamentos; para serem oferecidos em Ebós; e por fim, são usados no jogo de búzios, ou merindilogun, enquanto ferramentas divinatórias de Ifá. Estas conchas também carregam o símbolo do mar para dentro dos terreiros, que nas culturas afro diaspóricas representa, ao mesmo tempo, o que separa e o que une o povo negro à sua origem em África.

É dos povos nagô a tradição de utilizar os búzios para se comunicar com o oráculo de Ifá, assim, são símbolos de sabedoria e poder de comunicação com o sagrado, função reservada a Babalaôs¹⁴. Em "*E já deu na peneira do Babalaô*", é feita menção

14 Nome dado àqueles que são iniciados na arte divinatória de Ifá, frequentemente são também mães e pais de santo.

ao momento do jogo de búzios quando o Babalaô interpreta os resultados mostrados pelas conchas, e então recomenda uma série de procedimentos, ebós, preceitos, para a pessoa consulente. São usados tradicionalmente dezesseis búzios, correspondentes a dezesseis odus, signos que representam uma série de narrativas míticas sobre o mundo, a origem de elementos naturais, culturais, situações da vida humana e relações com orixás (Rufino, 2019). Apostamos aqui na potência dos odus enquanto base para materiais didáticos, propostas de ações educativas, desenvolvimento de poéticas, por estarem presentes nos códigos culturais e visuais de diversas religiões de matriz africana. Em acordo com Bastos (2005), é uma forma da Arte/Educação baseada na comunidade privilegiar as formas de arte que permeiam a vida cotidiana do grupo, de modo a fortalecer a relação com o corpo, a memória e as percepções.

Por fim, os últimos versos remetem à noção de Ori e destino, a estrada, conceitos vinculados ao tempo de vida da pessoa no Aiyê. Algumas casas de Omelokô, pelas suas raízes bantu, associam Iroko e a gameleira ao nkisi¹⁵ Tempo, ou Kitembu. No Ilê de Obaluaê, a bandeira do Tempo, uma bandeira branca hasteada sobre uma vara comprida de bambu, representa o fundamento dessa divindade, o domínio sobre o tempo cronológico, as fases da vida, as estações do ano, a vida e a morte. Nosso tempo na terra e o caminho que seguiremos foi riscado na gameleira, quando atravessamos a ponte do Orum para o Aiyê.

Ponto 3. Okê Caboclo

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Saia caboclo, não me atrapalha

Saia do meio da samambaia

15 Divindades bantu cultuadas nos candomblés de Angola e alguns terreiros de umbanda.



Fig. 5. Gustavo Epprecht, *Vestimenta de caboclo*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

Os caboclos, junto dos pretos-velhos, são as entidades que mais baixam nos terreiros de umbanda nas giras de atendimento ao público. A origem do culto aos caboclos é indígena, ligada ao culto das encantarias e pajelanças, que se cruzam com os povos bantu e o catolicismo popular. Segundo a tradição da encantaria, os caboclos e caboclas são pessoas que não passaram pela morte, antes disso se encantaram, transformaram-se em outras formas de vida, como rios, animais, plantas, e passaram a habitar ao mesmo tempo o mundo físico e espiritual. Nas umbandas, porém, é mais comum que os caboclos sejam ancestrais indígenas que viveram e morreram, e vêm aos terreiros carregando seus conhecimentos tradicionais de cura. Dessa forma, a tradição dos caboclos aproxima-se dos cultos aos antepassados característicos dos povos bantu, onde os cavalos de santo incorporam seus ancestrais para aconselhar e fortalecer o axé da comunidade (Simas, 2022).

A saudação feita aos caboclos que baixam nos terreiros, “*Okê Caboclo*”, demonstra a ligação íntima que essas entidades possuem com Oxóssi, orixá caçador que toma conta das florestas, saudado com “*Okê Arô*”. Os caboclos então respondem dançando, assobiando e lançando flechas invisíveis, num gestual que remete tanto aos modos de vida tradicionais indígenas quanto à simbologia e à dança de Oxóssi, que tem como seu símbolo principal o Ofá, um artefato sagrado que simboliza o arco e flecha. Este símbolo é frequentemente representado na arte afro-brasileira, por exemplo, nas obras de Rubem Valentim, Abdias do Nascimento e Emanuel Araújo, que contribuíram para a popularização do universo simbólico dos orixás (Conduru, 2007). Assim, os caboclos das matas dialogam e nutrem a produção artística que atravessa e é atravessada pela vivência nos terreiros, e podem também nutrir ações educativas.

