



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB**  
**INSTITUTO DE ARTES – IdA**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS - CEN**

**RANNÁH SANTOS BRAGA**

**A CURVA DO RIO:**  
uma poética pedagógica fluindo das noções de terreiro às possibilidades docentes  
nas artes da cena

**Brasília - DF**  
**2021**

RANNÁH SANTOS BRAGA

**A CURVA DO RIO:**

uma poética pedagógica fluindo das noções de terreiro às possibilidades docentes  
nas artes da cena

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

**Brasília - DF  
2021**

RANNÁH SANTOS BRAGA

**A CURVA DO RIO:**

uma poética pedagógica fluindo das noções de terreiro às possibilidades docentes  
nas artes da cena

Trabalho de conclusão de curso apresentado  
para obtenção de grau de licenciada no curso  
de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Brasília, 04 de novembro de 2021

**Comissão Avaliadora:**

---

**Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UnB) ORIENTADOR**

---

**Professora Dr<sup>a</sup>. Ângela Barcellos Café (CEN/UnB) MEMBRA INTERNA**

---

**Professor Mestre Victor Hugo Leite de Aquino Soares (PPGCEN/UnB) MEMBRO INTERNO**

*Dedico aos seres que se sentem vivos nessa complexa organicidade que o corpo provoca...*

*À terra que gira, gira e gira!*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha coragem de não desistir.

Aos que acreditaram e que me têm com carinho no peito.

Eu agradeço aos nomes e sobrenomes de todas, todos e todes que se colocam em amor,  
o maior e profundo amor visceral.

Aos que já se foram e aos que retornaram em outras formas-corações.

Aos que estão.

Às contrações e expansões de todo movimento.

Agradeço à avó lua, ao pai céu,

à mãe terra, ao avô sol e aos parentes estrelas.

Agradeço ao Norte, ao Sul, Leste e Oeste.

Acima, abaixo e a(dentro).

Agradeço por cada pensamento que constrói um porvir em saudável cooperação.

Assim, fazemos histórias e memórias como talvez nunca tenhamos feito antes.

Agradeço e ponto.

Com sorrisos no rosto e olhares sinceros.

Assim é! Amém; Axé.

## RESUMO

O presente escrito tem como objetivo relatar processos artísticos na perspectiva docente guiada pelas concepções epistemológicas decoloniais, pautadas nas noções de terreiro pelo viés umbandista. Nas artes da cena, percorrem os saberes etnocenológicos do *ser em cena* pela cosmoperspectiva da espetacularidade do cotidiano, a fim de compreender as possibilidades das práticas docentes através da revisitação de memórias afetivas da infância e das historicidades brasileiras. Tem como fundamento a integração do corpo com a natureza e o refazimento da concepção de educação pela perspectiva ancestral. Nas considerações finais, a arte do inacabamento se torna objeto de pesquisa, agenciando estratégias de manifestações pautadas na liberdade da escrita livre e criativa.

**Palavras-chave:** Noções de terreiro; Etnocenologia; Decolonialidade; Arte-educação.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 Árvore apodrecida na praia, Colares-PA
- FIGURA 2 Árvore Cerratense na Chapada dos Veadeiros-GO
- FIGURA 3 Mapa-Múndi Brasil em foco
- FIGURA 4 Mapa geográfico do Cerrado
- FIGURA 5 Mapa geográfico de Angical-Bahia
- FIGURA 6 Mapa geográfico de Unaí-Minas Gerais
- FIGURA 7 Eu e a bisã Ana
- FIGURA 8 Imagem de Nossa Senhora das Dores
- FIGURA 9 O sertão caboclo
- FIGURA 10 Territórios candangos
- FIGURA 11 Vila do IAPI
- FIGURA 12 E 13 Construção de barracos em Ceilândia-DF
- FIGURA 14 Brincadeira com os primos em Cotegipe-BA
- FIGURA 15 Andando de bicicleta no Recanto das Emas
- Figura 16 e 17: Assentamento na Txai para o dia Sete de Setembro em frente ao Congá
- FIGURA 18: Ponto de força-Tronqueira
- Figura 19: Imagem dos pretos e pretas velhas no recanto das almas
- Figura 20: Preparo do AMACI sob lua cheia
- Figura 21: Boi em preparo para dançar na gira
- Figura 22: Gira na força do Orixá Xangô
- Figura 23: Ritual de conexão com o Xamã Grande Lobo
- Figura 24: Ervas sendo maceradas-preparo do AMACI
- Figura 25: Gira e festa dos Erês em 2019
- Figura 26: Curimba tocando durante a gira
- Figura 27: Batendo cabeça em frente ao Congá
- Figura 28: Elementos que compõem o portal dos Erês na fraternidade Txai
- Figura 29: Pessoas brincando juntas em frente ao portal dos Erês
- Figura 30: Criança *cambonando*
- Figura 31: Crianças brincando com fogo no terreiro
- Figura 32: Crianças em roda fazendo arte
- Figura 33: Crianças brincando de caça ao tesouro
- Figura 34: A arte e os artistas
- Figura 35: Análise e reflexão sobre a obra
- Figura 36: As crianças cirandeiras

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES CAMBOINICIAIS</b> .....	8
Prólogo de estudos ferozmente profundos e ciclicamente ancestrais.....	8
<b>ATO 1</b> .....	15
<b>Versículo 1</b> .....	15
O que nutre as minhas raízes? Um corpo em percurso territorial .....	15
<b>Versículo 2</b> .....	21
Ceilândia: O berço “esplêndido” de minha educação.....	21
<b>Versículo 3</b> .....	25
Vivi como criança o que resgato hoje na docência.....	25
<b>ATO 2</b> .....	29
<b>Versículo 1</b> .....	29
A história dos Cantos-Brasís: nas noções de terreiro se refaz educação.....	29
<b>Versículo 2</b> .....	34
Pesquisa cambona: as práticas terreirizadas nas artes da cena .....	34
<b>Versículo 3</b> .....	42
A criançada de terreiro: relatos do que se planta e rega à espera da possível colheita .....	42
<b>Ato 3</b> .....	49
<b>Versículo Único</b> .....	49
Concluindo a curva e seguindo correnteza .....	49
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	50

## CONSIDERAÇÕES CAMBOINICIAIS:

### Prólogo de estudos ferozmente profundos e ciclicamente ancestrais

*Das raízes até a copa da árvore*

**Figura 1:** Árvore apodrecida na praia, Colares-PA



Fonte: Elaborado pela Autora (2020)

*Minhas raízes  
profundamente grossas  
levam a seiva  
até a copa das artes*

*Parida em poesia,  
respiro profundo.*

*Ao recém nascer,  
estes pulmões  
arderam oxigênio  
Conheceram o falecer*

*Das cascas amargas  
trato feridas*

*Feridas abertas*

*Feridas benzidas*

*Meus galhos ossudos,  
alvéolos pulmonares  
levam os seixos  
até a copa das artes*

*Em toda Pindorama  
eu estou em circulação.*

**Figura 2:** Árvore Cerratense na Chapada dos Veadeiros-GO



Fonte: Elaborada pela autora (2019)

*Caboclo lindo*

*O que andas fazendo aqui*

*Eu ando por terra alheia*

*Procurando minha ciência*

*Eu ando por terra alheia*

*Procurando minha ciência*

*Oh caboclo lindo,*

*Oh rai rai*

*(Ponto cantado para chamar caboclo na Umbanda Txai)*

Num dia de gira na Umbanda Txai, um caboclo, depois de muito conversar comigo, fez uma cruz dos pés à cabeça para me benzer. Terminou a conversa dizendo: “Salve sua força e a sua banda, minha *fia*, vai com Deus. E que a força te proteja onde estiver, fazendo o que tiver de fazer. Mas não se esqueça, minha *fia*, de pisar firme nessa terra pra não descuidar dos saberes que te guiam. Não desencante do vento que bate na pele, que lembra que está tudo em movimento. A água que corre no rio, corre em seu sangue também. Faz queimar o verdadeiro fogo que te habita e queima devagar. Deixa o magma do centro da terra te aquecer, pois o sol que te *alumia* precisa reconhecer os movimentos das luas que crescem, mingam e se renovam.”

Depois desse acontecimento no terreiro, cheguei em casa completamente extasiada com os sentimentos que pude acessar durante uma conversa simples com um raizeiro curvado que cachimbava sentado num toco de madeira. Logo que cheguei em casa, tomei um banho pensativa e fui acender uma vela verde que me foi entregue pelo curandeiro. Acendi junto um incenso doce de canela para ver a dança da fumaça enquanto refletia. Para entender todas aquelas movimentações, coloquei um cântico para Oxum<sup>1</sup> e me assentei. Respirei profundamente, fui me concentrando devagar na busca interna dos ambientes que já frequentei e que repousam no saber ancestral. Costurava ali o altar que nascia dentro de mim, junto aos meus rezos. Ainda não tinha noção de que eu era um rezo só por existir.

---

<sup>1</sup> Oxum é Orixá (em Iorubá Oṣun) é a força da natureza que rege a beleza, as águas doces e do amor-próprio. Seus adornos são dourados como o ouro. Oṣun se olha no espelho que segura em uma de suas mãos enquanto acolhe e amamenta seus filhos e filhas com a outra. São diversas as histórias que contam as origens e características dessa força da orixalidade.

*Para que você chegasse até aqui  
 Muita água já rolou  
 Muita gente teve que ser correnteza  
 Para que você chegasse até aqui  
 O amor foi correnteza  
 E muita correnteza foi amor  
 (Thiago Elniño, 2021)*

O texto introdutório acima é uma escrita autoficcional. Criei a narrativa baseada em minhas vivências, nas quais estive reconhecendo os caminhos emocionais das experiências que passei. A memória ancestral que contei para você de um caboclo que me flechou no terreiro é a que eu venho pesquisando atualmente na minha própria reorientação artística. Começo esta pesquisa entendendo-a como uma árvore, essas mesmas árvores que a gente vê por aí, que se pode observar pelas folhas e pelo caule, ou vamos logo pensar na semente. Encontro nessa sementinha a Rannáh parida, quando enraizada: a de outras vidas, mas sempre me volto à Rannáh que vos fala: essa aqui em corpo-escrita, que segue vivendo como seiva de árvores, com verdes vibrantes e marrons terrosos. Esta Rannáh é a localização das minhas memórias, é o meu território principal de desenvolvimento. A sementinha que me *alembra* que também sou parte das florestas.

Considero este escrito como um diário de bordo a fim de ser observado enquanto processo artístico em desenvolvimento. Acredito na necessidade de maior aprofundamento dos saberes prático-pedagógicos aqui inicializados como pesquisa, mas “isso o tempo e a experiência possibilitam”, assim me dizem as sábias professoras. A busca por um tema afunilado de pesquisa começou com o desejo de explicitar a potência que os conhecimentos afrodiaspóricos e dos povos originários brasileiros têm me proporcionado compreender enquanto arte-educadora e umbandista nos espaços de criações livres. Neste momento que encaro o desafio de escrever sobre meus processos emocionais por meio da arte do inacabamento, a fim de detalhar a minha atual vivência na busca ancestral e educacional, deixo a proposição de uma leitura além dos olhos e direta no coração. De modo fluido, chamo-te às suas divagações internas e peço que deixe com que as palavras conversem com você. Acenda aquela vozinha que lê este texto na sua mente e deixa-a ser protagonista de si nesta presença. Como nos dias em que o silêncio interno basta para se entender as emoções que rondam uma cabeça anuviada. Deixe-se encontrar uns bonitos desabrochares no seu corpo em respiração. ¡Êpa Babá, Oxalá Babá<sup>2</sup>! Te chamo para estar presente.

---

<sup>2</sup> ‘Êpa Babá Oxalá Babá’ é uma saudação à Oxalá (do Iorubá Orixala). Orixá “supremo”. Sincretizado com Jesus na Umbanda. Êpa é o chamamento, como um “salve!”, em admiração e reverência. Babá quer dizer “pai”. A saudação significa “Salve o pai Oxalá!” ou “Viva o Pai”.

