GUSTAVO HENRIQUE LIRA DA SILVA

ARTE/EDUCAÇÃO DO TERREIRO: REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS EDUCATIVOS DOS TRABALHOS ARTÍSTICOS DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ

RECIFE

2024

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE

Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ

Programa de Pós-Graduação em Educação, culturas e Identidades

GUSTAVO HENRIQUE LIRA DA SILVA

ARTE/EDUCAÇÃO DO TERREIRO: REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS EDUCATIVOS DOS TRABALHOS ARTÍSTICOS DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ

Dissertação apresentada como requisito parcial para a defesa do mestrado do Programa de Pós Graduação em Educação, Culturas e Identidades (PPGECI) da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) / Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ). Sob a orientação do Profº. Drº Wagner Lins Lira.

RECIFE

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Bibliotecário(a): Suely Manzi –CRB-4 809

S586a Silva, Gustavo Henrique Lira da.
Arte/Educação do terreiro: reflexões sobre os processos educativos dos trabalhos artísticos da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá / Gustavo Henrique Lira da Silva. — Recife, 2024.
83 f.; il.

Orientador(a): Wagner Lins Lira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, Recife, BR-PE, 2024.

Inclui referências e anexo(s).

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Criatividade. 3. Orixás na arte. 4. Comunicação na arte I. Lira, Wagner Lins, orient. II. Título

CDD 370

ATA DA CENTÉSIMA SEPTUAGÉSIMA SÉTIMA DEFESA DO MESTRADO, DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURAS E IDENTIDADES DA UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO E DA FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO
29 de AGOSTO de 2024

Aos 29 (vinte nove) dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro (2024), às 9h, na Fundação Joaquim Nabuco, em sessão pública, iniciou-se a defesa de Dissertação intitulada, **"ARTE-EDUCAÇÃO DO TERREIRO: REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS EDUCATIVOS DOS TRABALHOS ARTÍSTICO DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ"**, do mestrando **GUSTAVO HENRIQUE LIRA DA SILVA**, na área de concentração *Processos Educativos, Culturas e Diversidades,* sob a orientação do Prof. Dr Wagner Lins Lira. O mestrando cumpriu todos os demais requisitos regimentais para a obtenção do grau de MESTRE em EDUCAÇÃO, CULTURAS E IDENTIDADES. A banca Examinadora foi aprovada pela Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, sendo composta pelos Docentes: Wagner Lins Lira (presidente) da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, Everson Melquiades Araújo Silva (examinador externo) da Universidade federal de Pernambuco - UFPE; Cibele Maria lima Rodrigues (examinadora interna), da Fundação Joaquim Nabuco - FUNDAJ. Após cumpridas as formalidades, o candidato foi convidado a discorrer sobre o conteúdo da Dissertação. Concluída a explanação, o candidato foi arguido pela Banca Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e, por unanimidade, julgou a dissertação **APROVADA**. E, para constar, lavrei a presente Ata que vai por mim assinada, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, e pelos membros da Banca Examinadora.

Recife, 29 de agosto de 2024

gov.br Documento assinado digitalmente
CIBELE MARIA LIMA RODRIGUES
Data: 10/09/2024 21:40:18-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Cibele Maria Lima Rodrigues

BANCA EXAMINADORA:

gov.br Documento assinado digitalmente
WAGNER LINS LIRA
Data: 30/08/2024 11:10:21-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Wagner Lins Lira

gov.br Documento assinado digitalmente
EVERSON MELQUIADES ARAUJO SILVA
Data: 20/09/2024 10:58:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Everson Melquiades Araújo Silva

gov.br Documento assinado digitalmente
CIBELE MARIA LIMA RODRIGUES
Data: 10/09/2024 21:37:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Cibele Maria lima Rodrigues

DEDICATÓRIA

De Mãe

O cuidado de minha poesia
aprendi foi de mãe,
mulher de pôr reparo nas coisas,
e de assuntar a vida.

A brandura de minha fala
na violência de meus ditos
ganhei de mãe,
mulher prenhe de dizeres,
fecundados na boca do mundo.

Foi de mãe todo o meu tesouro
veio dela todo o meu ganho
mulher sapiência, yabá,
do fogo tirava água
do pranto criava consolo.

Foi de mãe esse meio riso
dado para esconder
alegria inteira
e essa fé desconfiada,
pois, quando se anda descalço
cada dedo olha a estrada

Foi mãe que me descegou
para os cantos milagreiros da vida
apontando-me o fogo disfarçado
em cinzas e a agulha do
tempo movendo no palheiro.

Foi mãe que me fez sentir
as flores amassadas
debaixo das pedras
os corpos vazios
rente às calçadas
e me ensinou,
insisto, foi ela
a fazer da palavra
artifício
arte e ofício
do meu canto
da minha fala.

(Conceição Evaristo, 2002. Fonte: Cadernos Negros)

Em memória de minha mãe, Lindalva Lira da Silva que sempre me cuidou e me guiou aos melhores caminhos, sendo meu ponto de apoio e incentivo. Obrigado por ter cultivado em mim tanta força e afeto. Te dedico. Te amo!!!

AGRADECIMENTO

Recife, 06 de agosto de 2024.

Prezados professores, familiares, amigos e leitores. Tudo bem com vocês? Trago nesta humilde carta meus agradecimentos, pois acredito na importância de agradecer a todos que diretamente ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa. Desta forma, agradeço:

A Olodumarê (o ser supremo); a minha mãe Oyá (meu orixá de cabeça) que me traz forças para enfrentar as adversidades da vida; ao meu pai Omolu por me trazer saúde em momentos que mais preciso; a minha mãe Nanã por sempre proteger as mulheres que me rodeiam e me dá sabedoria e discernimento me trazendo soluções e ao meu pai Oxaguiã por me trazer paz mesmo diante de tanta guerra.

A toda minha jurema sagrada que tanto zelam e cuidam de mim, em especial ao meu Padrinho Manoel Maior do Pé da Serra, meu mestre Pilão Deitado que sempre está ao meu lado nas horas boas e ruins e a Cabocla Tapuia que se faz herança da família e se perpetua por geração, filhos da jurema tombam, mas não cai.

A Nossa Senhora da Conceição a quem sou devoto desde criança que faz minhas graças sempre serem alcançadas através de dedicação, amor e esforço.

A Mainha, Lindalva, Lila, seu amor me faz mais forte mesmo não estando em planos terrenos.

A família Lira que me deu de presente esta ancestralidade linda e de quem tenho orgulho.

Ao meu Pai de Santo Junior de Ajagunã e minha Mãe de Santo Geni de Oxum Ipondá, obrigado por tanto zelarem por mim e minha espiritualidade.

Aos meus amigos e irmãos de santo Esdras de Oxaguiã, Caio de Oxalufã, Paula Fernanda de Oyá, Iran de Ossãe e em especial a Ekedji Daiana de Oyá que sempre esteve comigo desde a graduação, vocês fazem da minha vida mais leve mesmo em momentos de conflitos, obrigado por existirem, amo vocês!!!

Aos interlocutores desta pesquisa e irmãos de santo, Aricleyton de Aladê, Gabriela de Oyá, Milena de Oyá e Ekedji Andréa de Oxum, vocês foram fundamentais para esta pesquisa acontecer, que seus caminhos sejam prósperos.

A minha madrinha de Orukó Tainã de Oyá, uma das maiores entusiasta para eu ser aprovado nesse mestrado, mesmo distante nosso amor e cuidado se faz presente.

Aos mestres da Escolinha de Arte do Recife; Auvaneide, Zenaide, Maísa e Sérgio, vocês foram fundamentais no meu processo de formação como Arte/Educador.

Ao meu mestre, Profº. Drº. Everson Melquiades, você foi primordial na minha formação humana e profissional, nossos momentos de educação e deseducação são vivos em minhas memórias, que você seja incentivo para tantas outras pessoas. Te amo!!!

Ao meu orientador, Prfº. Drº. Wagner Lira, obrigado por tanto e acreditar no meu trabalho e potencial.

A CAPES pela bolsa de estudo através do Programa de Demanda Social. Muito Obrigado!!!

Finalizo esta carta desejando que toda a espiritualidade do universo abençoe a todos e faça de cada dia de vocês melhor que o de ontem. Paz e saúde sempre!!!

Um grande abraço,

Gustavo Henrique Lira da Silva

(Gu, Gugu, Guga, Gus, Nêgo)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 9
1.1. Justificativa 15
1.2. Encaminhamentos para leitura 18
2. DISCUSSÕES TEÓRICAS 19
2.1. Mãos que tecem o sagrado 20
2.2. Arte/Educação do Terreiro 22
2.3. Sob o olhar de uma arte/educação afroncentrada 29
2.4. Arte/educação: caminhos possíveis 31
3. PERCURSOS METODOLÓGICOS 34
3.1. Principais interlocutores 39
3.2. Tratamento dos dados 41
4. ANÁLISE E DISCUSSÕES DOS RESULTADOS 42
4.1. Arte/educação do terreiro como criatividade coletiva 44
4.1.1. Arte/Educação do Terreiro como Criatividade e Economia 49
4.2. O corpo que educa: arte/educação do terreiro como expressão da corporeidade 52
4.2.1. Tecendo axós: refletindo sobre vestimentas e indumentárias 56
4.3. Arte/Educação do terreiro como performatividade e construção das identidades 62
CONSIDERAÇÕES FINAIS 65
REFERÊNCIAS 67
ANEXOS 75

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo descrever e interpretar os fenômenos em torno da Arte/Educação em um Terreiro de Matriz Africana de Pernambuco, sendo fruto de anseios e inquietações atrelados a esta importante área do conhecimento que, por sua vez, é pouco celebrada pelos estudos acadêmicos. Tendo como campo de pesquisa a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, esta dissertação visa, acima de tudo, compreender os fenômenos da Arte/Educação vivenciados neste espaço sagrado através de seus processos artísticos e formativos - em torno dos saberes-fazeres dos trabalhos artísticos/artesanais do Terreiro -, que trazem perspectivas contracoloniais por meio do exercício da interculturalidade respaldado num “modelo formativo circular”, que difere significativamente dos processos da Arte/Educação ocidental. Para tal, o que vivenciamos no terreiro é arte/educação e tudo se comprova em nossas ritualísticas, festas e linguagens. Por tanto, fizemos uso do método etnográfico como metodologia central da pesquisa, trazendo a observação participante, as vivências em campo e a entrevista semiestruturada como principais ferramentas de levantamento de dados, que foram analisados hermeneuticamente, de modo que as interpretações giraram em torno das categorias relacionadas à Criatividade Coletiva, a Economia Circular e as Performatividades que abrangem o fenômeno da Arte/Educação do Terreiro.