Uma visualidade importante tanto para as culturas de terreiro quanto as indígenas é invocada nesse ponto, de maneira bem objetiva: “*Vestimenta de caboclo é samambaia*”. A utilização das plantas para a criação de vestimentas é parte fundamental do candomblé e de alguns terreiros de umbanda, como o Ilê de Obaluaê. Novamente, observa-se a relação de buscar nas plantas o fortalecimento do axé, que se expressa no dizer tradicional iorubá *Kosí Ewé, Kosí Òrisà*: sem folha, não há orixá (Rosa, 2019). Aqui, além de ser símbolo da conexão com a floresta, com o mundo vegetal e a força da terra, a folha adquire o símbolo da roupa, que fortalece a conexão com os orixás ou as entidades, e sacraliza o corpo humano para o ritual. É importante para os povos de terreiro a proximidade e a reciprocidade com o meio ambiente, ao contrário do domínio baseado na separação entre sociedade e natureza (Loureiro, 2019).

No Ilê de Obaluaê, é tradição os filhos e filhas da casa usarem cotidianamente um contra-egum no tornozelo, um trançado feito de palha da costa. Obaluaê, ou Obaluaiê¹⁶, é o orixá ligado aos mistérios da doença e da cura, regente do Ilê, sempre representado coberto da cabeça até os pés de palha da costa. É o orixá responsável por encaminhar para o Orum as almas desencarnadas, ou eguns, e portanto o terreiro trabalha especialmente com a relação entre as pessoas no Aiyê e eguns que as acompanham. Por esse motivo, o contra-egum é utilizado para evitar que os eguns que chegam no terreiro prejudiquem os filhos de santo, é uma proteção dada por Obaluaê. A palha da costa deve ser trançada pelos próprios filhos, num trabalho manual ritualizado dentro do terreiro, normalmente com a ajuda de uma dupla que segura a outra extremidade do cordão de palha. Vestimenta de caboclo é samambaia, vestimenta de Omulu é palha.

Ponto 4. Janaína, Rainha do Mar

Eu fui na beira da praia
Pra ver o balanço do mar

Eu vi um retrato na areia
Me lembrei da sereia
Comecei a chamar

Ô Janaína vem ver
Ô Janaína vem cá
Receber suas flores
Que venho lhe ofertar

¹⁶ Obaluaiê vem da junção das palavras em iorubá: Obá, rei, Olu, senhor e Aiyê, terra. Assim, é o rei da terra. Também é chamado de Omulu, em sua forma mais velha.



Fig. 6. Gustavo Epprecht, *lemanjá*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

lemanjá, ao cruzar o Atlântico e chegar nos terreiros que bebem das tradições indígenas, torna-se Janaína. Em África, lemanjá é cultuada pelos iorubás enquanto orixá do rio Ogun, filha de Olokun, orixá do mar. No Brasil, a filha assume o lugar da mãe enquanto rainha do mar, e passa a ser cultuada principalmente nas praias (SIMAS, 2022). As festas de lemanjá, famosas no Brasil inteiro, podem ter datas diferentes, de acordo com o sincretismo católico predominante da região, em fevereiro, agosto ou dezembro. O ponto aqui apresentado traz uma memória tradicional dos povos de terreiro, “*Eu fui na beira da praia*”, onde se realizam Ebós e pedidos geralmente ligados a objetivos futuros, esperanças e propostas de mudança de vida.