A Umbanda tem sido um vasto campo de estudos, na qual me aprofundo como médium há um pouco mais de dois anos de pesquisa sensitiva. Apresento aqui conceitos que considero introdutórios para conhecer as noções de terreiro, bem como axé, Exu, encruzilhadas, epistemologias das macumbas e pesquisa cambono. Os livros *Fogo no Mato: as ciências Encantadas das macumbas; Pedagogia das Encruzilhadas e O corpo encantado das ruas*, escritos por Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas, são preciosidades para compreender todo o processo na busca de referenciais teórico-práticos. Dinamizo o fazer artístico dentro das noções de terreiro e infância junto aos conhecimentos da arte-educação na prática docente. Uso constantemente o termo "meu corpo" no escrito, embora saiba que este seja acatado de outras formas dentro dos estudos acadêmicos nas artes da cena. Entretanto, nos saberes que comungo na Umbanda, viabilizo e sustento meu corpo por se pautar nos entendimentos umbandistas sobre a potência do corpo-espírito para além da mente-matéria.

Na construção da grafia letrada, os estudos filosóficos de Leda Maria Martins em suas "oralituras", no livro *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá* e os saberes do líder Indígena Ailton Krenak também são fonte de inspiração filosófica iniciais. O termo cosmo-percepção praticado aqui foi-me apresentado por Oyèrónké Oyěwùmí, em seu artigo "Visualizando o corpo: Teorias Ocidentais e os sujeitos africanos". Pesquisa na *Pedagogia da Autonomia*, de Paulo Freire; *Pedagoginga*, de Allan da Rosa e nos *Estudos sobre Docilização e Escolarização do Corpus Negro*, de Alberto Roberto Costa, possibilidades no fazer docente em formação e na prática. Junto às buscas epistemológicas decoloniais e afro-diaspóricas de referenciais formadores, procuro locais de fazeres que possam proporcionar aos envolvidos do *ser em cena* um espaço educativo que desenvolve a prática de conhecimentos em integração com a natureza. Aos que se disponibilizam a ser dialogicamente educador(a)ou aprendiz(es), esta pesquisa faz-se objeto de refazimento aos pensamentos sobre as práticas educativas que ainda docilizam os corpos escolarizados ou em escolarização, impondo uma hierarquização nociva aos processos de aprendizagem que cultuam com a autonomia.

Para explicitar o que é o *ser em cena* nos caminhos que venho seguindo, relato as minhas trajetórias pessoais. Partilho memórias enquanto corpo em movimento rítmico nas artes da cena. Junto às perspectivas guiadas pelo meu orientador e companheiro de pesquisa Graça Veloso, compreendo aqui o *ser em cena* pelas perspectivas etnocenológicas da teatralidade e espetacularidade nas artes cênicas. Nos espaços que me foram possíveis de educação onde estive, relato em textos de escrita com poética livre o diálogo com os meus referenciais sobre os processos de aprendizagem nas quais a arte e a educação se ritmizam entre figuras de protagonismo e figuração.

Relato aqui também, de forma direta e indireta, os meus intercâmbios universitários, as minhas viagens encantadas em terras brasileiras e as viagens astrais. Até as gotas molhadas na selvageria que habita o meu corpo estão presentes. Tudo isso e muito mais está dentro do que chamo carinhosamente de colcha de retalhos. Quem me deu a máquina para costurar os pedacinhos de panos

cheios de cores, texturas e estampas diferentes foi a encantada Maria Reneè. Que Oxalá proteja sua passagem desta vida para a morte, minha amiga-irmã. Reneè foi uma grande mulher que frequentava o mesmo terreiro que eu, e no ano de 2021 fez sua passagem, ou melhor: o seu encantamento. Antes de ir, deixou-nos com o que ela chama de colcha de retalhos sobre a sua vida. Por isso, nestas costuras, me junto e me refaço como um grande pano estampado que fecho uma trouxinha e entrego à Universidade de Brasília e a todos os úteros que por aqui passaram e se retiraram para virar pó. É assim, como se fosse uma sertaneja que prepara a panela envolta ao pano colorido para cuidar do almoço dos que trabalham: simples, mas árduo, contínuo e cíclico, como nascer, viver e morrer.

Separei esta monografia em blocos de escrita que chamo de Atos, como nas peças teatrais. Dentro desses Atos moram os versículos, fazendo uma alusão proposital aos escritos bíblicos. No primeiro Ato, faço uma busca dos espaços territoriais de meus antecedentes; dos trajetos familiares até o meu nascimento na capital candanga, junto aos meus construtos sobre escolarização através das memórias de infância. No segundo Ato, explico mais detalhadamente as noções de terreiro que me guiam para compreender o corpo além da escolarização e do encarteiramento de estudantes, revisitando outras histórias do que chamo como Cantos-Brasis, juntamente com as perspectivas umbandistas. Aqui, eu peço licença para todos os corpos negros e indígenas que estiveram e estão presentes em terra. Revisito a história brasileira com uma lupa de cuidado aos atos de resistência antirracistas, pois desejo que eu e as(os) estudantes entendam seus locais dentro das macro e micropolíticas. Peço licença, pois compreendo meus lugares de privilégios sociais por ser lida socialmente como branca e por não sofrer diretamente com os atos diários de racismo que sofrem alguns corpos específicos no Brasil colonizado.

Em um determinado momento da pesquisa, tentei não consumir nem o que interiormente eu acreditava como ancestral. Erroneamente, fui parar no pecado e na culpa enquanto faço uma pesquisa inteira sobre como me sentir livre. Sempre observo os pontos de articulação desses sistemas docilizadores de corpos, alienando-nos. É difícil, mas não é impossível repensar uma estratégia de vida que esteja presente ideologias que superem o estado do capital estabelecido para se ver em outro movimento mais fluido e integrativo com a singularidades dos corpos ao meu redor. Sendo assim, peço licença porque falo de um local de revisitação de uma branquitude adoecida. Posso estar tendo emoções equivocadas sobre algo que não sofro na pele, me apropriando de lugares que talvez seja melhor passar o bastão de fala para outras pessoas. Para que não haja espaço para verdades absolutas concretas em certezas vagas, as movimentações aqui sentidas têm se tornado práticas diárias do que chamo de refazimento. Esse processo de escrita são como nascentes de águas que jorram, tem seus ciclos, se expandem, contraem, se afirmam, florescem, cooperam, engolem ou são engolidas.

¡Salve Elegbara<sup>3</sup>!

Lê-se o parágrafo anterior sentindo o envolto das águas do mar dançando em nossos pulmões, pois foi no mar que encontrei respostas. Mas sabemos que na prática o balanço não é tão doce assim e pode dar náuseas. É por isso que peço licença.

Ainda no segundo Ato, partilho no segundo versículo sobre a perspectiva da pesquisa cambono no meu local umbandista pela Fraternidade Txai: Umbanda Universalista e Franciscana, fazendo ponte com a arte-educação em formação de vivências inacabadas. Ainda nesse capítulo, demonstro como sustentamos as práticas espirituais espetacularizadas no cotidiano da Umbanda, local que considero uma escola de mistérios. No último versículo do segundo Ato, eu conto sobre os feitos e efeitos do meu corpo sendo em cena com a criançada no terreiro.

Antes, para finalizar a tríade que sustenta a Umbanda (caboclos, pretas e pretos velhos e Erês), faço poesia com a vivência do protagonismo que dou às emoções em contato corpo-espiritual junto à falange de Erê. Ao falar dos Erês, conto como essa falange me entroniza junto à criança que me habita e como ela é importante para compreender a minha mediação docente ao desenvolvimento da infância. Foi uma escolha metodológica falar das crianças pela minha narrativa e não expor as falas diretas delas. Primeiramente, porque no início da minha pesquisa estávamos sob efeito do isolamento social causado pela pandemia da Covid-19. Não sabia por onde caminharia e, por isso, decidi iniciar pela narrativa monóloga. Mesmo com a volta gradual dos encontros presenciais, decidi continuar construindo narrativa a partir da minha convivência com os outros corpos. Todavia, em todo o partilhar, elas estão presentes nas tocantes espontaneidades que me propuseram sentir. Também é uma escolha borrar os rostos das crianças para preservar suas imagens no grande acervo que a Txai comporta.

Separei o terceiro e último versículo inteiramente para explicitar o processo de investigação prático e metodológico sobre ser criança. São muitas as preciosidades que foram se expressando durante a germinação desta pesquisa. Alinhei possibilidades de articulações criativas vinculadas aos saberes educativos e aqui está: uma poética pedagógica.

Nas considerações finais que chamo de Ato três versículo único, ousou falar um pouco sobre todas as sinuosidades das águas que corri. Somente o que deixo é um desenho que ganhei de presente feito por uma grande amiga-companheira do meu atual local de trabalho, o espaço criativo Ciranda de Alecrim. Junto com o desenho feito à mão entregue a mim no dia do meu aniversário, deixo um literal versículo que marca minha trajetória monográfica. Decidi por essa conclusão do silêncio por, na extensão da curva, praticar a arte do inacabamento. O que é inacabado se obtém reflexões, mas não possui a obrigação de se ter conclusões fixadas e arrastadas pelo convencimento. Em todo o escrito já explicito o que vim fazer

---

<sup>3</sup> *Elegbara é o princípio fundante de Exu. Força da ação que dinamiza a matéria humana e cria possibilidades de inventividade. Tudo que Elegbara come, expele transformado.*

aqui. Como o fluxo da água, eu simplesmente sigo os rumos do que foi se apresentando como possibilidades daquilo que já vivenciava. Não criei algo que, como um laço, joguei para puxar e dizer quão grande é o meu feito. O que fiz foi expandir-me no local que já estava. Através das aberturas de possibilidades para uma compreensão mais profunda da docência, a partir da mediação pela horizontalidade de saberes, me coloquei em afeto e me deixei ser afetada nas situações que vivi.

Estamos prestes a começar. Aconselho àqueles ou àquelas que se sentirem à vontade, que peguem um copo de água e se sentem (ou se sintam) confortáveis. Respirem fundo e desfrutem de uma leitura em voz projetada ou voltada para si mesmas ou para si mesmos. Chamo-te agora para uma viagem artística meio inovadora, meio velha demais para ser original. O ancestral aqui encontra-se também na linha tecnológica, cultural e em contexto urbano de sociedade. Bem-vindas e bem-vindos a um deslumbre íntimo sobre a memória-corpo-ancestral.

¡Ogunhê<sup>4</sup> meu pai! Salve Maria Navalha e Zé pilintra<sup>5</sup>! Estamos prontos para começar.

---

<sup>4</sup> “Ogunhê” é uma saudação ao Orixá Ogum (em Iorubá Ògún). Ogum na orixalidade é guerreiro, movido pela força e coragem. Sincretizado com São Jorge, matador de dragões e protetor dos devotos. Ogum é senhor da metalurgia, do domínio do ferro e do aço. É quem cuida das tecnologias.

<sup>5</sup> Maria Navalha e Zé pilintra são entidades cultuadas na Umbanda na falange dos Exus e Pombogiras. Vibram na linha da malandragem, na força da adaptação. Se encantaram nos catimbós e foram trabalhar primeiramente nos terreiros do Rio de Janeiro. Guardiões da lei maior. Maria Navalha é mulher de nenhum marido. Empoderada e protegida, protege quem a ele se devota. Corta corda e ajuda a abrir caminhos. Seu Zé Pilintra é gente fina, conversa numa boa quem com ele se afina. Dá risada para afastar a tristeza e bota as cartas na mesa.