Palavras-chave: Arte/Educação do Terreiro. Contracolonialidade. Criatividade Coletiva.

ABSTRACT

This dissertation aims to describe and interpret the phenomena surrounding Art/Education in an African matrix yard in Pernambuco, being the result of desires and concerns linked to this important area of knowledge which, in turn, is little celebrated by academic studies. Having as research field the Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, This dissertation aims, above all, to understand the phenomena of Art/Education experienced in this sacred space through its artistic and formative processes - around the know-how of the artistic/artisanal work of the yard - that bring countercolonial perspectives through the exercise of interculturality supported by a "circular training model", which differs significantly from the processes of Western Art/Education. To this end, what we experience in the terreiro is art/education and everything is proven in our rituals, festivals and languages. Therefore, we used the ethnographic method as the central research methodology, bringing participant observation, field experiences and semi-structured interviews as the main data collection tools, which were analyzed hermeneutically, so that the interpretations revolved around the categories related to Collective Creativity, the Circular Economy and the Performativities that encompass the phenomenon Yard of Art/Education.

Keywords: Art Education of Yard. Countercoloniality. Collective Creativity.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Cartografia 10

Imagem 2 – O escravo no anuncio brasileiro do século XX 20

Imagem 3 – O escravo no anuncio brasileiro do século XX..... 20

Imagem 4 – Toque de Iemanjá 22

Imagem 5 – Oficina de Percursão..... 29

Imagem 6 – Obra de Zacharias Wagner 31

Imagem 7 – Fachada do Axé Ajagunã 34

Imagem 8 – Gabriela de Oyá Dolu 40

Imagem 9 – Aricleyton de Oxum Aladê..... 41

Imagem 10 – Triangulação de dado 42

Imagem 11 – Rum de Oyá Egunitó..... 44

Imagem 12 – toque de Nanã 46

Imagem 13 – Toque de Oxum..... 46

Imagem 14 – Logomarca Ibiolá Afro 50

Imagem 15 – Paramenta da Orixá Ewá 50

Imagem 16 – Logomarca Ateliê Aladê 50

Imagem 17 – Axó Masculino 50

Imagem 18 – Milena Modelando para sua marca 51

Imagem 19 – Logomarca Afefé Asó 51

Imagem 20 – Ekedji Andréa de Oxum 51

Imagem 21 – Yawo em Biscuit 51

Imagem 22 – Paramenta de Oxum 59

Imagem 23 – Paramenta de Ogum 59

Imagem 24 – Filá de Oyá 59

Imagem 25 – Iyalorixá Geni de Oxum e Babalorixá Junior de Ajagunã..... 61

Imagem 13 – Festa de Ajagunã..... 63

1. INTRODUÇÃO

Toada de Exu

Ìbà àgbà o, àgbà o, mo júbà, ìbà á se - Com todo respeito, pessoal, eu me inclino diante de vocês e rogo sua atenção.

[Ibarabo o àgò mojuba iba a se] - O pedido será atendido; isto é, nossas preces terão resultado.

àgbò àgbò mo júbà

omodé kú ilè - Uma espécie de comprimento: Crianças desejo-lhes tudo de bom aí em casa

Ìbà àgbò mo júbà

Elégbárá àgò l'òná - Elégbárá limpe o caminho

[Livro Cantos Sagrados do Xangô de Recife de José Jorge de Carvalho, 1993]

Para início de conversa, trago no preâmbulo acima uma toada do orixá Exu para darmos início à leitura deste trabalho. Exu que para nós - povos de terreiro - é um orixá mensageiro, a boca que tudo come e tudo fala, levando e trazendo a comunicação entre nós e as divindades. É o primeiro que come, o princípio de tudo, o que circula, a divindade mais humana, inclusive, considerado a maior esfera do mundo, pois sem Exu não se faz nada!

Também trago neste texto uma cartografia onde nela pretendo traçar de maneira mais poética minhas trajetórias e experiências de vida que me fizeram chegar a desenvolver este trabalho acadêmico. "O sentido da cartografia poética é de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas […] não tem regras a seguir, é um movimento atencional, concentrado na experiência, na localização de pistas e de signos do processo em curso" (Moura; Hernandez, 2012, p. 02)

Moura e Hernandez (2012) afirmam ser o método cartográfico um exercício cognitivo e bastante íntimo do pesquisador, que se volta a uma problemática que nos aproxima ainda mais dos campos de estudo, fazendo com que nossas ideias e vivências venham a fazer sentido para as nossas vidas no mundo cotidiano, para que possam ser descritas e interpretadas qualitativamente.

No meu caso, caro(a) leitor(a), há grande possibilidade de que eu esteja escrevendo as linhas deste memorial pensando saudosamente na minha trajetória biográfica e o quanto ela se fez essencial para que eu chegasse até aqui! A cartografia - ilustrada na Imagem 01 - representa um trabalho que desenvolvi, como atividade avaliativa, da Disciplina de Seminários temáticos I ao longo do Mestrado em Educação, Culturas e Identidades.

Imagem 01: *Cartografia, 2023. Fonte: acervo pessoal.*

Ela traz consigo um grande significado, pois tem o poder de me despertar memórias afetivas e de aprendizagens que moldaram o Ser Humano que sou hoje.

Voltando-nos para a imagem da cartografia, como podem perceber, ela não tem uma ordem cronológica específica, pois os fenômenos apresentados encontram-se em constante circularidade de saberes-fazeres, afetos e experiências que irradiaram - e ainda irradiam - todo o meu consciente e subconsciente (Bondía, 2002). Intercruzamentos e processos que conversam, entram em acordo e também em conflito como tudo na vida deste pesquisador que vos escreve.

Nas imagens da parte inferior, à esquerda está o momento da saída do meu yawo (momento de iniciação ao candomblé), meu orixá de frente e dona da minha cabeça, Oyá e uma foto minha com Mainha, a minha maior incentivadora da vida. À direita está a imagem do Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco, lugar onde passei cinco anos da minha vida para me formar pedagogo.

Na parte superior da cartografia, trago à esquerda a Escolinha de Arte do Recife e minha foto ministrando aulas lá, lugar que me acolheu e transcendeu minhas práticas pedagógicas e aguçou ainda mais meu amor pela Arte/Educação; na direta trago a minha imagem no terreiro e do meu babalorixá, Junior de Ajagunã e da minha Iyalorixá, Geni de Oxum Ipondá, pessoas que zelam tanto por mim e meu sagrado.

No centro da cartografia trago uma Sankofa, símbolo de tradição africana, cujo significado nos incentiva a voltar atrás e buscar nossas raízes, para que assim possamos avançar no nosso futuro.

O fato é que eu não me percebo “linear” diante desta imensidão fenomenológica, a qual estou inserido! Essa cartografia, por seu turno, é a representação dos meus ganhos, mas também da perda do meu Norte, noutras palavras do meu chão, que, de forma muito atribulada, me fez encontrar com um Sul de ideias, fazendo-me aprender a lidar com os meus lados mais dolorosos de Ser Humano incompleto.

Procurei o terreiro em um momento muito doloroso de minha vida no ano de 2017 por intermédio de minha mãe que sabia que ali seria o lugar que eu poderia ser curado. Seguindo minha jornada, em março de 2019 encontrei a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá (Axé Ajagunã), onde fui convidado para um toque de Oxumarê e ali continuei até me firmar na casa em dezembro do mesmo ano, fazendo minha lavagem de cabeça num toque de Iemanjá.

No ano seguinte, em 2020, iniciou-se a pandemia e eu e meus irmão participamos de várias ações sociais do terreiro em prol da comunidade ao seu redor. Neste mesmo ano Mainha foi diagnosticada com câncer de mama, momento que o terreiro se fez refúgio e percebi que precisava de minha fé mais do que tudo nesse mundo, pois tinha que estar bem para cuidar do próximo.

Em novembro, em meio de muitas críticas de minha família carnal, porém só o apoio de Mainha me bastava para fazer meu yawo e me iniciar no candomblé, pois precisava fortalecer meu orí (cabeça) para suportar as adversidades que estava passando em minha vida.

Dentro de dois anos perdi as duas pessoas mais importantes da minha vida, vovô e Mainha – 2021 e 2022 respectivamente –, foi aí que percebi que orixá nunca me abandonou e não me deixou sucumbir diante das adversidades da vida. A jurema sagrada também foi muito importante para mim nesse momento de sofrimento, mostrando que seus seguidores tombam, mas não caem.

Sou muito feliz por ter a força dos seus encantos em minha vida, grato por meu padrinho Manoel Maior do Pé da Serra me guiar e pelo meu mestre Pilão Deitado, por não me deixar cair e trazer sempre respostas às minhas inseguranças.

A Roça Oxaguiã Oxum Ipondá como campo de pesquisa não foi apenas uma escolha qualquer, teve direcionamento e aprovação do sagrado e também do meu babalorixá, se não essa dissertação nem estaria escrita. A escolha dos principais interlocutores também foi algo muito bem pensado e direcionado, eles receberam o convite de coração aberto, sendo também uma forma de homenagem às pessoas muito importantes dentro do nosso axé, trazendo histórias e vivências de muito aprendizado e fizeram questão de aparecerem nesta pesquisa, tal qual vocês terão acesso no decorrer da escrita.

Quero ainda que saibam que todos estes intercruzamentos respaldam no peso da minha mão que digita todas estas palavras, posto que tal força reside na luta dos meus ancestrais, especialmente, dos orixás que me governam e guardam. Por tudo isso, conto com a força e a presença dos encantados, que tanto sofreram - e ainda sofrem - com a colonização de nossas terras, e também dos povos de rua – Exu, Pombagira e senhores Mestres e Mestras da jurema encantada - que, com tanta sabedoria, me ajudam a enfrentar os desafios da vida ordinária

Trago aqui na introdução deste trabalho o que podemos chamar de uma “Arte/educação do Terreiro” em diálogo com principais teóricos (as) do campo acadêmico da arte/educação que conversam com estudiosos que trazem a contracolonialidade e a interculturalidade como paradigmas centrais de suas pesquisas.