Mesmo em estados não litorâneos, a praia é considerada um espaço sagrado expandido dos terreiros, lugar privilegiado de culto a lemanjá (Góis, 2011). A areia de praia é um dos símbolos populares de Janaína, onde se vê seu o *retrato*, novamente, aludindo ao duplo sentido do orixá enquanto dona da praia, e ao mesmo tempo ser a própria areia e água. No próximo verso, é anunciado mais um sincretismo popular, a divindade representada enquanto uma sereia, metade peixe e metade mulher. Essa representação ocupa um lugar importante no imaginário popular que pode ser visto em pinturas, murais, esculturas e grafites espalhados pelas cidades, marcas da cultura afro-brasileira no espaço urbano. A sereia é um *cruzo* entre tradições africanas, indígenas e europeias, que remonta à encantada lara, indígena que se encantou e passou a morar nos rios, transformando-se em peixe ou meio-peixe; e às diversas lendas europeias de sereias que habitam as águas e atraem homens com seus belos cantos.

Na última estrofe, está ilustrado o ato de ofertar flores brancas para lemanjá, seja nas festas próprias do orixá ou na festa de virada de ano. Na impossibilidade

de deslocamento até o litoral, é comum que as festas sejam realizadas em corpos de água doce, como lagoas e rios, se isso fizer parte da ritualística do terreiro, orientada pelas entidades e orixás. Um exemplo é a manifestação anual às margens da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, MG, onde participam diversos terreiros da cidade e da região metropolitana. A reunião geralmente ocorre em torno do *Portal de Iemanjá*, escultura em metal de Jorge dos Anjos, onde são feitos toques de atabaque, ebós e outros rituais em homenagem à Rainha do Mar (Conduru, 2007). Ao pesquisar tais manifestações religiosas, Góis (2011) nos indica que o uso ritualístico recorrente de certos espaços fora dos terreiros sacraliza estes lugares, tornando-os espaços sagrados expandidos. Estes espaços externos, então, passam a compor o território sagrado dos terreiros, junto das próprias casas, assentamentos e outros espaços naturais.

Portanto, as praias são também territórios sagrados, visto a ocupação histórica de terreiros e a centralidade que têm enquanto ponto de força de Iemanjá. Foi o grupo ligado a Tata Tancredo¹⁷ que tomou a iniciativa de realizar uma festa de virada de ano em homenagem a Iemanjá, na praia de Copacabana, com a intenção de popularizar a umbanda e promover uma maior integração com a cultura carioca (Simas, 2019). O que primeiramente foi repudiado por diversos jornais na década de 1950, pelos alegados perigos que a presença dos cultos afro-brasileiros traziam para a praia e os moradores do bairro, depois transformou-se na maior atração turística do estado, institucionalizada e financiada pela prefeitura. A apropriação da festa levou a um processo de desterritorialização daqueles que criaram a festa, entendendo a praia enquanto território sagrado, ao silenciamento dos atabaques e vozes que louvavam Iemanjá. Como Simas (2019) aponta criticamente, os terreiros passaram a evitar as aglomerações das festas de ano novo para poderem realizar suas obrigações tranquilamente, buscando praias cada vez mais afastadas para evitar possíveis episódios de violência motivados por racismo religioso.

Por outro lado, a elitização da festa em Copacabana abriu espaço para manifestações estereotipadas da cultura afro-brasileira por não adeptos. Pular sete ondas, ofertar flores brancas, barquinhos com presentes para Iemanjá, e até mesmo jogar búzios para saber sobre o ano que vem, passaram a simbolizar credences exóticas, praticadas como uma exceção, algo fora do normal, permitido pelo clima festivo de ano novo (Simas, 2019). As representações de Iemanjá, enquanto uma mulher branca, de cabelos longos e lisos, vestida com um manto azul são palatáveis para a cultura dominante cristã, é associada à pureza de Nossa Senhora, torna-se símbolo do sincretismo pacífico. Essa imagem, presente em muitos terreiros, nos congás¹⁸ e assentamentos de Iemanjá, nos lembra que o contato intercultural sempre está permeado de relações de poder, e portanto necessita ser analisado de maneira crítica.

Tancredo da Silva Pinto foi um pai-de-santo, ou Tata, do Rio de Janeiro, que defendia fervorosamente a origem afroindígena da Umbanda, contra as tentativas de branqueamento do culto apoiadas no catolicismo e espiritismo de Kardec. Tata Tancredo era do culto de Omolokô, e ajudou a definir e propagar suas tradições em diversos estados brasileiros (SIMAS, 2022).