**ATO 1****Versículo 1****O que nutre as minhas raízes? Um corpo em percurso territorial****Figura 3:** Mapa Múndi - Brasil em foco

**Fonte:** Google Earth (2021)

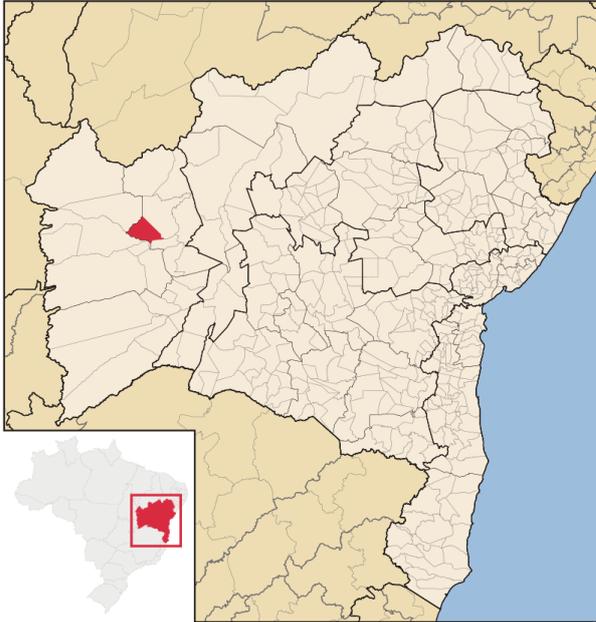
Talvez estejamos muito condicionados a uma ideia de ser humano e a um tipo de existência. Se a gente desestabilizar esse padrão, talvez a nossa mente sofra uma espécie de ruptura, como se caíssemos num abismo. Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu? Houve um tempo em que o planeta que chamamos Terra juntava os continentes todos numa grande Pangeia. Se olhássemos lá de cima do céu, tiraríamos uma fotografia completamente diferente do globo. (KRENAK, 2019, p.57)

Para que eu pudesse deixar mais evidente o caminho ancestral em meu corpo, refiz uma busca territorial dos locais que demarcam a história do que construí como parentesco desde criança. Te chamo a visualizar, dentro deste mapa-múndi abrangente e sem traçados (figura 3), o mapa do Brasil que você conhece. Esse Brasil: território de mansidão continental. Povoada. Faz morada na América do Sul, junto aos seus países vizinhos que possuem uma história um tanto quanto parecida, mas ainda sim diversa. Para entender o que compreendo como ancestralidade, preciso integrar vocês ao que entendo como natureza, pois eu sou uno com a natureza. No livro *Ideias para adiar o fim do mundo do filósofo*, a artista e líder Indígena Ailton Krenak diz que "devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água com um monte de outros materiais que nos compõem" (KRENAK, 2020, p. 69). Krenak prossegue integrando corpo e natureza em seu outro livro chamado *O amanhã não está à venda*.

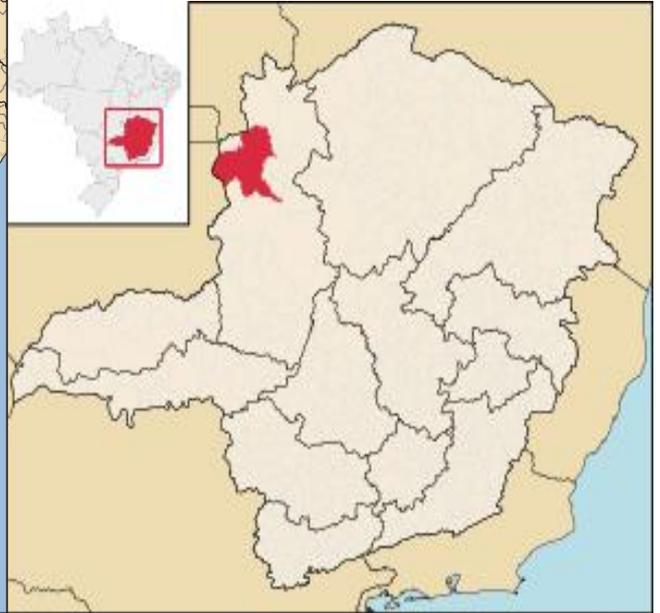


natureza. Marco o meu ponto de localização nesse bioma tão importante para os berços hidrográficos da terra, pois aqui estiveram o suor dos corpos que me pariram. Eu sou natureza e, assim sendo, me chamo natureza.

**Figura 5:** Mapa geográfico de Angical-Bahia



**Figura 6:** Mapa geográfico de Unaí-Minas Gerais



Fonte: IBGE (2021)

Entre o Oeste baiano e Minas Gerais (Figura 5 e 6) locais de mata viva e água corrente, as minhas linhagens consanguíneas estiveram construindo seus abrigos, plantando e colhendo nas matas virgens o que agora se processa em grandes tratores de sonhos moídos. Meu eixo materno é baiano, candango e forte. Meu eixo paterno é mineiro, caipira e com cheirinho de pequi com quiabo. Da direção baiana veio a minha mãe e toda família materna residente no DF atualmente. De Minas Gerais, meu pai nunca deixou a cidade candanga tirar-lhe o cheirinho de roça criada em raiz mineira. Foram eles quem me ensinaram a plantar mandioca, usar a faca para descascar a raiz e, juntos, fazer a farinha para toda a família. Moer o café recém-colhido e fazer pão de queijo. Lavar as roupas que se veste e cuidar das louças em que se come. *Dá de cumê pros animais* e buscar água no poço. Foram elas e eles que tiveram de aprender a sobreviver com o que a vida no mato proporcionou e ouvir a cidade gritar novas fórmulas de ser. As figuras 5 e 6 mostram em vermelho as cidades de onde vieram o meu pai e a minha mãe. Na Bahia está Angical, mais especificamente o município de Missão de Aricobé, microrregião de Cotegipe. Foi aqui que comecei a vasculhar um pouco da história anunciada em ancestralidade presente em meu corpo. Aricobé é uma cidade onde moram muitas das minhas memórias. Na infância, era a cidade que eu passava muito tempo e visitava os parentes por muitas roças diferentes, inclusive a que morava minha bisavó materna (Figura 7).

**Figura 7:** Eu e a bisa Ana



**Fonte:** Acervo da autora (SD)

Procurei pelos locais desconhecidos de umas quatro ou cinco linhagens anteriores a mim, perguntando aos meus avós maternos sobre os seus passados. Começo dizendo que é profundo falar de Aricobé, foi preciso muita *guiança* para encarar essa história que encontrei. Fico observando como algumas movimentações do passado são difíceis de se acreditar e a missão de Aricobé, história que formula uma parte do meu pertencer, é uma dessas histórias com fios emaranhados. Para falar um pouco desse passado, espinhento introduzo a imagem de Nossa Senhora das Dores (Figura 8). Essa imagem foi feita pelos indígenas Aricobé. Encontrei essa arte na busca de artigos científicos sobre as vivências do povo da aldeia de Aricobé. Não foi fácil descobrir muitas informações sobre esses povos além de sua extinção, participação no tronco tupi e uma grande ação franciscana ao encontro dessa etnia.

**Figura 8** - Imagem de Nossa Senhora das Dores



**Fonte:** Pitta (2012)

A imagem transcende o suporte material da escultura e incide inequivocamente no observador, dando conta da real situação daqueles que sofriam – mesmo que sem esta consciência – pela perda do que lhes identificava como semelhantes e também diferentes de outros grupos, do patrimônio herdado de seus ancestrais e que, ali, lhes era negado, da sua própria história. Merecedores que eram, portanto, dos braços piedosos da Virgem Maria. A dor, esta era a deles próprios. (LOPES, 2016, p. 13-14)

O pesquisador Sérgio Marcelino da Motta Lopes escreveu um artigo chamado “Da Glória de Jacobina às Dores de Aricobé: Indicações sobre o patrimônio artístico das missões franciscanas no sertão da Bahia”. Nesse artigo ele compartilha brevemente sobre o artefato artístico e religioso. Como docente na arte-educação, valorizo a história da arte e sei que não é somente uma simples escultura. Os ovários das mulheres indígenas pegos pelos cachorros, como minha avó conta que aconteceu com sua bisavó, foram alvos de violências truculentas e isso me dói. A dor da desterritorialização<sup>6</sup> é real e deixa marcas profundas em muitos povos desde a colonização, afinal, o povo originário que ali morava hoje em dia não está mais presente em totalidade. A ancestralidade de minha família foi miscigenada, assim como da grande parte de brasileiras e brasileiros que não conseguem mapear detalhadamente os seus passados. Observo minha família e percebo que ninguém leva dos Aricobé o pertencer indígena que ali habitava, levamos o nome da cidade como vivência caipira e cabocla. No Dicionário do Folclore, em um dos livros do antropólogo Luís da Câmara Cascudo é apresentada a origem da palavra caboclo como sendo:

---

<sup>6</sup> Desterritorialização é um conceito apresentado por Leda Maria Martins em *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*.

O indígena, o nativo, o natural; mestiço de branco com índia; mulato acobreado, com cabelo corrido[...]Diz-se comumente habitante dos sertões, caboclo do interior[...]Devíamos escrever caboco, como todos pronunciam no Brasil, e não caboclo, convencional e meramente letrado. Caboco vem de *caá*, mata, monte, selva e *boc*, retirado, saído, provindo, oriundo do mato, exata e fiel imagem de impressão popular. (CASCUDO, 2005, p. 210-211)

Figura 9 - O sertão caboclo



Fonte: Biblioteca Digital Curt Nimuendajú (2002)

Tiraram dos conhecidos caboclos as suas cenas indígenas e os deram outros adereços para vestir: os valores da cidade, de Deus e do Diabo. Aos Aricobé: eu não sei quem eram vocês, mas agradeço por construírem passagem e continuo dizendo que essas terras são suas. Eu realmente sinto muito por essa imposição violenta às suas identificações. Nossa Senhora das Dores, rogai pelo doloroso destino da aldeia de Aricobé. Peço pelas minhas bisavós e avós em suas vivências caboclas, cuide e guie do berrante que toca o rumo de meus parentes, guie-os em sabedoria dos interiores sertanejos até à nova capital brasileira, pois foi assim que se deu a chegada em terra de meu corpo em presença.

## Versículo 2

## Ceilândia: O berço “esplêndido” de minha educação

Figura 10: Territórios candangos



Fonte: Elaborado pela autora (2021)

*Infinito aberto ao infinito  
Se esconde um ponto onde pode estar Deus  
Único ponto do sol, grita com seus raios  
E lá no cerrado, jenipapo pega fogo  
A estrela sol brilha e faz vida aqui na terra  
Oi iá iá!  
Candango come comida forte  
Pra construir a capital, Brasil  
Candango come comida forte  
Pra construir a capital  
(As Baías, 2015)*

Brasília: Patrimônio Cultural da Humanidade. Construir a capital foi mais fácil e bonito para quem tinha vinténs no bolso para passear nas ruas da nova cidade. O que quero partilhar com vocês é também uma não romantização das histórias do povo sertanejo e caboclo que *pras bandas de cá* vieram trabalhar. Na escultura “Os guerreiros” de Bruno Giorgi se materializa um estado de pertencimento que perdura em meu coração: A obra informalmente batizada como os dois candangos está localizada no centro da praça dos Três Poderes no Eixo Monumental. Nessa obra não se conta só a fortaleza que foram os obreiros. As histórias de fome que passaram os peões de obra, o sufoco das donas de casa para conseguir alimentar todos as(os) filhas(os) ou sequer ter um território garantido, fazia parte da fé de um povo que largou suas terras natais para se deslocar às novas oportunidades.

*"Em 1950 mais de dois milhões de nordestinos viviam fora dos seus estados natais. 10% da população do Ceará emigrou. 13% do Piauí! 15% da Bahia!! 17% de Alagoas!"  
(Maria Bethânia, 1965)*

Meu pai e meus avós maternos contam as histórias de quando se mudaram para Brasília. Meu pai era pequeno, com 14 anos veio da roça para trabalhar e fazer sua vida na “grandiosa” e nova capital brasileira. Antes disso, minha avó Dora já havia chegado da Bahia para cá com mais idade. Um dia,

estávamos vendo fotos reveladas e ela contava, toda orgulhosa, até de quando ganhou uma cadeira rústica de algum restaurante onde almoçou Juscelino Kubitschek e na qual eu me sentava para ouvi-la. Meu avô me conta de quando construiu os prédios da Asa Norte no Plano Piloto e relata como foi viver os primeiros meses em terras brasilienses. Ele explica arquitetonicamente como foi o barraco recebido para morar durante aquela época. Uma casa de dois quartos para uma família com mais de cinco pessoas não me parece bem-organizada como os grandes prédios do tal “centro”. Nas ruas de chão de terra por onde também morei no Recanto das Emas<sup>7</sup> não me parecia ter sido planejada uma cidade plano-pilotense para todas as classes. Até hoje, essas cidades periféricas abrigam a memória da vida candanga de minha avó, suas filhas, filhos, netos e netas.