Trazer a importância da Arte/Educação como campo de conhecimento em diálogo com o terreiro é um dos principais desafios desta pesquisa, o que me faz traçar objetivos bastantes pertinentes ao que venho vivenciando dentro do campo de pesquisa - minha casa de axé - que é um espaço de importantes aprendizagens, e diga-se de passagem, também de refúgio.

Trago uma parte do meu memorial como um complemento primordial dentro desta introdução, pois vejo que vários aspectos de saberes - formais, não-formais e informais - dialogam com minhas ideias e pensamentos, o que também será de grande valia que este diálogo se concretize dentro desta pesquisa.

Quando pensamos na escolha de um tema para um trabalho não pensamos somente no impacto acadêmico que ele irá causar, mas também na sua contribuição para a formação das pessoas, pois desse tema sai aquilo que nos inquieta enquanto pesquisadores (Goldman, 2005). Mesmo porque descrever e interpretar qualitativamente certos fenômenos e fatos sociais requer estudos e análises profundas que nos fazem transitar por diversos caminhos, muitas vezes desconhecidos às nossas percepções comuns (Geertz, 2008).

Inicialmente gostaria de destacar meus anseios e preocupações relativos à importância da Arte/Educação em minhas pesquisas e trajetórias biográficas, de modo que considero - assim como Barbosa (1998; 2010; 2012 ; 2016; 2023), Richter (2012) e Silva (2010) - um campo de conhecimento importante e que vem se constituindo e buscando sua afirmação ao longo da história, tanto no âmbito da Arte, quanto no da Educação.

> Embora Eisner afirme que a visão de Arte/educação mais fortemente implantada no imaginário popular é a ligada à expressão criadora difusa interpretada como algo emocional e não mental, como atividade concreta e não abstrata, como trabalho das mãos e não da cabeça o movimento de Arte/educação impõe-se no Brasil. Por meio dele se afirmar a eficiência da arte para desenvolver formas sutis de pensar, diferenciar, comparar, generalizar, interpretar, conceber possibilidades, construir, formular hipótese de decifrar metáforas (Barbosa, 2010.p. 17).

Durante a minha Graduação, no Curso de Pedagogia, conheci o querido professor Everson Melquíades (conhecido como Mel), que no decorrer de sua atuação pedagógica - sempre pautada em suas trocas e diálogos - me proporcionou reflexões profundas atreladas a um olhar mais refinado e epistêmico acerca da Arte/Educação. Em suas palavras ele me dizia: “*A Arte/Educação está para a Arte, assim como a Pedagogia está para a Educação*”.

Pois, para ele:

> [...] a Arte/Educação tem se caracterizado como um campo amplo de conhecimento que, durante a sua trajetória histórica e sócio-epistemológica, vem agregando diferentes estudos, os quais são frutos de pesquisas científicas na área da arte e seu ensino, pesquisas artísticas e da produção de conhecimento/saberes, através da prática de ensino experimental de arte, na educação escolar e não-escolar. (Silva, 2010. p. 35).

Quando encaramos a Arte/Educação, como um campo de conhecimento, fica aberta a possibilidade de agregarmos uma diversidade de códigos, perspectivas, fenômenos e espaços para a sua discussão. Ao ler o livro “Arte como Experiência” de Dewey (2010), percebi que a Arte/Educação pode nos possibilitar aprender a como nos inventar. Por outro lado, lendo a obra Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1987), percebi que assim como uma Educação Libertadora a Arte/Educação também pode ser um fenômeno de diálogo intercultural e conscientização social, tendo consigo o poder de fazer conhecermos a nós mesmos e o mundo a nossa volta.

Ana Mae Barbosa, conhecida como uma das principais teóricas da Arte/Educação no Brasil faz, em seu vídeo "Abecedário de arte e educação” (2016), um importante comentário que complementa, de maneira genuína, o que pretendo trazer aqui: *“Eu hoje vejo a Arte/Educação como qualquer esforço, no sentido de ampliar a relação das pessoas com a arte*”.

Segundo Barbosa (2016), o fenômeno que faz com que os Seres Humanos se relacionem com a arte representa uma necessidade universal, que faz parte de nossa essência enquanto espécie, uma vez que, em todas as culturas, nós desenvolvemos capacidades de nos entendermos, em diálogo com o mundo, a partir das artes, que tendem a trabalhar com as camadas mais íntimas de nosso ser, pois vai nos conduzindo aos sentidos de arrebatamento, admiração e acolhimento das coisas mais simples e/ou complexas da vida.

A partir de um diálogo com tais estudiosos - especificamente Santos (2015 e 2023), Oliveira e Candau (2010) e Gomes (2017) - pretendo descrever e interpretar os processos em torno da Arte/Educação que envolvem o cuidado para com as pessoas frente às suas experiências, mas, principalmente, em se tratando de sua relação com as artes da maneira mais complexa, crítica e acolhedora possível.

Então, por estarmos - no Brasil - enfrentando tempos tão difíceis e intolerantes, onde os estudos culturais e das identidades estão sendo cada vez mais atacados e combatidos politicamente pela extrema-direita fascista e autoritária, os assuntos e discussões em torno da diversidade cultural tornam-se emergenciais em todas as áreas do conhecimento, de modo que a Arte/Educação pode também representar possibilidades estratégicas de enfrentamento, empoderamento e contracolonialidade.

Diante das questões acima elencadas me surge a problemática de como irei compreender a Arte/Educação do Terreiro através dos seus processos artísticos e educativos?

É partindo desta problemática, que elenco enquanto objetivo geral deste estudo o de descrever e interpretar o modelo de Arte/Educação do Terreiro através dos processos artísticos e educativos inerentes aos trabalhos artesanais da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá. Neste sentido, para podermos alcançar tal objetivo, foi necessário trazer alguns objetivos específicos tais quais: I - Compreender os princípios que norteiam a arte/educação do Terreiro, II - Identificar em quais contextos se dão esses processos artísticos/educativos, III - Refletir sobre a importância dos trabalhos artesanais de modo a compreender como eles contribuem para este modelo de Arte/Educação afrocentrada.

1.1. Justificativa

Quando pensei em realizar esta pesquisa, minha primeira dificuldade como pesquisador foi me questionar enquanto um sujeito produtor de conhecimento, sendo uma missão muito complexa, pois o lugar de subalternidade que eu vivia não me permitia enxergar como tal (Spivak, 2010). Antes de tudo, pensar na contribuição dessa pesquisa em nossas vidas, na vida do outro, para a Academia e em determinadas áreas do conhecimento é um passo primordial que tomei enquanto pesquisador.

Mesmo existindo uma ideia de superioridade entre as ciências, segui tentando contrariar todas essas prerrogativas colonialistas ocidentais, dialogando com a realidade de maneira inclusiva, assim ampliando minhas percepções de mundo diante de um pensamento outro.

> Um pensamento “outro”, que orienta o programa do movimento nas esferas política, social e cultural, enquanto opera afetando (e descolonizando), tanto as estruturas e os paradigmas dominantes quanto a padronização cultural que constrói o conhecimento "universal" do Ocidente (Walsh, 2019, p. 16).

O intuito desta pesquisa, como já afirmamos, é trazer a Arte/Educação como uma área do conhecimento que pode ser aprimorado a partir de pesquisas decoloniais e contracoloniais em diálogo intercultural com os campos culturais e tradicionais que têm suas próprias epistemologias, como é o caso do Terreiro. O fato de ser candomblecista e arte/educador me fez emergir neste fenômeno, que vai fortemente de encontro a uma neutralidade científica defendida pela ciência moderna.

Para Lage (2008), essa neutralidade científica consiste num ilusório distanciamento do sujeito de sua pesquisa e fenômenos observados, reduzindo a dimensão da realidade, excluindo os demais sentidos humanos, lugares e possibilidades de conhecimento.

> As ciências reduzem a dimensão da realidade, ao excluir dos demais sentidos humanos a possibilidade de se tornarem também instrumentos de captação do real. Todavia, o facto de apenas o olhar está inscrito na ciência como “instrumento científico confiável”, não significa dizer que isto isentará o/a cientista de ter uma visão carregada de escolhas políticas, que possa por em causa a pretensa neutralidade, que se supõe existir durante um trabalho de investigação científica (Lage, 2088, p 03)

Trazer o Terreiro como campo epistêmico que, ao mesmo tempo, também faz parte de minha vida, a priori, rompe com esta neutralidade científica, trazendo consigo uma pluralidade de códigos culturais, que proporcionam diálogos com outros saberes-fazeres.

Ter a possibilidade de acessar campos de conhecimentos que dialogam é essencial para que rompamos com as barreiras colonialistas e suas relações de poder, que resultaram - acima de tudo - no epistemicídio dos povos da América Latina relegados à subalternidade (Grosfoguel, 2016).

Segundo Paraíso (2004), trazer uma pesquisa em campos tão subjetivos e intersubjetivos traz consigo pedagogias abertas e transgressoras, frente à subversão de sentidos e a diferença. Pedagogias de combate aos marcadores sociais de opressão pautados na raça, no gênero, na etnia, na classe social, na religião dentre outros (Freire, 1987). Portanto, pesquisas como a nossa surgem na área de

educação para questionar o conhecimento e seus sujeitos a partir dos seus territórios historicamente marginalizados.

Ainda, nossa pesquisa apresenta sua relevância para o Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, vindo para fortalecer os trabalhos desenvolvidos pela Linha de Pesquisa: Movimentos Sociais, Práticas Educativo-Culturais e Identidades, justamente, pelo fato de que trago aqui o Terreiro e suas tradições afro diaspóricas como eficazes movimentos sociais contracoloniais e ancestrais, que vêm atuando nas margens da sociedade brasileira, diga-se de passagem, desde os tempos da colonização e escravização dos povos africanos e afro-brasileiros.

De acordo com Gohn (2011):

> Na realidade histórica, os movimentos [sociais] sempre existiram, e cremos que sempre existirão. Isso porque representam forças sociais organizadas, aglutinam as pessoas não como força-tarefa de ordem numérica, mas como campo de atividades e experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de criatividade e inovações socioculturais. A experiência da qual são portadores não advém de forças congeladas do passado – embora este tenha importância crucial ao criar uma memória que, quando resgatada, dá sentido às lutas do presente. A experiência recria-se cotidianamente, na adversidade das situações que enfrentam (p.336).