18 Nome dado aos altares na umbanda, construídos no salão principal onde ocorrem as giras.

Ao olhar para as representações visuais na umbanda, é evidente que há uma hierarquia entre as matrizes simbólicas africanas, indígenas e cristãs, que varia de terreiro para terreiro (Simas, 2022). De modo geral, devido a colonialidade dos códigos simbólicos dos povos oprimidos, as representações ligadas aos santos católicos alcançam uma projeção maior na cultura visual dominante (Conduru, 2007). A arte/educação baseada na comunidade deve, portanto, compreender a cultura visual dos terreiros como um espaço de disputa, marcado pela colonialidade do ser, do saber e do poder (Walsh, 2012).

Ponto 5. Kaô Kabecilê, Xangô

Se eu errei, aqui estou
Pedindo maleme meu pai Xangô

Mandai a faísca de um raio pra me iluminar
Segura a pedra na pedreira, não deixa rolar

Kaô, Xangô meu pai
Seus filhos bambeiam mas não caem.



Fig. 7. Gustavo Epprecht, *Kaô Kabecilê*, 2023. Fotografia digital, Juiz de Fora.

Xangô é o rei de Oyó¹⁹, orixá da justiça, ligado às pedreiras, ao fogo e aos trovões. Por conhecer o mistério das leis divinas da justiça, é comum pedir misericórdia ao orixá pelos males feitos, como mostra a primeira estrofe do ponto cantado. Xangô ajuda as pessoas a seguirem pelos caminhos certos, segundo Ìwàpèlè, que vão aumentar e dinamizar o axé da comunidade, mas não deixa de fazer valer a justiça. O conceito de justiça, aqui, é ligado ao equilíbrio das energias que orienta a filosofia iorubá, às compensações que ocorrem naturalmente quando se age sobre o axé de algum lugar, animal ou comunidade. É importante frisar que, assim como o mooyo dos bantu, o axé é uma energia dinâmica que precisa ser constantemente movimentada, trocada, para que não se disperse (Lopes; Simas, 2020). Assim, o bem e o mal são encarados enquanto partes do funcionamento da vida, que dinamizam as compensações de axé para que a comunidade não fique estagnada. A justiça de Xangô controla as movimentações do bem e do mal, do caminho dos Oris, para que as forças sempre se neutralizem e não causem um desequilíbrio no universo.

A segunda estrofe traz dois elementos naturais associados à Xangô: o raio, ou o trovão, e as pedreiras. A anunciação segue o tom de pedidos de proteção contra as injustiças, os maus caminhos, e também os acidentes que podem ser causados por desequilíbrios de axé. Em *“Segura a pedra na pedreira, não deixa rolar”* é ressaltada a qualidade misericordiosa de Xangô, que tem o poder sobre as pedreiras, aqui como símbolo da aplicação da justiça, mas pode se compadecer daqueles que lhe rogam proteção e não deixar que as consequências e compensações se abatam com força sobre eles. O Oxê é o machado de dois gumes de Xangô, presente em diversas obras de arte afro-brasileira, assim como o Ofá de Oxóssi (Conduru, 2007). Por ter dois gumes, é dito que o Oxê, assim como a justiça, pode cortar para os dois lados, e por isso popularmente se recomenda não pedir a Xangô justiça, mas sim misericórdia.

Um *itan* conta que Xangô, em uma de suas muitas guerras, viu que seu exército estava sendo cruelmente massacrado pelo seu oponente. Mesmo aqueles que se rendiam eram torturados sem piedade. Enfurecido com a injustiça e desonestidade de seus inimigos, subiu no alto de uma pedreira e começou a desferir golpes na pedra com o seu oxê, gerando faíscas que se transformaram em raios e grandes pedaços de pedra que caíram sobre os comandantes do exército. Mesmo com a brutalidade de seu ataque, Xangô foi reconhecido como um rei sábio e justo, porque perdoou os soldados inimigos que se arrependeram de seus feitos, incorporando-os ao seu próprio exército e tratando-os com respeito (Lopes, 2005).