Sou ceilandense nascida e criada. A minha realidade não é a dos brasilienses. Vivi toda minha infância passando grande parte dos meus dias nas periferias do território do DF. O Goiás me é mais próximo do que Brasília. Ir para o Plano Piloto não era recorrente, era o auge do lazer nos feriados em família. Eu brincava mais nas ruas *da Leste* e do *Psul*<sup>8</sup> do que ia ao teatro ou a algum museu de arte brasiliense. A cidade arquitetada era distante da realidade que eu vivia nas consideradas marginalizadas áreas da Ceilândia. Com 17 anos, sendo a primeira neta mulher da família a entrar na Universidade de Brasília, percebi que não me cabia nos espaços plano-pilotenses, porque não me falaram como era importante aquele local na minha realidade histórica. É por isso que eu abraço a escultura dos Dois Candangos, pois ela me aproxima da possibilidade de se compreender política através do meu local de pertencimento.

Em muitas histórias que ouço dos mais velhos que me rodeiam e me inspiram, a maior delas é baseada na promessa de que em Brasília se construía o “novo mundo”. Quem aqui estivesse, teria emprego, renda, e poderia ter até seu próprio terreno. Ou seja, teria oportunidade, possibilidades e garantias. Em partes, o que houve foi um projeto organizado pelos políticos de grande governança, que se apropriaram do poder econômico e que moveram o planejamento de uma nova capital democrática. Democracia esta que até hoje está em construção, embora a cidade que a possibilite burocraticamente tenha sido materializada em menos de 5 anos. Isso mesmo, 5 anos para construir uma cidade modernista, concretista e construtivista do zero. Naquele momento, Brasília se encheu de mão de obra, o povo migrante queria fazer parte da emancipação prometida pela urbanização. E como os grandes políticos lidaram com o êxodo rural?

No longa-metragem “A cidade é uma só?” dirigido por Adirley Queirós, conta-se as histórias de como vivia uma parte dos candangos da Favela do IAPI (Figura 10) no final da década de 1960, logo depois da rápida construção da cidade. Após a inauguração, quem antes morava em barracos perto do

---

<sup>7</sup> Região administrativa localizada no sudoeste do Distrito Federal

<sup>8</sup> Sub-regiões localizadas na área da Ceilândia, no oeste do Distrito Federal.

centro de Brasília, teria agora de ir para a nova Ceilândia: um importante território para conhecer minhas raízes culturais no Distrito Federal. “Ceí” significa Centro de Erradicação de Invasões. No filme de Adirley, demonstra-se um pouco da história real da Ceilândia. Não pediram licença para a população migrante ir para lá, nem perguntaram se queriam. Prometeram-lhes, mais uma vez, um local digno, e o que entregaram foi uma abrupta mudança dos barracos. Tiraram-nos do centro de Brasília e nos enviaram para longe das asas benevolmente democráticas.

**Figura 11:** Vila do IAPI



**Fonte:** Gudacei.art.br (2021)

A foto anterior faz parte das intervenções do artista visual conhecido como “Gu da Ceí”. As suas intervenções urbanas, feitas em setembro de 2021, instalaram placas e projeções pela cidade, manifestando a nossa lembrança sobre o deslocamento de muitas famílias da Vila do IAPI para o Centro de Erradicação de Invasões. A favela do IAPI era a morada de muitos candangos, ficava localizada onde hoje é o Museu Vivo da História Candanga e o novo Setor de Mansões do IAPI. Poderiam ter sido organizadas melhores condições àqueles que aqui trabalharam. Entretanto, não se fez política com escuta e presença pautada nas reais necessidades dos operários, um povo essencialmente cultural. Parece que acharam que não trazíamos cultura também. A história de Brasília não sou eu, mas a do Distrito Federal me inclui. Juscelino Kubitschek e os grandes nomes políticos da construção de Brasília deixaram o povo do antigo sertão ainda às margens sociais de um projeto que poderia ter sido conveniente para os trabalhadores que doaram seu corpo nas construções urbanas.

**Figura 12 e 13:** Construção de barracos em Ceilândia-DF



**Fonte:** Arquivo Público-DF. Fotos tiradas por Joaquim Firmino (1971)

De fato, no que se refere à questão social, a mudança das famílias causou uma significativa redução de suas rendas, devido à distância do novo núcleo do centro de emprego, e principalmente em face do custo de transporte, que praticamente impediu a participação dos filhos menores e da mulher na composição da renda familiar, ficando esta basicamente estribada nos poucos ganhos do chefe da família, percebidos, geralmente, como operário da construção civil [...] No caso da mulher a atividade de lavar roupa consistia numa profissão das mais usuais entre as pessoas da antiga vila, que não podia ser exercida em Ceilândia, nos primeiros tempos, devido à falta de água. (GOUVÊA, 1995, p. 68-69)

Os despejos das famílias é para que não ficassem expostos os pobres àqueles grandes eventos internacionais que aconteceriam em Brasília? Ou o trabalhador não poderia morar perto do patrão? As favelas não eram condizentes com os planejamentos da moderna e arquetada cidade democrática? O trabalhador ainda precisava (e continua precisando) ir ao “centro” para trabalhar, só que agora estava mais longe e dificilmente poderia ter aquele local para além do ofício, mas também como território de lazer e educação. E se eu tivesse me rendido à não ocupação do meu corpo ceilandense nas áreas brasilienses? E se eu tivesse desistido de usar 4 horas do meu dia para ir e voltar da UnB? Descendo do quarto ou quinto ônibus à uma da manhã para chegar até a minha casa e acordar em poucas horas para começar tudo de novo. Busquei na construção da nova capital uma parte do meu ponto de partida dentro de minhas pesquisas na Universidade de Brasília. O que quero cutucar é uma compreensão sensível às historicidades que não foram planejadas para ocupar espaços predestinados. Saliento que a nova capital foi feita pelo suor, pela sede e pela fome da classe pobre e trabalhadora. Os povos candangos trouxeram e continuam trazendo questões socioeducativas que alimentam preciosidades necessárias para se fazer política em democracia.

### Versículo 3

#### Vivi como criança o que resgato hoje na docência

Desde a infância, minha mãe valorizava os meus atos de criatividade. Como arte-educadora, ela sabia que qualquer interação vinda de um adulto para uma criança construía a percepção do *ser no mundo*. No caso dela, a filha. Então, sempre me mostrava as realidades à minha volta com sinceridade e companheirismo. Dos relatos de vida, quero partilhar quando ela me levava para as escolas públicas onde trabalhava e dava aulas de artes. Imagine: uma criança podendo conhecer outro espaço escolar, que não o de sua escola, sem a obrigação de entrar na sala de aula quando o sinal tocasse e nem precisar usar o uniforme.

Eu tinha os meus 5 para 6 anos. Eu podia andar no pátio e *curiar* as aulas pelas janelas sem que ninguém me obrigasse a voltar para dentro da sala. Entrava livremente na sala dos professores e na biblioteca e ninguém me obrigava a nada, mas hoje eu compreendo que respeitava aquele espaço porque o via como um organismo vivo. Via os professores preparando atividades e conversando sobre as aulas que acabaram de ministrar. Até dentro da cantina eu ia e lá encontrava mulheres alegres, ouvindo suas músicas no rádio e organizando o estoque de alimentos. Eram as mesmas mulheres que eu via entregando comida para os estudantes durante o recreio sem cobrar deles o papel do dinheiro. Alguns desses estudantes viraram meus amigos e amigas, pois brincávamos muito quando eles podiam estar livres também. Nas festas juninas eu podia ficar no caixa e ajudar nas vendas de comida com os professores. Por ter participado voluntariamente dos ensaios durante a semana com aquelas amigas que fiz no recreio, até me caracterizava para dançar a quadrilha. Nas escolas que ia com a minha mãe, podia chegar para qualquer pessoa e perguntar “Posso saber o que você está fazendo?”. Eu conheci uma escola livre, onde podia andar de lá para cá sem precisar ter o peso de cumprir obrigações que me causavam aflição e sensação de aprisionamento. É isso que quero possibilitar aos educandos que cruzarem o meu caminho.

No capítulo anterior, eu trouxe a questão ceilandense como ponto de partida do meu *corpo no mundo*. Agora, faço dos conhecimentos como ceilandense o meu local de refazimento na busca de uma educação libertária. A minha mãe é o meu primeiro referencial de professora e ceilandense. Fez magistério na cidade durante o ensino médio e se formou como arte-educadora na Faculdade Dulcina de Moraes. O professor Alberto Roberto Costa, em vida, também morou em Ceilândia e por lá esteve trabalhando na prática docente. Alberto Roberto escreveu artigos preciosos para a arte-educação no Distrito Federal, pela UnB. Um desses artigos foi o “Ato de criação e processos de docilização e resistência” (COSTA, 2017). Nesse artigo, o autor começa contando a sua trajetória investigativa a partir da narrativa familiar, além de praticar a pesquisa dentro das escolas, junto com estudantes da

Ceilândia. Dentre as questões de ensino-aprendizagem que Costa levanta, uma delas é a questão da *docilização do corpus negro em escolarização*.

Em todos esses anos de prática pedagógica, vejo que os procedimentos escolarizados são produzidos basicamente da mesma maneira: filas, momentos cívicos com oração do Pai Nosso e o canto do Hino Nacional, sinal estridente que lembra sirene de policial e marca a passagem do tempo escolar. Todo movimento corporal é controlado pelos mecanismos escolares que pedagogizam e vigiam os sujeitos no espaço institucional. (COSTA, 2017, p.98)

Como ser em docência na educação em artes cênicas, procuro revisitar as ações educativas que podem estar inferiorizando os corpos das(os) estudantes, tirando suas liberdades criativas e causando uma ambientação de encarceramento, ou melhor: encarteiramento das(os) estudantes. O meu incômodo docente já se pautou na revolta pelas escolhas arquitetônicas da estrutura escolar e no encarteiramento metódico de conhecimentos. Bem, continua sendo, mas percebi que é além. “A docilização não se limita ao enquadramento do corpo em estruturas de tempo e de espaço. Os elementos docilizadores atingem os objetos de conhecimento, a produção discursiva, os *corpora*” (COSTA, 2017, p. 48).

Sendo inevitável o processo de escolarização que todos nós passamos, busco na prática educativa um refazimento da educação escolar que supere o estado de opressão e homogeneização estrutural dos corpos. Os espaços de criação educacionais precisam possibilitar ambientações para criações artísticas livres. Esse é um pontapasso para a emancipação pela educação em arte: revisitar as cenas para emancipar as possíveis ações dos corpos que resistem aos despejos dos requintes endinheirados. Por isso falo de refazimento, porque falo de resistência. Assim sendo, falo de educação: a simples e cíclica educação pela troca genuína de saberes.

Em “Pedagogia da Autonomia”, Paulo Freire diz que “na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática” (FREIRE, 1996, p. 21). Esse local da reflexão sobre a prática educacional leu trago como refazimento. O refazimento desenvolve ato semelhante à reflexão. Ao refazer nós podemos *revisitar* conceitos e práticas equivocadas e reorganizar novas ações. Podemos até *ressaltar* pontos que consideramos essenciais durante as reflexões feitas. Gosto do prefixo “*re*” antes das palavras porque inicia um novo processo que supera a ação já feita, mas não deixa de considerá-la: a tal da dialética. O prefixo “*re*” está frequente em meus escritos por fazer parte de uma abertura e disponibilidade a se entender a educação para além da sala de aula quadrada que molda a escola há anos.

Na orientação pelo refazimento, ao perceber meu corpo em privilégios sociais, alimentando um mundo consumista que busca uma docilização dos corpos, me coloco responsável pelo processo histórico de culturas dizimadas ao longo de mais de 500 anos. Quando me dei conta de que o processo

histórico de colonização perpassa os referenciais que levamos como conteúdos nos currículos educacionais, decidi que era aqui que somaria força junto aos processos estratégicos de resistências sociais. Por isso, a perspectiva que chamo para me guiar neste escrito são as epistemologias decoloniais, que reorientam nossas sequências didáticas e refazem a rota do atlântico, agora nos caminhos diaspóricos e pautando corpos livres longe do mito da democracia racial.