Nestes termos, consideramos os Terreiros - assim como toda e qualquer manifestação afrocentrada (Mazama, 2009) - como efetivos movimentos contra hegemônicos - e, por consequência, contracoloniais (Santos, 2015) - que trazem memórias coletivas, estratégias, lutas e muita resistência nos complexos e violentos contextos urbanos brasileiros (Leandro, 2015). Dito de outro modo, nós Povos de Terreiro no Brasil, tivemos que adotar criativas formas de enfrentamento e acolhimento para além, mas não aquém do campo religioso, especialmente, no tocante às práticas formativas, a exemplo das estratégias tecidas pelo Movimento Negro no país.

> Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negra no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação de diferentes espaços e lugares na sociedade (Gomes, 2017, p. 23).

Assim, percebo que pesquisas relacionadas ao Terreiro são *por si* emancipadoras e contra hegemônicas, pois - de acordo com a definição de Gomes

(2017) - representa um importante movimento e espaço político e instrutivo. Por outro lado, é indispensável reconhecermos os vínculos e as relações que foram estabelecidas com os Terreiros dentro da sociedade nacional ao longo de nossa História, visto que não foi uma relação “romântica” e muito menos bonita, trazendo muitas marcas de violência, sofrimento e dor.

Então, não adianta apenas valorizarmos a presença da cultura africana e afro-brasileira na História do país, mas também é preciso que se faça presente o efetivo combate contracolonial, assim como a constante vigilância e desobediência epistêmica contra as diversas formas de racismo (Santos, 2015).

Este combate contracolonial ao racismo estrutural pode ocorrer de muitas maneiras, uma delas é através das ciências, ou seja, a partir de pesquisas inovadoras que, de fato, rompam com os pressupostos da colonialidade nos legitimados campos de saber. A colonialidade, por sua vez, não é uma “bolha” fácil de ser perpassada, posto que se encontra entranhada nas estruturas sociais do Ocidente, envenenando nossas subjetividades há vários séculos (MIgnolo, 2017).

Todavia estamos tentando “nos curar” a partir de “doses homeopáticas contracoloniais” frente ao vigoroso diálogo intercultural entre a Academia e os saberes-fazeres, que foram historicamente subalternizados, dos poderes das ancestralidades por tempos silenciadas e violentadas, dos movimentos sociais que lutam por visibilidade e inclusão e, em nosso caso, da arte/educação afrocentrada, que irá nos possibilitar descrever e interpretar parte da complexidade da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá.

1.2. Encaminhamentos para leitura

Após trazer os motivos de estar discutindo esse tema – Arte/Educação do Terreiro - e sua importância para a Academia, para o campo da educação, para os Movimentos Sociais e suas pautas antirracistas e também a sua contribuição para o programa que está sendo elaborada, este estudo divide-se em mais três capítulos. O segundo capítulo tratará dos caminhos que a arte/educação vem percorrendo e tem que percorrer em um campo epistemológico tão grandioso como o Terreiro, tendo vários vieses a serem seguidos, sendo um deles a decolonialidade, que vem sendo uma questão bastante discutida nas produções acadêmicas ultimamente, que dá suporte para discutirmos acerca de uma arte/educação afroncentrada.

Os percursos metodológicos vêm compondo o terceiro capítulo. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, trouxe métodos etnográficos para auxiliar em campo, onde também trago a forma de tratamento de dados, o campo da pesquisa e seus principais interlocutores.

No quarto e último capítulo encontraremos as discussões e análises desta pesquisa que foram feitas mediante a dados qualitativos e analisados a partir de triangulação, sendo necessário para se fazer uma análise completa e mais reflexiva.

2. DISCUSSÕES TEÓRICAS

O que trago aqui na discussão teórica do trabalho se dividirá em três tópicos principais que considero de suma importância para discutirmos o objeto desta pesquisa, trazendo importantes estudiosos sobre as categorias que dialogam intimamente com os nossos objetivos.

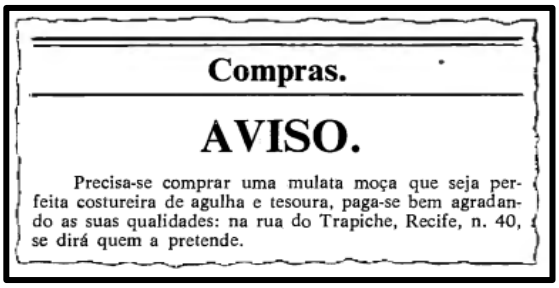
O primeiro tópico trata dos trabalhos das costureiras e artesãos que dão forma ao nosso sagrado de maneira genuína, fazendo do seu processos artísticos-educativos uma das partes desse quebra cabeça gigante que é a Educação do Terreiro.

O segundo tópico venho tratar dos caminhos que a arte/educação vem tomando acerca de sua responsabilidade com a diversidade cultural e suas discussões contracoloniais, agindo como um dispositivo epistêmico intercultural em espaços de coletividade.

Como terceiro tópico teremos a possibilidade de criação de uma nova categoria, a de Arte/Educação Afrocentrada, que tem a possibilidade de destacar uma rede de símbolos e significados culturais com uma forma circular de aprendizagem coletiva.

Por fim, no último tópico trataremos da Arte/Educação como possibilidade de nos levar a refletir sobre o terreiro como um campo epistêmico diante do atual contexto urbano. Nestes termos, somos portadores de saberes-fazeres que fogem da linearidade do Ocidente e, muitas vezes, a ela se contrapõem. Trago o terreiro não só apenas como um espaço de religião, mas também como um espaço de coletividade que resiste - e vem resistindo - ao neocolonialismo que atravessa os territórios periféricos, nos quais os terreiros estão localizados.

2.1. Mãos que tecem o sagrado

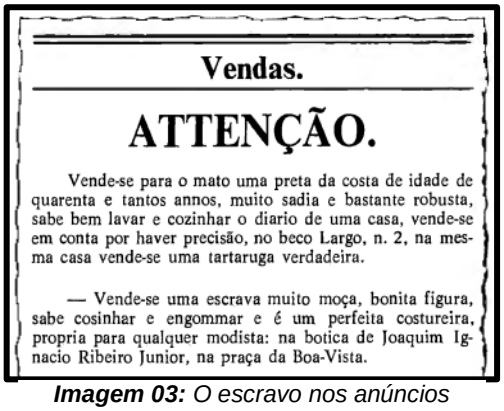


Compras.

AVISO.

Precisa-se comprar uma mulata moça que seja perfeita costureira de agulha e tesoura, paga-se bem agradando as suas qualidades: na rua do Trapiche, Recife, n. 40, se dirá quem a pretende.

Imagem 02: *O escravo nos anúncios brasileiros do século XIX. Fonte: FREYRE, p.9*



Vendas.

ATTENÇÃO.

Vende-se para o mato uma preta da costa de idade de quarenta e tantos annos, muito sadia e bastante robusta, sabe bem lavar e cozinhar o diario de uma casa, vende-se em conta por haver precisão, no beco Largo, n. 2, na mesma casa vende-se uma tartaruga verdadeira.

— Vende-se uma escrava muito moça, bonita figura, sabe cosinhar e engommar e é um perfeita costureira, propria para qualquer modista: na botica de Joaquim Ignacio Ribeiro Junior, na praça da Boa-Vista.

Imagem 03: *O escravo nos anúncios brasileiros do século XIX. Fonte: FREYRE,*

Quando me deparei com essas imagens no livro de Gilberto Freyre (1967), percebi que a qualidade de boas costureiras já fazia parte da cultura do povo negro que era explorado de maneira desumana. A costura já fazia parte da mão de obra escravizada no Brasil.

Segundo Pereira (2017), muitas brasileiras eram escravizadas por modistas europeias, que eram responsáveis pelas criações das roupas no Brasil Colônia, Império e também República. Modistas que sempre estavam em contato com as tendências vindas da Europa, mas sua mão de obra era escravizada. Esses anúncios nos mostram que não é à toa que a costura é uma profissão de pouco valor em nossa sociedade, porém tem grande importância para o povo de terreiro.

Dedico este tópico aos trabalhos das costureiras dentro do terreiro e a importância dos seus trabalhos artesanais para uma casa de axé, que trazem elementos da cultura negra e que me abrem precedentes para pensar a Arte/Educação através de seus saberes-fazeres em torno dos aspectos simbólicos em torno do modo de vestir de um povo.

As roupas e indumentárias produzidas pelas/os costureiras (os) do terreiro trazem consigo um complexo processo de comunicação identitária e coletiva, posto que, quando estão em nossos corpos, nos torna ainda mais pertencentes ao terreiro. Sua arte é comunicadora e conta histórias ancestrais de um povo que insiste e resiste.

> Eram as mãos afro-brasileiras, e em sua maioria as mãos negras femininas que teciam as roupas de pessoas livres e escravizadas, em uma época em que o fazer manual, para a população negra se tornava também um dos atalhos para se ter vestimentas e adornos. (Pereira, 2017, p. 60)

Em muitos casos, a dedicação e a profissão de costureira (o) costumam ser transmitidas dos mais velhos para os mais novos, o que aqui posso chamar de uma herança ancestral, que muitas vezes traz a renda e o sustento para dentro da casa de muitas famílias, sendo uma atividade primordial que gira a economia do próprio terreiro, gerando trabalho e renda em tempos de festividades e recolhimentos.

A costura também tem o poder de resgatar memórias em corpos negros que transcendem as suas identidades. Uma prova disso são as fotografias do livro “Indumentárias: roupas, adereços e costumes” de Pierre Verger (2015), trazendo registros imagéticos de povos de culturas africanas e também de povos tradicionais de terreiro aqui no Brasil. As imagens deste livro identificam costumes de um povo e uma classe social diante de uma relação estética e simbólica, que evidencia a presença da influência africana na nossa identidade cultural (Lody, 2015).

Com certeza as roupas e indumentárias são importantes marcadores identitários para o povo de terreiro, mas pouco se fala sobre quem faz essas roupas e o quão importante é sua função dentro das casas de axé. As/os costureiras/os desempenham um papel não só apenas de produzir vestimentas para cobrir os corpos, posto que seu trabalho vai muito mais além, tendo especificidades do sagrado que são aprendidas e perpassadas até mesmo para quem não costura.