O ponto finaliza saudando o orixá, *“Kaô, Xangô meu pai”*, uma forma reduzida de Kaô Kabecilê, que significa, em linhas gerais, um chamado à contemplação e admiração da autoridade de Xangô. *“Seus filhos bambeiam mas não caem”* é a expressão da fé e confiança na justiça, no destino, que pode abalar, mas no fim das contas equilibra as forças da comunidade, num movimento de superação dialética. A colonialidade continua a oprimir os povos de terreiro, mas a ginga, as estratégias de enfrentamento e mocambagem, mantém a comunidade viva, dinâmica, multiplicando

19 Cidade da Nigéria que, segundo a história de Xangô, já foi reino do orixá. Diversos *itans* narram as conquistas de Xangô enquanto rei. Um dos símbolos do orixá nos terreiros é a coroa real.

sua força e avançando nas lutas políticas (Rosa, 2019; Rufino, 2019).

Para as culturas de terreiro, uma das chaves para a saúde, entendida em suas dimensões físicas, emocionais e espirituais, é manter o corpo fechado contra ataques, acidentes, doenças e obsessões (Simas, 2022). Que Xangô possa fechar o corpo coletivo da cultura afro-brasileira contra a colonialidade do saber, do ser e do poder, contra a desterritorialização, contra o domínio sobre a subjetividade e a expressão cultural e artística. E que a arte/educação possa contribuir para o fechamento desse corpo, desenvolvendo uma educação intercultural que fortaleça os conhecimentos produzidos coletivamente nas comunidades.

Caminhos abertos

Esta pesquisa não foi realizada para esgotar um tema, mas sim para abrir caminhos, firmar posição e sugerir direções na encruzilhada das possíveis “arte/educações”. O universo dos candomblés, umbandas, entre outras religiosidades e culturas afro-brasileiras, é vasto, e cada terreiro possui sua singularidade em relação às tradições, à ancestralidade e conseqüentemente às dimensões estéticas e artísticas. Os pontos cantados aqui analisados dialogam com a vivência da família de santo do Ilê de Obaluaê e anunciam uma parte do que é ser filho dessa casa. Esses e muitos outros pontos me iniciaram em Omolokô, e num processo contínuo formam a identidade de nossa comunidade e educam para as relações ambientais, sociais e culturais. Hoje tenho a honra de poder servir à comunidade junto da curimba, dialogando com os atabaques para a comunicação da ancestralidade e tradicionalidade, para a renovação de nosso axé.

Ainda em relação à formação identitária, é significativo que nenhum membro do Ilê escolheu pontos que trazem a imagem de santos católicos, sendo presente apenas o sincretismo afro-indígena. Destacamos, então, que Omolokô continua sua luta histórica pelo fortalecimento das raízes afro-indígenas da umbanda, e conseqüentemente pela defesa dos modos de vida tradicionais de terreiro e pela cultura afro-brasileira (Simas, 2022). A umbanda é um campo aberto de disputa, o que evidencia sua qualidade intercultural, o contato e o cruzo entre culturas hegemônicas e não hegemônicas (Rufino, 2019). Essas relações são marcadas por assimetrias de poder, tentativas de invisibilização e a constante ameaça da colonialidade da subjetividade enquanto culminância da colonialidade do ser, do saber e do poder (Walsh, 2012; Maldonado-Torres, 2018). Em diálogo com Rufino (2019), a umbanda é marcada também pela tentativa de sua *desmacumbização*, seu embranchecimento e cristianização.

A autonomia dos povos de terreiro sobre seus códigos simbólicos e a criação cultural e artística é um elemento fundamental para a luta contra a colonialidade de suas subjetividades (Rosa, 2019). A arte/educação baseada na comunidade deve ser praticada com o objetivo do fortalecimento das comunidades, do contato intercultural praticado de forma crítica e também do domínio sobre sua própria cultura, alimentado

pela reflexão sobre a vivência cotidiana a partir do perturbamento do familiar (Bastos, 2005). É essencial que a aplicação da Lei 10.639/2013 seja realizada de modo a refletir sobre as relações de poder que atravessam o contato entre culturas, para que assim os educandos compreendam a hierarquia entre culturas e os processos de destruição dos modos de vida tradicionais (Carvalho; Martins, 2014; Loureiro, 2019).