“Esse conceito de democracia racial, amplamente difundido e carimbado nas instituições brasileiras todos os dias, pode ser entendido como uma forma de se desviar da gigantesca desigualdade socioracial que vigora entre os brancos e negros” (ROSA, 2020, p. 26). Pretendo alimentar os meus saberes com estéticas negras, afro-diaspóricas e de matrizes dos povos originários nas possíveis criações em arte, a fim de referenciar os educandos com outras percepções de mundo. A pedagogia de Allan da Rosa tem sido uma fonte insaciável de sabedoria que me acalenta ao barrar a educação escolar discriminatória, pois não quero mais construir saberes em pilares explicitamente racistas.

A escola institucional, oficial, oferece um lugar em que se desenvolve uma postura intencional de inquietação e de pensamento crítico? Há uma digna representação social e política que lhes envolve, que organiza o arranjo entre a cultura que “chega” e a escola que “recebe”? Sabemos que, sendo as respostas quase sempre negativas, tornam-se ainda mais violentas e deploráveis quando dizem respeito às culturas negras. (ROSA, 2020, p. 111)

Como vou continuar produzindo conhecimentos estéticos com estudantes que não se identificam nos saberes que “preciso” transmitir como professora? Para criar sequências didáticas que realmente inspirem uma troca genuína de conhecimentos, busco estar mais próxima da realidade dos estudantes. Costa (2017, p.49) diz que “a relação do sujeito com seu corpo determina em grande medida sua identidade”. O meu local como docente das artes em cena é possibilitar abertura de caminhos a referenciais e experiências que aproximam os corpos aos seus estados de identificação afetiva. Como mediadora entre estudante e conhecimento, coloco-me como instigadora de reflexões críticas sobre as práticas artísticas que, naturalmente, envolvem disposições políticas.

Se o conhecimento se faz articulando conexões entre os elementos que se apresentam no campo da experiência, educação é a mediação dessa articulação, com suas intenções, entre o conhecimento e as práticas históricas. Centra-se no desenvolvimento da subjetividade dos educandos, sugerindo vias simbólicas num processo de querer ser mais, sendo eles mesmos. Querer qualificar a construção de si, enquanto pessoa, considerando processos de aprendizagem e de personalização, de despertar ou de aprofundar autonomia diante dos recursos da cultura, desabrochando potencialidade. (PEDAGOGIA, 2020, p. 113)

Despotencializamos os sujeitos e as suas singularidades quando deixamos de considerar o afeto como um elemento educacional. É como deixar de se inspirar no abraço materno que também educa. Aqui não estou falando que os educadores ou profissionais da educação deixaram de tentar, o que digo é que a educação burocrática curricular está em um estado de construção corporal que, via de regra, barra afetividades que não preenchem os quadrados de um boletim de notas ou os 50 minutos contados por uma sirene policial.

Compreendo a escola como um ambiente necessário para as pontes entre educação e acesso. Mas, por um instante, tive de sair da noção de docente da prática escolar para encontrar meus locais de pertencimento educacional. Sensibilizei novamente a criatividade corporal do brincar de aprender pela curiosidade como fiz na minha infância (figura 14 e 15). Me retirei da educação escolar, pois quando eu voltar quero observar por outras perspectivas o espaço criativo da escola. Quero proporcionar aos educandos e educandas, que estarão sob minha responsabilidade, um espaço de brincar para além do recreio. Quero ensinar brincando livremente e estimular a aprendizagem pela ludicidade.

Com o tempo-pesquisa, fui amadurecendo meus estudos e percebendo que a educação se manifesta em diferentes espaços de criação. Foi na Umbanda e nas pedagogias subterrâneas<sup>9</sup> afro-orientadas<sup>10</sup> que comecei a revisitar o local do brincar, da espontaneidade e do encantamento ao *ser* criança. Mas, para falar dessas peripécias e compartilhar as aventuras e cenas que ando criando por alguns espaços criativos, preciso chamar as noções de terreiro que guiam o meu fazer artístico e explicar as teorias onde terreiro e arte se encontram brincando no meu fazer docente.

**Figura 14:** Brincadeira com os primos em Cotegipe-BA



Fonte: Acervo da autora (SD)

**Figura 15:** Andando de bicicleta no Recanto das Emas



Fonte: Acervo da autora (SD)

<sup>9</sup> Termo proposto nas Artes Cênicas por Larissa Cristina Chaves de Souza Martins em sua monografia "Pedagogias subterrâneas no contexto teatral".

<sup>10</sup> Embasamento orientado na monografia de Marianne Rosário Marinho em sua pesquisa "Da volta que o mundo d(eu): Atravessamento de pedagogias afro-orientadas e da Capoeira Angola no fazer cênico"

**ATO 2****Versículo 1****A história dos Cantos-Brasis: nas noções de terreiro se refaz educação****Figura 16 e 17:** Assentamento na Txai para o dia Sete de Setembro em frente ao Congá

**Fonte:** Acervo da Txai (2021)

*O terreiro é uma casa acolhedora, de irmãos, onde aqui a gente perde os títulos lá de fora. São todos aqui “meu pai”, “minha mãe”, “meu irmão”. É uma família unida. Essa casa ou esse terreiro, como queira nominar, é um grande útero onde cabem todos os seus filhos e todos encontram aconchego, respeito, carinho e, quando necessário, o apoio. (Grupo Ofá, Ivete Sangalo, Mateus Aleluia, 2019)*

Há três anos fui convidada para conhecer uma gira de terreiro na Umbanda. Não sabia o que me esperava e nem mesmo conhecia o que era essa religiosidade. Estava na Txai, uma fraternidade com trinta anos de história e seis anos de firmeza na matéria como terreiro de Umbanda. Estava dentro de uma cabana estruturada em um local rodeado por mata verde e canto dos pássaros. Tudo era novo para a minha percepção: as roupas brancas, os sorrisos serenos, o chão de areia e as cores das guias feitas com semente de açai. Os abraços comunicativos, as cachimbadas de ervas cheirosas, os movimentos dançados, os pontos cantados, tudo isso e muito mais modela a Txai. O que estava sendo

presenciado em meu corpo era legitimado pela ambiência dos ritos que compunham a gira<sup>11</sup> daquele local. A fraternidade se prepara, todos os sábados, para receber em cerimônia pública as pessoas que buscam um local de presença com o *ser e estar* no axé de Exu. Me encontrei e conheci na Umbanda saberes que são semelhantes à libertação que me causa a arte por meio do fazer cênico. E da Umbanda, faço presente a fraternidade Txai neste escrito pois é uma casa que me recebe com colo e cuidado em cada cabeça batida no Congá<sup>12</sup>, em reverência aos santos e Orixás. É na Txai que venho colocando o meu corpo em sensibilidade, em ação de busca dos mistérios ancestrais. O espaço de terreiro é uma escola de mistérios, por isso na Txai valorizamos na Umbanda os seus profundos conhecimentos movidos pela valorização do nosso local no Brasil, no DF, na arte, na Universidade de Brasília e em tantos outros espaços de pertencimento.

Como espaço de terreiro que sempre se revisita, percebemos como o histórico étnico-racial e sociocultural de nosso país está em constante integração à historicidade da Umbanda e às suas ramificações. Se podemos aprender com os nomes de pretos e pretas velhas, com os caboclos, os Erês as histórias de Aruanda<sup>13</sup>, as noções de terreiro possuem um espaço politicamente ativo aos conhecimentos muitas vezes subalternizados institucionalmente. As noções de terreiro colaboram com possibilidades que partem da percepção ancestral a partir das histórias brasileiras. Ancestralidade também é sobre historicidade e sobre como vamos colaborar com os percursos etnográficos que possibilitam sentir o corpo além da escolarização e docilização (COSTA, 2017). Mas, para continuar falando da Umbanda como escola de mistérios e iniciação nos entendimentos de terreiro, eu chamo Exu.

!Laroyê Esù!

---

<sup>11</sup> *Gira (no quimbundo njira) é o encontro de caminhos que buscam se movimentar em um só ritmo ao se agruparem e se integrarem. Gira é movimento e abertura para contração e expansão de sentimentos, sensações e emoções.*

<sup>12</sup> *Congá é um “altar principal” de um terreiro. Tem uma presença protagonista. No Congá se recebe e se renova as energias consideradas ascensionadas. Fica de frente para o público. Possui imagens em esculturas e com símbolos e elementos que representam as crenças sacralizadas.*

<sup>13</sup> *Aruanda é onde moram os Orixás e as forças espirituais da Umbanda que, como entidades, falangeiros ou elementais, nos guiam aqui na terra. Aruanda é de onde viemos e para onde queremos voltar, a fim de ficar mais próximos com as forças cósmicas que elevam as nossas vibrações.*

**Figura 18:** Ponto de força-Tronqueira



Fonte: Acervo da Txai (2020)

A Umbanda é um local onde Exu me tocou e eu dei atenção. A imagem acima (figura 19) é uma representação do cuidado que temos no terreiro com esse Orixá. Em um caldeirão de ideias, preparo uma oferta “macumbística” aos saberes docentes e ancestrais e peço a Exu que me guie nas encruzilhadas. Este local com velas pretas e vermelhas e com a simbologia dos tridentes é também a alimentação da fé nos mistérios. Na tronqueira dos terreiros, Exu se faz porteira de proteção às encruzilhadas da vida. Lá paramos, respiramos e saudamos o Orixá, pois sabemos que essa força se comunica com toda e qualquer operação de vida. É por isso que falo de encruzilhadas, pois “Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar a constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos” (RUFINO, 2019, p. 3). Exu é o que mais conhece sobre os atravessamentos da história. Essa força se coloca como guardiã, onde enfrenta e guia aquilo que os próprios humanos criam, reinventam e têm coragem ou medo de ser. Em “Afrografias da Memória”, Leda Maria Martins começa a nos introduzir as encruzilhadas nas noções de terreiro:

Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exu é canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos. Nas narrativas mitológicas, mais do que um personagem, Exu figura como veículo e instaurador da própria narração. (MARTINS, 1997, p. 26)

Além de situar Exu como canal de linguagem e comunicação, Leda Maria Martins diz que “o termo encruzilhada, utilizado como operacionador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” (MARTINS, 1997, p. 28). A Umbanda em Exu é uma força que ronda quem chama também a força do Axé. Axé é fonte motivacional, é reverência ao corpo que se coloca como local de providência da ação consciente dos *cruzos*. Em “Pedagogia das Encruzilhadas”, Luiz Rufino diz que “o axé é um conceito

enquanto energia vital, tanto na cosmogonia iorubá quanto nas “cosmovisões traçadas” da diáspora, que estão estritamente ligadas a Exu” (RUFINO, 2019, p. 68). Para além das cosmovisões que Luiz Rufino relaciona em seus escritos, uso o termo *cosmopercepções*. Esse termo me foi apresentado pela socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí, que muito me ajuda a construir *cruzos* junto às epistemologias das macumbas. Para Oyěwùmí, o termo cosmovisão está deixando brechas para um corpo ainda captado por sentidos docilizados da observação adulterada na visão.

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. (Oyěwùmí, 2002, p. 3)

Sendo assim, o Asè<sup>14</sup> vindo junto às *cosmopercepções* das afrodiásporas perpassam além do sentido visual que Luiz Rufino e tantos outros dizem como “cosmovisão”. Nas *cosmopercepções* se refazem outros estados corporais que não possuem somente no protagonismo óptico o movimento principal de todo um corpo. A questão da imagem para quem se leva como ancestral é além do que se vê com os olhos. Sendo assim, houve o embranquecimento visual europeu alimentando o estranhamento das culturas negras no Brasil durante a colonização. A Umbanda pode ser um local de reflexão e cuidado para com esses fatores históricos.

Assento nas noções de terreiro as epistemologias das macumbas pois quando pautamos na educação os corpos que sofrem ataques racistas estruturais deixamo-nos perceber as epistemologias das macumbas como ponte para uma educação antirracista e mais apurada em sentidos antes adormecidos pela conformação colonial. A *macumba* é uma ótima palavra-ponte para dialogar sobre o conjunto de conhecimentos afro-orientados dentro das culturas brasileiras que sofrem com o racismo estrutural.