> As vestimentas usadas por adeptos dos candomblés nos contam sobre os diversos graus de senioridade iniciática da religião, posições hierárquicas, memórias da comunidade e diversas influências africanas na formação da identidade do negro no Brasil. É através da roupa que reconhecemos um adepto. É a partir dela, também, que podemos muitas vezes saber o santo de devoção, ou se a pessoa que a veste é iniciada ou se está apenas começando na religião. Assim, a indumentária afro-religiosa dos candomblés pode ser entendida como parte constitutiva do rito (Negreiros, 2020).

Quando falo sobre “costureiras (os) do terreiro” são justamente pelo fato de que suas vivências e aprendizados dentro da comunidade contribuem de maneira genuína nas especificidades das confecções das vestimentas. É a cor, é o tipo de tecido, é um bico de saia, é uma fita que pode fazer toda diferença numa roupa para uma festividade, cargo ou uma entidade.

Contudo, percebo nas minhas vivências que as/os costureiras (os) do terreiro não tem a princípio um objetivo artístico em seus trabalhos, uma vez que tudo é feito com muito zelo, cuidado e dedicação, mas para fins religiosos e também econômicos, porém as “roupas de santo” manifestam uma estética que traz consigo memórias e arte de um povo, onde o corpo ocupa um lugar central capaz de se vestir de significados e que nos leva a pensar em nossa relação com o sagrado (Nascimento, 2016).

2.2. Arte/Educação do Terreiro

Imagem 04: *Toque de Iemanjá, 2021. Fonte: Acervo Axé Ajagunã.*

Trago a Imagem 04 como uma representação visual do que podemos chamar de culminância dos processos de arte/educação do terreiro, trazendo consigo toda uma estética no ambiente, e nas formas de vestir que tem grande contribuição das(os) costureiras (os) e artesãs (ãos) do terreiro, pois são elas/eles os responsáveis por darem forma e cor nas paramentas e nas vestes dos orixás, dos

encantados e dos filhos e filhas da casa. Enfim, trago este singelo exemplo como uma pequena parcela da infinitude do que representa o terreiro, na qual quero desenvolver aqui.

Para melhor desenvolvermos este tópico, foi feito um levantamento das produções acadêmicas brasileiras que lidam com a Arte, a Educação e os Terreiros de Matrizes Africanas no Brasil enquanto espaços sagrados, mas também de conhecimento, criatividade, diversidade, acolhimento e coletividade, além de possuírem epistemologias próprias.

Este levantamento foi feito na plataforma Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na qual detectamos um número considerável (doze produções) de pesquisas que tratam dos Terreiros e religiões de matrizes africanas ligadas à arte, contudo constatamos, deste levantamento, que as produções em questão não discutem em profundidade o fenômeno da Arte/Educação dos Terreiros.

De todo modo, um dos trabalhos que se aproxima do que aqui nos propomos é a Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer (UFMG) de Genesco Alves de Sousa (2021), intitulada: “Com o pé na África: corpo, arte e lazer em um terreiro de candomblé”.

Neste trabalho, o autor elenca um questionamento pertinente para pensarmos sobre os estudos acadêmicos em relação aos Terreiros de Matrizes Africanas no Brasil, quando questiona: o que poderia definir um Terreiro de Candomblé no contexto urbano contemporâneo?

Confesso que esta pergunta me motivou a tentar compreender os Terreiros, não apenas como espaços religiosos, mas enquanto lugares de emancipação, resistência, criatividade e coletividade, ou seja, espaços peculiares, sagrados, íntimos, acolhedores, ancestrais, sempre compostos por pessoas e entidades que resistem - e sempre resistiram contracolonialmente - ao controle, à opressão, às violências e aos julgamento externos, tanto das instituições, quanto das pessoas “de fora” dos espaços sagrados para o Povo do Axé.

> Pelo conjunto de suas ações, o Terreiro se apresenta, inclusive, como dispositivo de salvaguarda, por excelência, de um legado cultural que reúne diversas contribuições dos povos originários do Continente Africano e dos seus descendentes no Brasil, para a formação e o desenvolvimento da cultura brasileira de modo geral. Trata-se, portanto, de uma instituição que desempenha relevante função sociocultural e que contribui ativamente para a melhoria da qualidade

> de vida não apenas da sua comunidade interna, mas também do seu entorno e, consequentemente, de toda a cidade (Sousa, 2021, p. 30).

Cabe ressaltar, que os Terreiros, na contemporaneidade, vêm ultrapassando suas dimensões religiosas, promovendo ações educativas, artístico-culturais, políticas e de cuidados. Segundo Sousa (2021), não podemos só pensar o Terreiro como espaço de religião, mas também temos que enriquecê-lo, pensando-o como um espaço de intimidade de uma comunidade, que resiste a todo um controle colonialista e subverte os julgamentos externos. São novos tempos e novas formas de resistir vêm surgindo diante dos movimentos inerentes à neocolonização.

Pensar nessa neocolonização é refletir sobre o que vem acontecendo nas margens do nosso país, pois se o Terreiro vem inventando novas formas de resistências é porque novas formas de colonizar estão surgindo, principalmente por parte das religiões pentecostais e neopentecostais.

> A principal característica das religiões pentecostais, além do proselitismo, é a arregimentação de fieis oriundos doutras religiões, principalmente daquelas de matrizes africanas (Leandro, 2015, p.13).

Esta neocolonização vem mexendo com o imaginário das pessoas e se aproveitando de suas vulnerabilidades sociais, que antes eram atendidas pelos Terreiros. Ao ler Nkrumah (1965), percebi que a neocolonização é tão bem articulada que atinge diferentes esferas de nossa sociedade de maneira silenciosa, com métodos que operam nos campos culturais, políticos, ideológicos, epistêmicos e, principalmente, econômicos. Ou seja, este fenômeno violento tem a capacidade de compreender o território a ser neocolonizado e se adaptar a ele com suas bases racistas, patriarcais, normativas e cristãs.

Diante dessas formas de resistência contracoloniais que estão sendo recriadas, Sousa (2021) nos mostra que o Terreiro vem reafirmando sua vocação como um espaço-tempo propício ao acolhimento de movimentos acadêmicos, que se interessam em dialogar com outras possibilidades epistemológicas, como é o caso da pesquisa em tela.

Por este ângulo, sabemos que as epistemologias do Terreiro e suas formas de aprendizagens não são homogêneas, uma vez que cada pessoa possui seu próprio tempo subjetivo para adquirir tais conhecimentos, o que, imediatamente, me faz refletir sobre a afirmação de Brandão (2003, p. 10), ao nos demonstrar que:

> O que o Ser Humano pode fazer e criar com o seu conhecimento começa a ser, em nossa era, algo compreendido como de um alcance

> inacabável e inimaginável. Se houver tempo de vida humana no Planeta Terra por séculos e por milênios ainda, este alcance poderá tomar a direção de uma compreensão de profunda harmonia entre todas as coisas – pessoas e sociedades humanas incluídas – e o Todo de que são parte. Este seria o caminho da realização do saber como plena humanização e de consagração da experiência humana como uma fecunda e assumida partilha do mistério da Vida. O que o Ser Humano pode fazer com o bom uso de seu conhecimento é nada menos do que a construção do primado da compreensão, da solidariedade, da justiça, da igualdade e do seu desaguadouro: a partilha felicidade entre todas as pessoas e todos os povos da Terra.

Podemos admitir que, nós, Povos de Terreiro - mesmo vivendo numa sociedade ocidentalizada - somos portadores de saberes-fazeres que fogem dos enquadramentos lineares e disciplinares dos modelos científicos e de aprendizagem ocidentais, ao passo que, por exemplo, não temos prazos para fazer as coisas, justamente, porque o prazo é uma vida toda, de modo que “cada um tem seu próprio tempo”

> Primeiramente é preciso destacar que entendemos o Candomblé como um núcleo de resistência e manutenção dos patrimônios materiais e imateriais de povos africanos, que chegaram ao Brasil na condição desumana de escravos e aqui organizaram seus bens culturais em territórios comuns: os chamados terreiros ou roças de candomblé. Compreendemos assim, pois são nesses espaços que um complexo sistema de ensino/aprendizagem é vivificado nos cotidianos de seus adeptos, desde antes da iniciação. São nos cotidianos dos terreiros que redes educativas vão sendo tecidas, onde os saberes e fazeres do candomblé vão educando crianças, jovens e adultos de acordo com as tradições de cada comunidade. (Leandro, 2015, p. 25).

Diante dessa lógica, temos autonomia, tomamos nossas decisões, aprendemos com a circularidade, com os humanos, mas também com os não humanos (divindades, as folhas, os animais e os minerais), pois, segundo Walsh (2008), há um descrédito em torno destes saberes-fazeres deixado pela colonialidade, quando a ciência se apropria desses fenômenos da natureza e pega para si a veracidade das explicações, negando relações milenares e saberes-fazeres ancestrais de povos tradicionais.

A nossa forma de aprender difere e se contrapõem radicalmente às perspectivas ocidentais, nas quais - principalmente em se tratando dos movimentos educativos - respaldam-se em perspectivas hierárquicas e verticalizadas em torno do ensino/aprendizagem.

> [...] as crianças e adolescentes educadas nos terreiros são obrigadas a transitar em mundos totalmente diferentes, quando fazemos a comparação entre a educação dos terreiros e a educação escolar. Uma é antagônica a outra. A primeira apresenta a resistência de um povo que não quis se

> desprender de seus valores e lutou por eles contra toda forma de opressão. A segunda se constitui na base da preservação do mundo moderno, formando homens numa visão cartesiana, inspiradas no iluminismo, na qual a razão humana se sobrepõe as questões da fé, num modelo científico eurocêntrico e excludente. Tudo isso, associado ao contexto político e econômico atual pautado nos valores da sociedade neoliberal (Oliveira, 2014, p.118).

Após realizar a pesquisa na plataforma da BDTD, percebi que muitas Dissertações de Mestrado trazem um ativismo muito forte, em especial, a que me chamou mais atenção foi a Dissertação de Mestrado em Educação (UERJ) de Marcos Eduardo da Silva Leandro (2015), intitulada: “30 anos do Ilè Omijuaro: arte, educação e ativismo nas redes de Mãe Beata de Iyémonjá”.