As pesquisas de Machado (2002) apontam que a escola, por ser um aparelho ideológico do Estado, privilegia a reprodução social hegemônica capitalista, e tende a apagar os valores culturais negros, por outro lado, fortalecendo a cultura branca cristã. Atualmente, com a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileiros, este apagamento adquire a face da inferiorização, na reprodução dos estereótipos racistas que atuam para a manutenção da hierarquia entre culturas, como aponta Caputo (2012) ao observar o frequente racismo religioso sofrido pelas crianças de terreiro nas escolas. Assim, a luta por uma educação intercultural e antirracista exige que educadores se baseiem no conhecimento que vem das comunidades, e afastem os conhecimentos baseados na colonialidade fundada no racismo (Quijano, 2005).

Defender os modos de vida dos povos de terreiro é, fundamentalmente, defender seus modos de viver a natureza, o que dá sentido à existência dessas comunidades (Rufino; Camargo; Sánchez, 2020). A análise dos pontos cantados demonstra que o território sagrado dos terreiros se expande para as ruas, matas, praias e pedreiras, espaços expandidos que são necessários para o fortalecimento e renovação do axé das comunidades (Góis, 2011). Portanto, a luta envolve a defesa contra a desterritorialização, de modo a garantir a vida destes povos e o avanço da justiça socioambiental sob a ótica da integração entre cultura e natureza, como é ensinada nos terreiros (Caputo; 2012, Loureiro, 2019). Que a luta pela memória, pela tradicionalidade, pelo direito de existência e avanço da cultura afro-brasileira renove sempre seu axé, se encante e macumbize cada vez mais.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. Mediação cultural é social. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 13-22.

BASTOS, Flávia Maria Cunha. O perturbamento do familiar: uma proposta teórica para a Arte/Educação baseada na comunidade. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais**. São Paulo: Cortez, 2005, p. 227-244.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Brasília: Presidência da República, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm. Acesso em: 30 jun. 2023.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARVALHO, Francione Oliveira; MARTINS, Mirian Celeste. A interculturalidade na formação do pedagogo brasileiro: territórios de arte & cultura. In: **Revista Educação Online**, n. 15, jan./abr. 2014, p. 144-157. Disponível em: <http://educacaoonline.edu.puc-rio.br/index.php/eduonline/article/view/56> . Acesso em: 24 jun. 2023.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

GÓIS, Aurino José. **O candomblé e a umbanda na cidade de Contagem, Minas Gerais: espaço e território**. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Tratamento da Informação Espacial. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/TratInfEspacial_GoisJA_1.pdf. Acesso em: 3 jul. 2023.

LOPES, Nei. **Kitábu: O livro do saber e do espírito negro-africanos**. Rio de Janeiro: Editora SENAC Rio, 2005.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

LOUREIRO, Carlos Frederico B. **Educação Ambiental: Questões de vida**. São Paulo: Cortez, 2019.

MACHADO, Vanda. **Ilê Axé: Vivências e invenção pedagógica - as crianças do Opô Afonjá**. 2ª ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2002.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 31-61.

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 21 jun. 2023.

MIGNOLO, Walter. D. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Duke University Press, 2011.

ROSA, Allan da. **Pedagoging, autonomia e mocambagem**. São Paulo: Pólen, 2019.

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

RUFINO, Luiz; CAMARGO, Daniel Renaud; SÁNCHEZ, Celso. Educação Ambiental desde El Sur: A perspectiva da Terexistência como Política e Poética Descolonial. In: **Revista Sergipana**

de Educação Ambiental, v. 7, Número especial, p. 1-11, 2020. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revisea/article/view/14520>. Acesso em: 1 jul. 2023.

SÉRVIO, P. (2014). O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital Do LAV**, 7(2), 196–215. <https://doi.org/10.5902/1983734812393>, acesso 01.08.2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Umbandas: uma história do Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de)colonialidad: perspectivas críticas y políticas. In: **Revista Visão Global**, Joaçaba, v. 15, n. 1/2, p. 61-74, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/visaoglobal/article/view/3412>. Acesso em: 21 jun. 2023.

Submissão: 16/10/2023

Aprovação: 12/12/2023