Em “Fogo do Mato”, Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas dizem que as epistemologias das macumbas “rompem com as dicotomias consagradas ao longo da edificação do paradigma científico moderno” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 39) e “deflagram importantes questões para a problemática educativa, principalmente no que se refere àquelas pertinentes ao tratamento dos saberes africanos e conseqüentemente suas circulações na diáspora” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 46). A compreensão das diversas histórias-brasis é uma importante busca ancestral para discernir sobre os locais de privilégios sociais a respeito de corpos e emoções marginalizadas durante anos da dominação escravocrata.

Sem ensinar aos brasileiros e brasileiras a estrutura contínua colonial, não se tira a estaca da dominação oprimido-opressor e continua a se acreditar ser a Princesa Isabel quem salvou os povos

---

<sup>14</sup> Palavra em Iorubá que possui o mesmo significado traduzido de Axé.

escravizados e que Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil. A existência dos povos originários e afrodiaspóricos nesta terra não se rendeu facilmente às estéticas europeias. Por isso, tiremos o folclore da apropriação do nosso Brasil e assumamos as noções de terreiro nas culturas que aqui se estabelecem. Depois de dois anos comungando com os conhecimentos macumbísticos, percebi que o folclore precisou existir para dizer-nos que os saberes ditos “informais” e “populares” são a potência cultural das estéticas subalternizadas que se refazem e se refizeram entre tantos atravessamentos.

Como iniciativa de mudar essas realidades, em 2003 foi aprovada a Lei nº 10.639<sup>15</sup>, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases (LDB) inserindo a história e cultura afro-brasileira e africana como conhecimentos obrigatórios no ensino curricular. Somente em 2008, a Lei nº 11.645<sup>16</sup> começou a incluir também as histórias dos povos originários e a cultura indígena. É preciso que, na educação, a ancestralidade brasileira esteja apresentada antes da escravização e antes do ensaiado descobrimento do Brasil em nossos livros didáticos. Por mais que tenhamos leis que ratifiquem o ensino desses cantos-Brasis, ainda encaramos diversas dificuldades ao levar diferentes histórias não homogeneizadas para se refletir dentro dos espaços de aprendizagem das escolas.

Além das leis que configuram novos formatos à introdução de estudos de matrizes indígenas, africanas e afrodiaspóricas na educação, temos a Lei nº 9.549<sup>17</sup> que aborda as consequências de ações racistas e de intolerância religiosa. Essa lei define em seu artigo primeiro que “crimes resultantes de discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional” (BRASIL, 1997). Infelizmente, é recorrente a depredação e vandalização dos terreiros. Exu se torna diabo de quem dessa força tem medo e estranhamento.

Sendo assim, considero a Umbanda e as noções de terreiro uma fonte referencial para apresentar outras *cosmoperspectivas* na arte-educação, pois nos permite a revisitação da história brasileira por meio da explicitação das manifestações culturais de diversos terreiros espalhados pelo Brasil, mas muitas vezes impossibilitados de terem protagonismo na educação pelo recorrente racismo estrutural.

---

<sup>15</sup> Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", além da criação do "dia nacional da consciência negra", embora esse dia tenha que ser todos os dias.

<sup>16</sup> Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena".

<sup>17</sup> Altera os arts. 1º e 20 da Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, que define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor, e acrescenta parágrafo ao art. 140 do Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940.

## Versículo 2

### **Pesquisa cambona: as práticas terreirizadas nas artes da cena**

Há dois dias estava *cambonando* com a preta velha Cambinda<sup>18</sup>. Quando estávamos quietinhas na contemplação dos sons da natureza, eu ouvi ressoar uma história que um outro preto velho me contou pelo coração. Bem, essa história é antiga, de um cantador que sumia na beira do mato (ou do mar) e se deixava recair em lágrimas. Esse homem entrava em prantos ao colo dos seus, pois quando voltava da servidão para a casa chegava exausto de uma matéria prima roubada. Seu Benedito catava ouro lá nas beiras do punhal, catou pedra preciosa que deixava branco passá-lo sede e fome. O alimento que homem branco comia era caro para Elegbara: sustentava sementes.

O homem branco parece que não queria saber disso, só matar desejos sensoriais em equívocos milenares. Sem se perceber posse de nenhum pertencimento, o homem branco caiu-se em devastação de si mesmo. Qualquer espaço-tempo para comer o seu próprio ínfimo era o que ele queria e aí de quem falasse algo para ele. O homem branco exalava desassociação ao que ele precisava efemeramente. Comeu todos os recursos da natureza. Mas ele não sabia que a disponibilidade que estava dando consistia no sofrimento mais íntimo do seu corpo: no (des)encante. Perdeu forças quando achou que seus atos não traziam história e aí comeu as suas próprias memórias, achando que a vida só se sentia daquela forma.

Pai Benedito conta que foi pelo anseio de homem branco que a história da sua avó foi rasgada de lá, em África, para as *bandas* de cá. Quando Benedito chorava, as suas lágrimas salgadas conversavam consigo. Era Iemanjá, Odoyá minha mãe, salve sua sabedoria! Benedito conta que toda vez que olhava para as estrelas e se perguntava o porquê daquilo que passava, o porquê de Olorun permitir aquelas cenas de devastação, ele encontrava respostas no centro de seu peito que lhe fazia ter fé na caminhada. Eu não sei como Benedito se sentia ao parar de chorar e voltar para a sua realidade, mas ele conversava comigo toda vez que olhava para as estrelas. E o que me diz toda vez que toca meu peito é para prestar atenção em cada detalhe do desencante que posso alimentar na origem branca que estrutura meus pensamentos.

---

<sup>18</sup> Na Umbanda, Cambinda foi uma mulher negra escravizada que hoje trabalha na falange de pretos e pretas velhas e nos ensinam sabedorias de ancestralidade, amor, fé, humildade e respeito dentro dos terreiros. Além, compreendo Cambinda como ato de resistência dos povos africanos que por aqui fizeram muita história e deixaram nomes e legados importantes.

**Figura 19:** Escultura dos pretos e pretas velhas no recanto das almas



**Fonte:** Acervo da Txai (2020)

*Numa noite linda  
Noite de luar  
Preto-velho orou a zambi  
Pra cativo acabar*

*Trabalha zé, trabalhou  
Trabalha zé, trabalhou  
Trabalha zé  
Que o cativo acabou*

*(Ponto para preto velho - Umbanda)*

Vô Benedito é um sábio espírito que cuida da fraternidade Txai junto com tantos outros que passaram pela morte e se encontram em estado de memória encantada. Lá na Txai, junto com Benedito, tem muitos outros espíritos em figuras de velhos sábios que se assentam para conversar sobre o que se passa em nossas emoções.

Depois que caminhamos juntos aos embasamentos teóricos nas epistemologias das macumbas que me movimentam nas noções de terreiro, posso me apresentar melhor. Hoje sou o que sou por ter me transformado em um ser que se move pelo encanto do axé, por acreditar facilmente na comunicação com espíritos por meio da arte e nos ritos que compõem a Umbanda. Tento escrever pedagogicamente o que meu corpo artista sente, levando uma vida diariamente espiritual, que se assenta sensitivamente nos *cruzos*. É certo, sou umbandista. Mas para além, dentro do terreiro, sou cambona. Quando estou junto às pretas e pretos velhos fazendo macumbarias, me coloco como cambona, pois *cambonar* é verbo. Eu cambono, tu cambonas e nós experienciamos. É em respeito às ritualísticas afroreligiosas que se juntam os povos encantados das matas. *Cambonar* “é uma espécie de auxiliar de pai de santo e das próprias entidades que, ao mesmo tempo, atua como um ‘faz tudo’ no terreiro” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 37).

Ele varre chão, acende o cachimbo da vovó, sustenta o verso nos corredos, organiza a assistência, auxilia os consulentes, despacha a entrada, opera como tradutor nas consultas, registra o receituário, toma bronca e é orientado. Sem delongas, o cambono firma ponto e segura a pomba de um terreiro. (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 37)

Quando eu *cambono*, estou livre para aprender com cada ritmo que afetaré o meu corpo, pois sou “aquele que se permite afetar pelo outro e atua em função do outro” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 37). Dentro do terreiro, o cambono ou a cambona se colocam como local acessível, por saber que ali

se aprende e se movimenta. Quando me coloco em ação de disponibilidade, me internalizo com as sabedorias ancestrais que entoaram no passado onde *Sankofa*<sup>19</sup> nos presenteia com essa movimentação da memória entre passado, presente e o que fazemos dela no futuro.

Nas vivências dos anciãos e anciãs, pensar no futuro também é pensar em ancestralidade. Como a história de vô Benedito que cruzou o tempo e afetou as vivências do cotidiano moderno. Faz cena na Umbanda. Pratico a *cambonagem* em pesquisa, pois a noção de terreiro vai além “das compreensões que o entendem como espaço exclusivo das expressões de culto religioso” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 43). Na pesquisa *cambono*, o terreiro se levanta para além das práticas exclusivamente religiosas.

O terreiro, a roda, a esquina, o barracão e todo e qualquer tempo/espaço em que o saber é praticado em forma de ritual está a se configurar como um contexto educativo de formações múltiplas. Contextos firmados por educações próprias, inscritas na cultura e nos modos de sociabilidade. Educações que apontam para outras formas de aprendizagem articuladas a diferentes possibilidades de circulação de experiências. Esses diferentes modos de educação gerados nas frestas e nas necessidades de invenção da vida cotidiana, evidenciam a potência dos saberes do mundo que se assentam sob as perspectivas da corporeidade, oralidade, ancestralidade, circularidade e comunitarismo. (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 46)

Me coloco como pesquisadora cambona dentro da UnB porque vivo diariamente o meu local de disponibilidade corporal para experienciar a educação na arte do cruzamento com as diversas perspectivas que posso encontrar nos caminhos. Como pesquisadora cambona, praticante da arte do inacabamento (RUFINO e SIMAS, 2018), posso passar por duas ou mais situações semelhantes e tirar aprendizagens diferentes.

A atitude do pesquisador cambono é um ato de praticar a cisma como uma arte do inacabamento. Ele se lança de corpo aberto para os cruzamentos e alinhava suas narrativas acerca dos conhecimentos na mesma medida em que as vive sob a lógica das encruzilhadas. O cambono prática. É na encruza que ele acende a vela e vela a vida. (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 40)

Na pesquisa pela *cambonagem* se cultua o cuidado, afinal, eu não posso comunicar pelos outros corpos, mas aprendo com eles e elas. O meu estado de experiência se faz e refaz por eu pertencer à um terreiro-corpo onde me abro às possibilidades ao praticar. Isso é *ser em cena*. O corpo é o meu território de pesquisa, é daqui que experiencio a vida na arte da cena, me colocando certas vezes como protagonista e outras como figurante. Nas noções de terreiro se faz a arte do inacabamento no cotidiano, se “abrange a possibilidade de se inventar terreiros na ausência de um

---

<sup>19</sup> *Sankofa é uma figura mítica dos acã (povos de África Ocidental). Com a simbologia de um pássaro que pensa o tempo além da cronologia linear.*

espaço físico permanente” (RUFINO e SIMAS, 2018 p. 43). Terreiro não é somente uma espacialidade designadamente religiosa. Quem vive com Exu nas encruzilhadas se sente como corpo-território em qualquer ambiência que estiver.

Assim se faz cena e educação pela pesquisa na cambonagem. “O terreiro configura-se como tempo/espaço onde o saber é praticado” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 42). Esses saberes simples e cotidianos não estão sempre validados pelos livros didáticos, nem em currículos educacionais ou em provas objetivas. As artes do *cruzo* estão na sutileza de quem anda por aí e vê conhecimento se dando a todo momento em manifestações diversas. “Praticamos terreiro nas mais variadas formas de invenção da vida cotidiana. Nas festas, nas brincadeiras, nas alegorias da vida comum, na carnavalização do mundo, na avenida em que os corpos performatizam seus saberes em forma de desfile” (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 45). A arte que envolve os ritos do axé se evidencia em locais que se reconhecem como corpo em território do fazer. Por isso, vejo a Umbanda como espaço de escola de mistérios, pois o local de aprendizagem é o corpo em vivência artística expressivamente decolonial.