Leandro (2015) traz de maneira marcante o ativismo de Terreiro, com uma história de luta e articulação política, na qual destaca a importância de Mãe Beata nas histórias de resistência e luta do povo de Terreiro num Estado em que esse movimento é marcante pelo fato das religiões afrodescendentes terem uma grande proporção nessa região e serem constantemente atacadas.

Leandro (2015) elucida sua vivência pessoal nutrida no Candomblé, destacando o Terreiro como um lugar de acolhimento, que abriga a comunidade e busca suprir suas carências materiais e espirituais. Um exemplo disso é Mãe Beata, que sempre utilizou o espaço de sua comunidade para a realização de projetos e ações culturais a favor da promoção dos Direitos Humanos e da cidadania, trazendo como exemplo o projeto “Ori Ré”, oficinas culturais de teatro, dança afro-contemporânea e samba de roda.

Essas ações dentro do Terreiro me fazem refletir sobre qual é a relevância que tais projetos culturais têm para o Povo de Terreiro? Seria uma nova forma de manter o Candomblé como um núcleo de resistência? É uma forma de se aproximar ainda mais das comunidades locais? Em suma, seria esta, mais uma estratégia de resistência frente à apropriação das burocracias impostas pelo Estado diante de movimentos contracoloniais?

Leandro (2015) ainda nos faz refletir sobre as redes educativas que são tecidas dentro do Candomblé, onde os saberes-fazeres ancestrais educam e formam crianças, jovens e adultos através das tradições, que, por sua vez, figuram um contínuo e complexo núcleo de resistência que mantém o vigor das tradições no Terreiro, mas também fora dele.

> Desta maneira, retomando os voos de minha imaginação, podemos pensar que a ancestralidade reconstrói o passado porque é feita de futuro, ancestralidade é futuro. É a base das culturas africanas, é a cosmovisão tecida, atualizada e dinamizada na memória individual e coletiva através das redes de saberes, fazeres e das aprendizagens cotidianas. (Leandro, 2015, p. 30).

Por outro lado, toda educação cartesiana que temos no Ocidente não se aplica às dinâmicas do Terreiro, posto que toda nossa aprendizagem demanda do tempo de iniciação ao tempo de uma vida inteira. Contudo nós aprendemos, ensinamos, criamos e co-criamos numa educação que se apresenta a partir do exercício da escuta, dos sentimentos e da observação.

Os Terreiros, além das concepções ancestrais em torno da oralidade e da memória, utilizam corpos para contar e escrever suas histórias, sendo o principal suporte da manutenção de nossa identidade, confrontando obstinadamente as epistemologias que, por exemplo, operam conforme uma visão de mundo distanciada da natureza (Santos, 2023).

Uma tradição pautada na oralidade, trazendo consigo a “espetacularidade”, não no sentido tradicional e teatral do termo, mas em sua concepção mais ampla, tendo em vista os fenômenos cognitivos e comunicativos promovidos antes, durante e depois das performances carregadas de metáforas, símbolos, significados, sentidos e outros elementos culturais - compactuados subjetiva e intersubjetivamente - inerentes às experiências religiosas e estéticas.

> Uma vez combinados corpos e *performances* culturais, novas possibilidades educativas, sociais e artísticas despontam diante de nós. Dispomos da oralidade e recorremos a ela, agora sob um olhar mais ampliado. Já que a diversidade, determinante na construção das identidades nos terreiros de candomblé, é um fator histórico, vale a pena analisarmos como ela se configura no interior de uma comunidade de terreiro (Leandro, 2015, p.95).

Minha escolha ao trazer as ponderações de Sousa (2021) e Leandro (2015) neste tópico e destacar o fato de que os seus trabalhos surgiram a partir do momento em que eles se atravessam quando o intuito é contracolonizar os espaços da Arte/Educação, posto que eles trazem o Terreiro como território de aprendizado através da memória, da oralidade, da observação e da escuta como heranças culturais importantes para a vida, história e cultura dos povos africanos e afro-brasileiros.

Sousa (2021), por sua vez, traz em sua pesquisa uma forma bastante significativa de falar sobre as artes dos Terreiros, pois, para ele, cada “saída de orixá” tem uma composição performática, uma narrativa, uma festa que expressa e partilha com todos os participantes que comemoram o êxito de uma feitura.

Expressões que reúnem danças, cânticos, vestuários, músicas, toques e brincadeiras. Segundo Santana (2010), essas práticas sempre fizeram parte do cotidiano dos negros escravizados em nosso país.

> A música ocupava uma centralidade no cotidiano da vida do negro escravizado. Eles desenvolveram uma variedade de cantos de trabalho, talvez como forma de concentrar forças para as árduas tarefas e atenuar o sofrimento corporal. A música e a dança também estavam presentes nas festas e nas vivências religiosas, contudo muitas vezes eram reprimidas. (Santana, 2010, p. 99)

É inegável a presença da arte em espaços como Terreiros de Matrizes Africanas no Brasil, porém - assim como os saberes-fazeres - a forma na qual aprendemos essa arte é de maneira circular e coletiva através das experiências subjetivas e intersubjetivas, fomentando perspectivas ancestrais associadas à mitologia, à cosmologia e à “cosmopercepão” que regem o “Povo de Santo”.

Neste sentido, cosmopercepção tende a ser um termo bem mais inclusivo – já que estamos trabalhando com um campo epistêmico como o Terreiro e suas artes – pois a cosmovisão reforça a ideia de privilégio visual encontrado nos pensamentos ocidentais (Oyêwoùmí, 1997).

Através do levantamento bibliográfico – assim como diante das minhas vivências no Terreiro - percebi que este espaço sagrado possui seu próprio modelo de Arte/Educação, mas, por sua vez, não o reconhece enquanto tal, justamente, pelo fato de ser um campo de estudo e conhecimento, ou melhor, uma categoria vinda “de fora”, ou seja, ocidental e colonialista.

As pesquisas demonstram a Arte/Educação nos Terreiros de maneira fragmentada e dispersa nas práticas ritualísticas e/ou cotidianas, de modo que pode ser encontrada na liturgia, nas danças, nas músicas, nas estéticas, nas performances, nas roupas, nas expressões da corporeidade, na espetacularidade, mas também nas comidas, nas curas, nas festas, nas celebrações, nos transes e demais elementos culturais.

A partir de Barbosa (2010), vejo a arte/educação dentro do Terreiro como um campo de conhecimento capaz de aguçar os sentidos e as emoções, justamente,

por transmitir importantes significados, tornando possível percebermos quem somos, onde estamos e como sentimos, nos inserindo no lugar ao qual pertencemos.

Através dessas ponderações, assim como no intento de esclarecer as lacunas encontradas, nos permitimos refletir sobre as concepções de uma possível Arte/Educação, que pudesse, de fato, empreender uma compreensão mais ampliada ao abordar o fenômeno da Arte/Educação nos Terreiros. Entretanto, já que se trata de uma pesquisa num Terreiro de Matriz Africana, pensamos também na possibilidade de "afrocentralizar" este termo, de modo a trabalharmos com um conceito inovador, de Arte/Educação Afrocentrada.

2.3. Sob o olhar de uma arte/educação afroncentrada

Imagem 05: *Oficina de precursão, 2020. Fonte: Acervo Axé Ajagunã.*

Ao observar os estudos de Santana (2010), percebi que a arte sempre fez parte do cotidiano do povo negro e que os processos de Arte/Educação vão muito além do aprender/fazer arte, eles estão imersos na religião, no lazer, nas formas de luta e resistência de povos africanos que foram escravizados no Brasil.

Entender a arte de povos, cujas tradições são orais e ancestrais requer sentidos e percepções que vão além do senso comum. Tendo como base estudiosos como Schaan (1996), Oliveira (2012) e Silva (2010), detectei que as concepções em torno do conceito de etnoarte estão ainda bastante atreladas às culturas e costumes indígenas, que trazem princípios semelhante aos dos Povos de Terreiro, a exemplo dos fenômenos em torno da aprendizagem coletiva e circular.

Grosso modo, podemos compreender que a etnoarte destaca uma rede de símbolos e significados culturais, que também podemos interpretar como um sistema cultural de comunicação transmissor de perspectivas e conceitos étnicos.

> Pode-se dizer que a etnoarte é ao mesmo tempo um veículo de socialização e comunicação. Socialização porque, unida à tecnologia, produz objetos essenciais ao uso social, e, além disso, confere ao grupo que a utiliza o *status* de grupo humano, possuidor de uma identidade étnica. É veículo de comunicação porque através dela é revivida a mitologia do grupo, porque expressa sua visão cosmológica, seus valores morais e éticos. É, por fim, um código cultural compartilhado pelos membros de uma comunidade (Schaan, 1996, p. 30)

A partir dessa concepção ampliada, pensar numa Arte/Educação com base nas concepções étnicas significa entendê-la para além de uma percepção excludente e ocidental. É perceber complexamente os fenômenos em torno da produção e do aprendizado da arte, que vai muito além da forma convencional do Ocidente, pois significa, em seu todo, relacionar, praticar, inserir-se no cotidiano de determinada cultura e refletir criticamente sobre sua estética, percepções e criatividades.

Entretanto, como já afirmamos, por conta do campo de pesquisa se tratar de um Terreiro de Matriz Africana, se faz necessário buscar possibilidades teóricas e epistemológicas a fim de afrocentralizar este termo - pensando numa Arte/Educação Afrocentrada - justamente, por tratar de tradições advindas do universo afro diaspórico, cujos sujeitos, ancestrais e entidades trazem consigo seus próprios saberes-fazeres, suas próprias epistemologias e teorias na memória individual e coletiva (Caputo, 2012).

Ou seja, lugares sagrados, que possuem suas próprias cosmopercepções e lógicas coletivas de enfrentamento e acolhimento centrados em sistemas contracoloniais de dádiva e reciprocidade.

> Nessa lógica de educação afrocentrada, as relações são desenvolvidas em contextos horizontais, as trocas são um estímulo constante à construção coletiva dos saberes. Sendo assim, a educação afrocentrada destaca como importante a necessidade que as lógicas africanas e afrodiaspórica sejam retomadas como centro de uma vivência educacional. (Nascimento, 2020, p.34).

Dito de outro modo:

> [...] a abordagem afrocentrada é uma modificação radical do pensamento hegemônico. Ela propõe uma reorientação negra, baseada na centralidade e na urgência de uma agência negra. Ela centra em elementos culturais, sociais, históricos e epistêmicos africanos (Lima, 2020, p. 25).

Autores como Assante (2014) e Mazama (2009), compreendem a afrocentricidade como o significado de enegrecer a cultura e a vivência do povo preto, sendo a introdução de elementos culturais negros nos lugares de culturas hegemônicas e, principalmente, nas epistemologias e fenomenologias, buscando a centralidade de uma cultura africana e afro-brasileira, como em nosso caso, quando pensamos na possibilidade de comreendermos as nuances de uma Arte/Educação Afrocentrada.

2.4. Arte/educação: caminhos possíveis

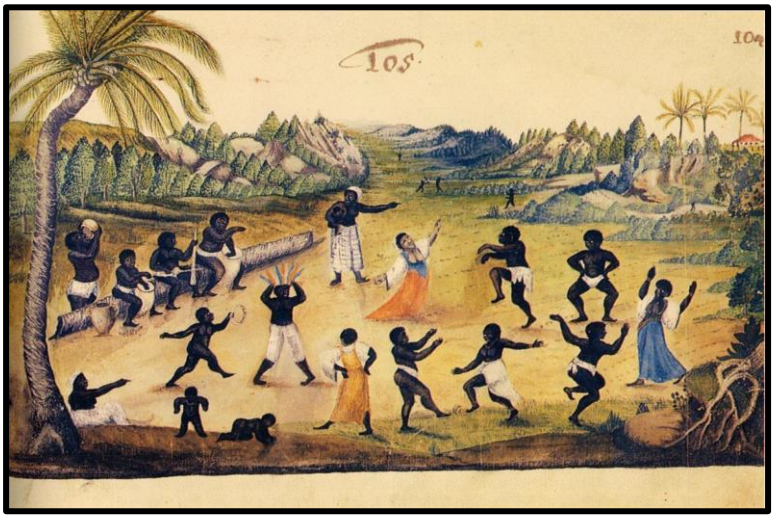


Imagem 06: *Obra de Zacharias Wagener, 1630.*

> "Quando os escravos têm executado, durante a semana inteira, a sua penosíssima tarefa, lhes é concedido o Domingo como melhor lhes apraz; de ordinário se reúnem em certos lugares e, ao som de pífanos e tambores, levam todo o dia a dançar desordenadamente entre si, homens e mulheres, crianças e velhos, em meio a frequentes libações [...] a ponto de muitas vezes não se reconhecerem, tão surdos e ébrios ficam". [explicação de Wagener acompanhado ao quadro] (Berkenbrock, 2012, p. 127)

O que pretendo abordar neste tópico é o compromisso que a Arte/Educação tem com a diversidade cultural, que não detém apenas atenção aos códigos eurocêntricos, colonialistas, brancos e masculinizantes, mas busca tecer discussões inclusivas e contracoloniais, que evidenciam a criatividade na resistência das classes sociais subalternizadas, assim como as raças, os gêneros e as etnias.

> Nós aprendemos com Paulo Freire a rejeitar a segregação cultural na educação. As décadas de lutas para que os oprimidos possam se libertar da ignorância sobre eles próprios nos ensinaram que uma educação libertária terá sucesso só quando os participantes do processo educacional forem

> capazes de identificar seu ego cultural e se orgulharem dele [...] A mobilidade social depende da inter-relação entre os códigos culturais das diferentes classes sociais e o entendimento do mundo depende de uma ampla visão que integre o erudito e o popular (Barbosa, 2012.p. 21).

Diante das palavras de Ana Mae Barbosa trago neste tópico a interculturalidade como um começo de um instigante caminho que pretendemos percorrer na condução deste trabalho.

> Enquanto os termos “Multicultural e Pluricultural” pressupõem a existência de mútuo entendimento de diferentes culturas na mesma sociedade, o termo “Intercultural” significa a interação entre as diferentes culturas. Esse deveria ser o objetivo da Arte/Educação interessada no desenvolvimento cultural (BARBOSA, 2012, p. 20).

Partindo desse pressuposto, para alcançarmos tais objetivos, nós pesquisadores temos a necessidade de ampliar nossos conhecimentos e percepções em diálogo com diferentes grupos sociais, tal qual alertado por Streck e Adams (2012). Deste modo, precisamos direcionar nossas percepções para as “Epistemologias do Sul”, potencializando e valorizando, a diversidade em nossas pesquisas, que precisam ancorar-se em movimentos emancipatórios e contracoloniais (Santos, 2015).

Exercício fenomenológico que agrega múltiplas identidades étnicas, culturais e políticas, já que, de costume, há maior valorização daquilo que se convencionou chamar de “cultura erudita” como a “única forma” de acesso às artes, representando um significativo código de poder e distinção social gerador de exclusões e segregações devido ao seu caráter colonialista. De acordo com Rufino (2019):

> O colonialismo não acabou, permanece como uma espécie de carrego, assombro. Os Estados modernos e suas formas de governo gerido por essa espiritualidade contrária a vida fundamentam os Estados coloniais. Nas bandas de cá, margem ocidental do Atlântico, intitulado como América Latina, os parâmetros de civilidade são outros (p.29).

Ele complementa:

> O colonialismo produziu violências indeléveis em todos nós, poré o seu projeto de ser um paradigma hegemônico monocultural e monorracionalista apresenta fissuras, fraturas expostas, hemorragias, sangrias desatadas. Mesmo tendo as sabedorias dos grupos tidos como subalternos operado golpes de forma astuta nas estruturas coloniais, o intenso investimento na formação desta engrenagem moderna fez com que, até os dias de hoje, permaneça a dimensão do contínuo colonial (Rufino, 2019, p.36).

Diante desse fato, Oliveira e Candau (2010) nos ajudam a refletir que a interculturalidade é um princípio que orienta pensamentos, ações e novos enfoques epistêmicos, pois tal conceito - e ao mesmo tempo prática social transformadora

(FREIRE, 1996) - apresenta-se enquanto fundamental para a reconstrução do “pensamento-outro” que se opõem radical e criticamente às mazelas, reducionismos, exclusões e violências causadas pelos determinismos sociais (Walsh, 2019).

É importante salientar que não pretendemos negar a cultura erudita e suas expressões artísticas, uma vez que se faz necessário, que todas as pessoas acessem, conheçam e se apropriem de diferentes códigos culturais, sejam eles hegemônicos ou não, contudo precisamos, primeiramente, nos afastar de todas as imposições eurocêntricas fomentadas por nossas históricas relações de aprendizagem, trazendo diálogos criativos e horizontais entre os saberes-fazeres eruditos e populares. Movimentos hábeis ao fomento de fluxos interativos, que precisam ser forjados entre as culturas dos espaços formais de educação e ou acesso às artes e às culturas das comunidades locais.

> É nesse sentido que a interculturalidade não é compreendida somente como um conceito ou termo novo para referir-se ao simples contato entre o ocidente e outras civilizações, mas como algo inserido em numa configuração conceitual que propõe um giro epistêmico capaz de produzir novos conhecimentos e outra compreensão simbólica do mundo, sem perder de vista a colonialidade do poder, do saber e do ser. A interculturalidade concebida nessa perspectiva representa a construção de um novo espaço epistemológico que inclui os conhecimentos subalternizados e os ocidentais numa relação tensa, crítica e mais igualitária (Oliveira, Candau, 2010.p. 27).

De acordo com Barbosa (2012), essa “tendência” tem apresentado resultados positivos em projetos de educação inclusiva, quando falamos de reconstrução social e discutimos a integração e contatos interculturais das culturas locais com outras culturas. O que expande nossa percepção para a formação de uma sociedade mais plural com aceitação coletiva de suas complexidades e particularidades.

Atualmente, nós pesquisadores das Ciências Humanas, buscamos fazer valer, em nossos estudos, os movimentos epistêmicos interculturais, posto que os mesmos tendem a propiciar conexões, pontes e relações de reciprocidade nutridas entre a Academia, as comunidades e o campo da Arte/Educação, principalmente, quando trazemos enquanto objetos de estudo as expressões culturais e as questões étnico-raciais existentes no Brasil.

> Os estudos de multiculturalidade, diversidade cultural e até de história cultural produzidos pelo Primeiro Mundo não ajudam muito o Terceiro Mundo porque são respostas a problemas de sua sociedade, o que é absolutamente justificado. O Primeiro Mundo não está dando importância para preconceito social nos seus estudos sobre multiculturalidade porque

> esta é uma variável significante somente no Terceiro Mundo (Barbosa, 1998, p. 87).

Então, se faz importante e crucial tecer reflexões, ponderações e questões em torno de tais problemáticas sociais num país, onde a interculturalidade se encaixa num contexto não só de denúncia dos arbítrios e violências históricas, mas ampliando nossa consciência e fazendo-nos enxergar que somos, na verdade, um território plural, criativo e repleto de epistemologias próprias (Santana, 2010).

Neste sentido, a Arte/Educação intercultural e contracolonal assume um importante papel neste trabalho que é o de refletir criticamente sobre a sua manifestação em espaços de coletividade e resistência ancestrais, tal qual será abordado no tópico a seguir.

3. PERCURSOS METODOLÓGICOS

***Imagem 07**: Fachada da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, 2023. Fonte: Acervo Pessoal.*

Na Imagem 07 trago a frente do terreiro. Por seu regente ser Oxalá, o orixá do branco, o espaço faz homenagem à sua “arquitetura”. Tenho a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá (Axé Ajagunã) como campo desta pesquisa; um Terreiro de Matriz Africana e Afro-Indígena localizado no Córrego do Jenipapo, na Zona Norte da cidade do Recife. Espaço onde compactuo, tanto experiências cotidianas, quanto ensinamentos da religião.

Desde o final de minha Graduação em Pedagogia venho refletindo sobre a importância dos Terreiros de Matrizes Africanas e Afro-Indígenas no Brasil enquanto espaços de fé, mas, sobretudo, de acolhimento, cuidado, aprendizagens, fomento de várias linguagens artísticas, enfim espaços sagrados que envolvem, tanto a arte quanto a educação.