O que me faz perceber o fazer cênico em locais que se dinamizam nas noções de terreiro é abraçado na academia pelos saberes etnocenológicos, estudados por Armindo Bião no Brasil e apresentados a mim por Graça Veloso. A Etnocenologia supera os saberes da cena somente como ações interpretativas, pois busca partir do contato com diferentes *cosmopercepções* do que é *ser em cena* sem atravessar as ritualísticas com visões predeterminadas em conceitos induzidos. Em “Etnocenologia e a cena baiana”, Bião faz uma alusão ao que é teatral e ao que é espetacular, para assim, superar a cena e emancipá-la aos estudos etnosocioculturais que compõem as artes da cena.

Para simplificar, exageremos: as características do teatral são o que se refere ao espaço ordenado em função do olhar (do grego theatron); espetacular é o que caracteriza o que é olhado (do latim spectare). Quando fazemos teoria (theorein = ver de longe) e “olhamos” o mundo, todo o seu espaço é espaço teatral, e tudo o que aí se vê pode ser espetacular. (BIÃO, 2009, p. 163)

Conversando com Valdemar Vasconcelos, o atual dirigente da fraternidade, expliquei como estava estudando as *cosmoperscepções* da Umbanda Txai dentro das percepções das artes cênicas. Apresentei a ele, em conversa oral, os termos de espetacularidade e teatralidade e perguntei como ele se sentia ao observar essas terminologias. Valdemar disse que “a Umbanda, particularmente na Txai, supervaloriza o fato do próprio ritual ser cênico (VASCONCELOS, 2020)”. Ainda em conversa, Valdemar diz também que:

Se a espetacularização for, na realidade, a exposição daquilo que já é um espetáculo para as pessoas, é isso que queremos. Queremos que as pessoas brilhem. A gente quer que o ritual seja o mais compartilhado possível. A gente quer que a manifestação mediúnica seja de acesso geral, pois não temos o que esconder e confiamos na assistência dos espíritos. A derrogação da morte é um dos maiores

espetáculos da vida, o maior conteúdo para trazer emoção, esperança, amor e fé. Trazemos o espetáculo da fé. (VASCONCELOS, 2020)

Despertar os temas que incorporam a Umbanda nas artes cênicas envolve validar uma gama de conhecimentos das teatralidades brasileiras que foram dificultados de ter protagonismo por conta do racismo alimentado desde as formações escolarizadas. Brecht (1977) diz que “a verdade é filha do tempo e não da autoridade”, eu digo que a constante performance dos corpos em cena é verdade de todos e não privilégio de atrizes ou atores. Se entendemos as artes da cena pelo corpo em cotidiano espetacularizado, como propõe Graça Veloso no artigo “Paradoxos e Paradigmas: A etnocenologia, os saberes e seus léxicos”, nas suas abordagens etnocenológicas, os espaços do *ser em cena* podem ser locais de prática artística entronizadas desde os fazeres mais simples até quando “estamos no campo dos saberes estéticos, dos fazeres artísticos, aqueles pelos quais tentamos nos eternizar pelas obras que produzimos” (VELOSO, 2016, P. 90). Graça Veloso, ao dizer que não devemos nos guiar somente pelos saberes teatrais para falar de outras cenas, diz:

Não estou, com isto, negando o direito que seus fazedores têm de incorporar definições de outras áreas. O que estou afirmando é: o que melhor define o saber e o fazer de cada grupo cultural é o léxico adotado por eles mesmos. (VELOSO, 2016, p. 92-93)

Para Valdemar Vasconcelos, não importa se o que ele está fazendo na sua vivência na Umbanda seja cênico e espetacularizado, mas a forma que ele escolhe passar as mensagens de amor e fé, como diz ele, acabam sendo manifestações artísticas perpassadas também pelo viés cênico.

Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a "espetacularidade" contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura. (BIÃO, 2009, p. 35-36)

As práticas de espetacularidades no cotidiano umbandista desenvolvem estéticas nas artes da cena pois, ao nos encontrarmos como terreiro-família, transitamos pelas nossas ritualísticas onde a experiência e as manifestações corporais são os nossos guias.

A Umbanda, particularmente na Txai, ela supervaloriza o fato do próprio ritual ser cênico [...] O espetáculo da mediunidade, a beleza da manifestação espiritual é ainda, em muitos lugares, privado para os servidores da casa e eu entendi que isso deve ser viabilizado para todos, pois essa restrição acaba mistificando o acesso ao mundo espiritual. (VASCONCELOS, 2020)

Na Txai, praticamos metodologias cênicas ativas. Tocamos tambores, fazemos rezas, oramos por quem conhecemos ou não conhecemos. Pedimos cautelosamente pela ancestralidade passada, em presença e que se refaz para um futuro (SANKOFA). Choramos juntos, rimos juntos, ficamos em silêncio ou desabafamos. Cantamos os pontos, sentimos a natureza em comunhão e partilhamos saberes das mais diversas ordens. Fazemos festas para entidades, entramos no mesmo ritmo e percebemos nossa desarmonização. Pesquiso a vida em cambonagem pois a sensibilidade umbandista se torna guia na arte inacabada da caminhada ancestral. É na Umbanda que me sinto mais perto das encruzilhadas. Foi nela que descobri como a música me toca, porque toco Agbê<sup>20</sup>. É nesse espaço de espetacularização do cotidiano que me sinto confortável para descobrir intimamente quem eu sou e, assim, descobrir a potência do canto que entoia pela minha voz. Na Umbanda ocupei o meu lugar com licença nas manifestações artístico-espirituais (Figuras 20 a 27). Com essa mesma licença fui respeitada e chamada para ocupar meu espaço na roda que gira.

*Mainha mandou  
Riscar um ponto e sentar na mesa  
Mainha mandou  
Se concentrar, pensar na natureza  
Foi daí que eu nasci  
Foi assim que eu me criei  
Mainha mandou  
Tocar maraca pra chamar meu guia  
Mainha mandou  
Fazer uma conta de Ave Maria  
Foi daí que eu nasci  
Foi assim que eu me criei  
(Afroito, 2021)*

---

<sup>20</sup> Agbê (ou xequerê) é um instrumento sonoro feito com uma cabaça trançada e revestida com miçangas ou sementes, formando uma rede. Vindo de África para cá nas diásporas, ficou popular no maracatu e afoxés.

**Figura 20:** Preparo do AMACI sob lua cheia



Fonte: Acervo da Txai (2019)

**Figura 21:** Boi em preparo para dançar na gira



Fonte: Acervo da Txai (2021)

**Figura 22:** Gira na força do Orixá Xangô



Fonte: Acervo da Txai (2020)

**Figura 23:** Ritual de conexão com o Xamã Grande Lobo



Fonte: Acervo da Txai (2021)

**Figura 24:** Ervas sendo maceradas-preparo do AMACI



Fonte: Acervo da Txai (2019)

**Figura 25:** Gira e festa do Erês em 2019



Fonte: Acervo da Txai (2019)

**Figura 26:** Curimba tocando durante a gira



**Fonte:** Acervo da Txai (2021)

**Figura 27:** Batendo cabeça em frente ao Congá



**Fonte:** Acervo da Txai (2021)

### Versículo 3

#### A criançada de terreiro: relatos do que se planta e rega à espera da possível colheita

Respeitável público, com vocês a honrada hora da entrega. Está combinado que aqui e agora é a hora de brincar de vida e de ser artista. A educação que está em observar um arco-íris, cheirar um ramo de alecrim ou em comer uma fruta doce que nem bala é a que eu convido para brincar em seu coração. É na abelha que pousa de flor em flor que o brincar tem cores, formas, crescimentos e expansões. Cada um acrescenta a sua habilidade na brincadeira. Você pode transformar os maiores impulsos em encanto ao imaginário da terra. Respeitável e honorável público, eis aqui as crianças que querem brincar, incluindo você, se assim desejar.

<i>Há um menino</i>	<i>Caráter, bondade, alegria e amor</i>
<i>Há um moleque</i>	<i>Pois não posso</i>
<i>Morando sempre no meu coração</i>	<i>Não devo</i>
<i>Toda vez que o adulto balança</i>	<i>Não quero</i>
<i>Ele vem pra me dar a mão</i>	<i>Viver como toda essa gente</i>
	<i>Insiste em viver</i>
<i>E me fala de coisas bonitas</i>	<i>E não posso aceitar sossegado</i>
<i>Que eu acredito</i>	<i>Qualquer sacanagem ser coisa normal</i>
<i>Que não deixarão de existir</i>	
<i>Amizade, palavra, respeito</i>	<i>(Milton Nascimento, 1988)</i>

Ouso iniciar este capítulo com a não intenção de finalizá-lo, mas sim de continuar com a arte do inacabamento. Tudo começou com meu desejo de entender como se sentem as crianças que frequentam os espaços terreirizados. No meu caso, os centros de Umbanda. Queria saber como era para elas irem aos finais de semana para o terreiro e durante a semana conviverem com a educação também no espaço escolar. Fico imaginando uma pedagoga conversando com as(os) estudantes e perguntando como havia sido o final de semana de cada um, pergunta que eu, como arte-educadora, facilmente faria numa segunda-feira de dia letivo. Aí, imaginei a criança que frequenta o terreiro dizendo: “O meu final de semana foi muito (...) pois eu fui para a gira no terreiro, brinquei com os Erês e ouvi as gargalhadas dos Exus que me deixaram (...)”.

Bem, eu adoraria ouvir algo assim dentro de uma sala de aula, vindo de uma pessoa que está vivenciando a educação em suas múltiplas manifestações. Mas sabemos que não é fácil lidar com a

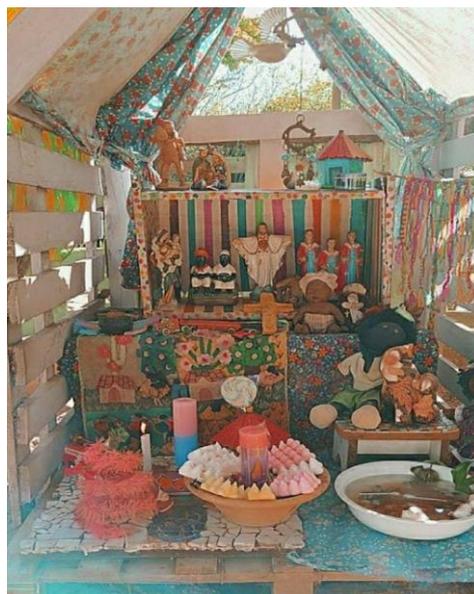
linguagem das noções de terreiros dentro de sala por todos os preconceitos e estigmas do racismo estrutural, principalmente em seus aspectos religiosos. Os saberes vivenciados pelas epistemologias das macumbas são invisibilizados no fazer educacional escolarizado. Aí, temos um grande espaço para a docilização dos corpos (COSTA, 2017).

Se, em docência, damos a oportunidade de corpos ocuparem os seus devidos espaços nas espetacularidades do cotidiano e interagimos com essas ocupações através das diferentes *cosmopercepções* no ato de *ser em cena*, estamos respeitando os locais de pertencimento completos por outros modos de fazer e outros cultivos de vida para além do que achamos saber. Assim, estamos criando possibilidades de vivências cotidianas com seres que se percebem fazedores de cultura, de criação coletiva e propagadores de possibilidades, por compreenderem seus locais como fazedores de arte. Além disso, também cooperamos como mediadores para a emancipação das diversidades por meio de diferentes estéticas artísticas que podem ser postas em prática, baseadas nos múltiplos processos artísticos que podem ser efetivados na investigação crítica sobre o conhecimento inicializado por meio da arte-educação.

Com o tempo-pesquisa fui entendendo que não é somente sobre como as crianças se expressam ou como elas se sentem. Como docente em refazimento, percebi que minha linha de pesquisa se estendia também por outro campo. Não é apenas como as(os) aprendizes vão trazer seus conhecimentos em noções terreirizadas, mas como vou mediar esses saberes em conjunto com todas as singularidades presentes, inclusive a minha.

A Umbanda tocou o ponto mais alto de amor, que é onde a arte me encontra: na natureza do encante. Na prática docente, onde consigo dinamizar curricularmente a encantaria da aprendizagem, por meio da natureza em encontro com a arte-educação. Fui procurar onde Erês, natureza e encantamento, noções presentes na concepção de terreiro, se abraçam com os termos que estão presentes nos estudos de formação em arte-educação. Para isso, quero começar falando de quem ou o que são os Erês (Figura 28).

**Figura 28:** Elementos que compõem o portal dos Erês na fraternidade Txai



**Fonte:** Acervo da autora (2020)

Sincretizado com Cosme e Damião, Yori, Ibeji e Ibejada, os Erês são um pilar que sustentam a tríade da Umbanda: 1) Caboclos; 2) Pretos e pretas velhas e, por fim; 3) Erês. Analisando a imagem acima, onde temos figuras de crianças, doces, brinquedos, diversas cores e elementos, já se compreende qual imaginário significativo estamos abrangendo com esta falange: a infância.

Os Erês são entidades que trabalham na pureza, na alegria, na disruptura, na espontaneidade, na arte do inacabamento e no encantamento. Rogerinho, Maluzinha, Estrelinha, Maricota, Izabel, Marquinhos e Florzinha são alguns entre vários Erês que nos irradiam suas forças contagiantes de serem amor pela busca de uma vida mais leve e em paz no sorriso que se eleva no rosto.

Durante o mês de setembro e outubro, rodeado pela energia do Dia das Crianças e Dia de Cosme e Damião, na Txai nos dedicamos à compreensão de estudos dos mistérios da falange dos Erês, *culturando* com a manifestação espiritual, revisitando nossas memórias de infância e refazendo intimamente o que tem nos tirado o encantamento pela vida.

Quanto tempo deixamos o corpo adulto escolarizado se mexer na terra ou contar as pedrinhas do riacho? Temos de fazer dos seixos ainda um local de aprendizagem. Esse aprendizado é o sensível que temos pela admiração à vida. É o encantamento que as crianças vivenciam em maior espontaneidade ao querer conhecer o mundo. Se encantar pode ser o entendimento de todas as forças que nos chegam através da arte e propulsionar, na redenção aos estigmas, um ponto de partida. Foi isso que a criança que brincou com os Erês e foi para a escola fez: ela se deixou experimentar, porque o encanto foi o seu movimento para a espontaneidade (Figura 29).

A gente vai crescendo, vai amadurecendo e se esquece de esvaziar para se preencher com o novo. Por isso, na Umbanda, brincar livre é coisa séria e por isso Erê é arte do inacabamento, pois é fonte de criatividade que nos exala genuinidade de corpos-corações em morada encantada.

**Figura 29:** Pessoas brincando juntas em frente ao portal dos Erês



**Fonte:** Acervo da autora (2021)

Os Erês moram dentro das palavras **saberes, seres, fazeres, poderes, mulheres**. É uma falange que seu mistério me encontra também ao falar da infância e da criança. Em Iorubá, Erê significa “brincadeira e divertimento”. Um sábio preto velho me contou que é essa falange da doçura que alimenta o meu Ori<sup>21</sup>. Desde quando coloquei os meus pés num terreiro, observava a movimentação que as crianças faziam lá dentro. Era comum estar com elas e brincando com elas. Mesmo sabendo que Erê e criança não são as mesmas coisas, é essa falange que me abre perspectiva para entender a criançada que pratica terreiro.

Os comprometidos com a tarefa da invenção do país nas encruzilhadas da educação não poderão se esconder em seus aparatos teóricos, leituras clássicas e ideologias redentoras. A educação está também fora dos muros escolares. Se a escola não reconhecer isso, pior para ela e para quem ela educa. Aí mora o problema. (SIMAS, 2019, p. 42)

Os eixos educacionais e religiosos, enraizados em ancestralidades embranquecidas, muitas vezes não valorizam saberes simples que os corpos levam às trocas de conhecimento, causando uma desterritorialização, ou o que Rufino e Simas (2019) chamam de (des)encante. A Umbanda é esse local de reavivamento do encanto por sorver o eixo da educação escolarizada em ação pela experiência emocional. E na Txai, a infância é um bastão de cuidado que Exu pediu atenção e determinação. Por

<sup>21</sup> Ori significa “cabeça” em Iorubá, local onde orixá faz contato com os corpos em orixalidade.

isso estou aqui. Assim como em todo contexto social, as crianças estão presentes e se colocam em agilidade na movimentação dos saberes. Certas vezes elas participam ativamente da ritualística da gira (Figura 30), às vezes brincando longe da gente, caminhando e explorando os cantos de nossa chácara (Figura 31), mas estão lá.

Houve, nos primeiros anos de Txai, quando eu ainda não estava presente na casa, um espaço de aprendizado chamado de Núcleo das Crianças. As crianças participavam das giras mirins que aconteciam no terreiro e *camboavam* os adultos um pouco mais experientes na arte inacabada de viver.

Em 2019, na minha primeira gira como médium do terreiro, fui convidada por algumas outras mulheres a participar de uma roda que seria organizada com as crianças, para criar brinquedos feitos de materiais recicláveis (Figuras 32 e 33) e compor as atividades do dia que o terreiro se voltava à simbologia da infância. Além disso, tivemos um caça ao tesouro que uniu as crianças que já frequentavam o terreiro e outras que vieram somente prestigiar a gira de Erê que aconteceu naquele dia.

**Figura 30:** Criança camboando



**Fonte:** Acervo da Txai (SD)

**Figura 31:** Crianças brincando com fogo no terreiro



**Fonte:** Acervo da autora (2019)

**Figura 32:** Crianças em roda fazendo arte**Fonte:** Acervo da autora (2019)**Figura 33:** Crianças brincando de caça ao tesouro**Fonte:** Acervo da autora (2019)

Depois de dois anos de pesquisa e tentativas, no ano de 2021, estamos reavivando o núcleo das crianças que adormeceu para descansar e se refazer. Uma pedagoga, uma arte-educadora e uma psicóloga levam o bastão na tentativa da arte do inacabamento. Porém, toda a fraternidade se entroniza como partícipe do processo de cuidado com a infância das crianças que frequentam o mesmo espaço de convívio que nós, sendo seus filhos e filhas ou parentes próximos.

O núcleo está se realinhando e, na minha concepção, está tomando formato do que chamo na academia de “pedagogia de projeto”. Mas no terreiro vai além. Experimentamos, avaliamos e prosseguimos com continuação a partir da escuta das crianças presentes e na mediação entre contexto e sociedade. Nosso objetivo principal é introduzir as crianças aos fazeres de terreiro nas possibilidades de cada corpo aprendiz.

O meu mais recente encontro com a criançada de terreiro dentro da Txai foi no dia 2 de outubro de 2021. Conversamos, nos apresentamos, acendemos vela, fizemos defumações, criamos palavras guias como Exu, proteção, amor, sabedoria, paz e outras que nos faziam sentir bem naquele espaço. Nesse dia, fizemos um encontro e criamos uma arte efêmera (Figuras 34 e 35) que chamo de “Mandala do recomeço”.

**Figura 34:** A arte e os artistas**Fonte:** Acervo da Txai (2021)**Figura 35:** Análise e reflexão sobre a obra**Fonte:** Acervo da Txai (2021)

Considero que as cores que podem ser as experiências e a mistura delas fazem as artes da cena em espetacularidade do cotidiano. Estamos nos primeiros passos dessa nova jornada que me disponho a agir. Tento e invento, por ser aprendiz. O meu coração fica todo colorido quando vejo essas fotos. A palavra esperança ganha mais significado e propósito, pois o que partilho aqui vai além quando me abaixo para conversar olho no olho com as crianças sobre suas emoções, ou quando elas me pedem colo e cuidado por confiarem na minha presença. É afetuosa a educação baseada na liberdade. Fica mais leve, alegre e palpável cada vez que deixo meu coração se abrir a essa realidade que me toca.

Assim, percebo que meu pai Ogum e sua espada estão ao meu lado. Que o barulhinho das águas de minha mãe Oxum acalenta o meu coração. O céu está em festa, quer esteja chovendo ou não. E aí, é só agradecer e entender que é pelo amor sempre e para sempre! Momentos felizes de conquista perante a coragem de mudança são verdadeiros. Eu não tenho alunos, eu faço amizades e troco saberes. A educação tem cheiro doce, assobia e pula pipoca.

Salve as crianças! Oni beijada<sup>22</sup>!

---

<sup>22</sup> Saudação ao Orixá Ibeji Ibejada, os orixás gêmeos.

**ATO 3****Versículo Único****Concluindo a curva e seguindo correnteza****Figura 36:** As crianças cirandeiras

**Fonte:** Acervo da autora (2021)

Em versículo único, vos digo:

Que haja cooperação onde a destruição da ancestralidade quer ganhar forças;  
que se torne estável a infância saudável em comunidades de aprendizagem criativa.

Concluo o inacabado na arte de ser contínua...

Axé; Saravá!

## REFERÊNCIAS

AFROITO. **Reza Juremeira.** Álbum MENGA: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aqrj91j5CBo>. Acesso em: 03 de julho de 2021

AS BAÍAS. **Comida forte.** Álbum Mulher: 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxwLxWBS9KE>. Acesso em: 14 de julho de 2021.

A CIDADE É UMA SÓ? Direção e roteiro: Adirley Queirós. Gênero: Documentário. Co-produção Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Ministério da Cultura. Ano: 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vVlqCVKdIXA>. Acesso em: 05 de julho de 2021.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e a cena baiana:** textos reunidos. Salvador: P & A Gráfica e Editora, 2009.

BRASIL. **Lei nº 9.459, de 13 de maio de 1997.** Altera os arts. 1º e 20 da Lei nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, que define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor, e acrescenta parágrafo ao art. 140 do Decreto-lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9459.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9459.htm). Acesso em 09 de outubro de 2021.

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/l10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm). Acesso em 09 de outubro de 2021.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008.** Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm). Acesso em 09 de outubro de 2021.

BRECHT, Bertolt. **Vida de Galileu**, Trad. Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1977.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S. A, 2005.

COSTA, Alberto Roberto. **Ato de criação e processos de docilização e resistência.** Capítulo 7. Pedagogia das Artes Cênicas-Criatividade e criação. Curitiba: Encontros; volume II, 2017.

COSTA, Alberto Roberto. Corporeidades Identitárias no Xirê. **Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad.** [S. l.], v. 3, n. 3, 2017. Disponível em: [relacult.claec.org](http://relacult.claec.org). Acesso em: 08 de outubro de 2020.

ELNIÑO. **Correnteza** [Interlúdio Pt. 1]. Álbum Correnteza: 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoVZ29XIoYk>. Acesso em: 22 de agosto de 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e do controle social.** Uma avaliação da ação governamental na área de habitação. São Paulo: Annablume, 1995.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LOPES, Sérgio Marcelino da Motta. **Da Glória de Jacobina às Dores de Aricobé:** indicações sobre o patrimônio artístico das missões franciscanas no sertão da Bahia. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. *Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design* [online]. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523218614.0015>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.

MARINHO, Marianne Rosário. **Da volta que o mundo d(eu):** Atravessamento de pedagogias afro-orientadas e da Capoeira Angola no fazer cênico. Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes - UnB. Brasília: 2020.

MARTINS, Larissa Cristina Chaves de Souza. **Pedagogias subterrâneas no contexto teatral.** 2017. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Cênicas) —Universidade de Brasília, Brasília, p.59. 2017. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/17482>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário Jatobá. São Paulo: Mazza Produções (Coleção perspectivas), 1997.

NASCIMENTO, Milton. **Bola de meia, Bola de gude.** Álbum Miltons: 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Famu8TStHks>. Acesso em: 04 de setembro de 2021.

OFÁ, GRUPO. **Olumi Wa/ Orixa Oxagiayan.** Álbum Obatalá: uma homenagem à Mãe Carmen, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IA\\_QXYpLNAs](https://www.youtube.com/watch?v=IA_QXYpLNAs). Acesso em: 23 de setembro de 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects** in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002.

ROSA, Allan da. **Pedagoginga:** autonomia e mocambagem. São Paulo: Jandaíra, 2020.

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

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas.** 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato:** a ciência encantada das macumbas, 1ª edição. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

VASCONCELOS, Valdemar. Entrevista concedida à autora em 05 de novembro de 2020.

VELOSO, Jorge das Graças. **Paradoxos e paradigmas:** etnocenologia, os saberes e os seus lexos. Salvador: Revista Repositório: Teatro e Dança nº 26, 2016.1.