> Nesse percurso, o terreiro vem reafirmando sua vocação como espaço-tempo propício ao acolhimento de movimentos acadêmicos interessados em outras possibilidades epistemológicas. Para além da sua constituição intrínseca como contexto de aprendizagem cultural, de produção e de expressão de saberes ancorados na ancestralidade africana, também se apresenta como lugar de salvaguarda e proteção de um patrimônio composto por saberes, práticas e coisas. Contexto que reúne saberes acerca do plantio, do manejo e da coleta de recursos naturais, da aplicação desses mesmos recursos em tratamento e cura, do preparo e do consumo de alimentos, da confecção de artefatos, que por sua vez envolvem oralidade, corporeidade, ofícios e modos de fazer. Saberes que contribuem para preservar e dar continuidade às memórias vivas e afetivas entre diferentes gerações (Sousa, 2021, p. 81)

O Terreiro nos traz uma educação, diga-se de passagem, pautada em valores ancestrais e entes espirituais - em consonância com as vidas naturais e humanas (Sousa, 2021) - e que enxerga os mais velhos enquanto importantes portadores de saberes-fazeres, além de sempre prezar pelo respeito e pela coletividade, diferindo significativamente dos modelos de educação ocidentalizados pautados no individualismo, na competição, nas opressões e inúmeras outras violências estimuladas pelo atual modelo social no Ocidente capitalista e neoliberal.

A minha passagem pela Escolinha de Arte do Recife, por seu turno, fez me ampliar as percepções diante do que eu sou e do que eu vivo, posto que considerar e vivenciar o Terreiro como um espaço de Arte/Educação é também perceber o Arte/Educador e candomblecista que sou, podendo contribuir para um a Arte/Educação, de fato, decolonial - e por que não a considerar contracolonial ? Uma vez que estamos falando da lógica anfrocêntrica e contra-hegemônica (Santos, 2015) - respaldada no compromisso com as culturas historicamente subalternizadas.

Minhas experiências acadêmicas e profissionais na Escolinha de Arte do Recife tiveram grande contribuição na construção da minha identidade de arte/ educador, mesmo porque hoje, é do terreiro que trago grande parte das minhas experiências e me encontro em constante construção espiritual e subjetiva frente ao fortalecimento de minhas raízes e ancestralidade.

O fato é que no Terreiro encontrei uma rede de apoio, um lugar de fé, de cura, de afetividades, de refúgio, aconchego, relações e muita aprendizagem. Mesmo tendo uma tradição familiar associada ao Candomblé e aos cultos da Jurema Sagrada, cresci distante deste universo, até o momento do “chamamento”, quando procurei o Terreiro pra me curar de dores que só naquele chão poderiam ser

curadas.

Neste contexto, minha mãe carnal, Dona Lindalva – Tia Lila para as inúmeras pessoas que ela cuidou e tomou de conta- foi o fio condutor de tudo isso, pois ela sabia - mais do que eu - que a minha ancestralidade gritava e exigia o cumprimento de minha missão neste mundo.

No ano de 2016 passei a frequentar e entender um pouco mais do que era o universo do Terreiro, até que em 2019 me firmei na Roça Oxaguiã Oxum Ipondá; um Terreiro de tradição Jejê-Nagô[1]. Lugar onde hoje sou Iyawo de Oyá/Iansã (filho da casa iniciado no culto aos Orixás) e também Arte/Educador do Instituto Social Ogbô Ayê idealizado pelo meu babalorixá Junior de Ajagunã. Aqui eu auxilio, junto a outros educadores, em oficinas teóricas e práticas realizadas dentro do espaço religioso e atreladas à arte/educação, como é o caso das oficinas de percussão.

Além do que, durante os períodos mais graves da Pandemia da Covid-1 9 no Brasil, que, no Estado de Pernambuco culminou com períodos de enchentes e alagamentos, o Terreiro em questão assumiu um importante papel voluntário na comunidade do Córrego do Jenipapo (bairro periférico de Recife-PE), assumindo um protagonismo importante frente ao auxílio de famílias nos alagamentos e deslizamentos de barreiras na comunidade e em seu entorno.

Tendo em vista que as pesquisas em Terreiros são feitas, na maioria das vezes, por quem participa das tradições, figurando uma forma específica de fazer pesquisa, na qual não nos distanciamos dos fenômenos a serem estudados, posto que vem representar um exercício epistêmico para além do cientificismo ocidental, uma vez que estimula diálogos e inter-relações entre ciências, tradições e espiritualidades (Brandão, 2023).

Em conformidade com Brandão (2003), compactuamos da preocupação em se pensar na dimensão social da pesquisa, bem mais do que propor várias teorias, metodologias e ferramentas de análise inovadoras, pois antes de todas essas

[1] Esse grupo veio para o litoral nordestino para atuar no ciclo do açúcar, principalmente na Bahia e em Pernambuco, sua chegada aconteceu entre o Séc XVII até a metade do Séc. XIX. As etnias que os compõem, os iorubás ou nagôs (subdivididos em *queto, ijexá, egbá, etc*), *os jejes (ewe ou fon)* e os *fanti-achantis*, vieram também os *haussás, tapas, fulas, peuls e mandigas (OLIVEIRA, 2014, p.78)*

questões serem refletidas, elas foram vividas dentro do Terreiro, na medida e m que a experiência da pesquisa é bem mais abrangente do que pode ser trazido por uma dissertação ou tese.

Segundo Sousa (2021), o sentido de escuta aqui se revela uma metodologia primordial dentro deste processo, posto que foi a partir da escuta – e também da observação - que entendi os sentidos que o campo de pesquisa deu aos meus objetivos. Com base nos objetivos propostos, a pesquisa assumiu um caráter qualitativo, onde explorei o campo dos significados, das vivências e das experiências compactuadas subjetiva e intersubjetivamente. Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa se preocupa com aspectos da realidade, que podem ser “qualificados”, uma vez que:

> O método qualitativo é adequado aos estudos da história, das representações e crenças, das relações, das percepções e opiniões, ou seja, dos produtos das interpretações que os humanos fazem durante suas vidas, da forma como constroem seus artefatos materiais e a si mesmos, sentem e pensam (Minayo, 2008.p.57).

Dito de outro modo, esta pesquisa respondeu a questões muito peculiares, pois trouxe consigo dados elencados no campo das relações e dos processos sociais (Minayo, 2021). Partindo da perspectiva epistêmica qualitativa, escolhi como campo de p esquisa a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, um Terreiro de religião de Matriz Africana , de tradição Jeje-Nagô liderado pelo babalorixá Junior de Ajagunã e a ialorixá Geni de Oxum Ipondá – do qual faço parte enquanto “filho de santo” – existente há mais de 30 anos no Córrego do Jenipapo (Zona Norte de Recife), permanecendo ativo na comunidade a partir de suas práticas religiosas e execução de projetos sociais e festividades, além de ser o responsável pelos cuidados sagrados do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife.

Diante da abordagem qualitativa, optei pelo método etnográfico, primordialmente, por estar inserido em um campo de relações humanas - assim como e m toda e qualquer manifestação social - repleto de redes de significados, experiências e compressões, me dediquei a pesquisa de campo por um ano e seis m eses. Para tal, seguiu os pressupostos de Geertz (2008) acerca da etnografia, pois, para ele:

> Segundo a opinião dos livros-textos, praticar etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas

> não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados, que definem o empreendimento. O que o define é o tipo de esforço intelectual que ele representa (Geertz, 2008, p.15).

Em se tratando desta concepção etnográfica proposta por Geertz (2008), temos em mente que uma das maiores preocupações da etnografia é obter uma descrição mais completa e interpretativa possível – o que ele chama de descrição densa – sobre determinado grupo de pessoas e os sentidos e significados do que eles fazem. A partir daí a etnografia trata como objeto de pesquisa, o conjunto de significados nos quais estão envolvidos fatos, ações e contextos que são produzidos, onde nós pesquisadores percebemos e interpretamos. Detectei ainda que toda a literatura científica, que trata sobre o método etnográfico, me indicou várias ferramentas metodológicas para levantamento do s dados, dentre as quais a observação participante, que, de acordo com Minayo (2009),

> Definimos a observação participante como um processo pelo qual o pesquisador se coloca como observador de uma situação social com a finalidade de realizar uma investigação científica. O observador, no caso, fica em relação direta com os seus interlocutores no espaço social da pesquisa, na medida do possível, participando da vida social deles, no seu cenário cultural, mas com a finalidade de colher dados e compreender o contexto da pesquisa (p.70).

A observação participante, acima de tudo, me possibilitou a proximidade e a interação com o campo de estudo e os/as interlocutores/as da pesquisa, em que pude ampliar as questões abordadas no decorrer das entrevistas semiestruturadas, que, além do diário de campo, serviram como ferramentas cruciais frente à descrição e interpretação analítica dos fenômenos estudados (Minayo, 2009). Nessa observação se tornou necessário um diário de campo que se dividia em dois, um era de informação da pesquisa que fazia de fato eu me distanciar do campo e me ver como pesquisador e ou outro era o Caderno do yaow (filhos de santo que já passaram pela iniciação) onde escrevo todos fundamentos e ritualísticas do culto que aprendo no terreiro.

As entrevistas semiestruturadas, por seu turno, apresentaram-se a partir de um modelo de entrevista flexível e que combinou “perguntas fechadas e abertas, em que o entrevistado tem a possibilidade de discorrer sobre o tema em questão sem se prender à indagação formulada” (Minayo, 2009, p. 64). Ou seja, esse tipo de entrevista qualitativa predispôs a elaboração de um roteiro prévio, todavia nos permitiu dialogar e trazer para o cerne das discussões elementos não previstos

inicialmente no roteiro planejado, tornando o diálogo mais fluido e dinâmico.

As entrevistas e as observações, além do que, todas as informações elencadas no decorrer de minhas experiências etnográficas no território de análise foram registradas nesse diário de campo, justamente, para que, em seguida, pudesse hermeneuticamente analisar os dados obtidos de modo dialógico e polifônico.

Cabe ressaltar que as (os) principais interlocutoras (es) desta pesquisa, foram dois artesãos – assim considerados por eles – da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, efetivamente, por serem portadoras (es) de saberes estéticos e artísticos dentro do terreiro em questão, sendo responsáveis por darem formas, texturas e cores para as nossas indumentárias.

> As escalas de cores, de materiais e de objetos constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou um grupo cultural que assume a sua identidade; e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os mais importantes sinais da pessoa e de sua história (Lody, 2015, p.21).

Como já salientamos, a costura é uma atividade artesanal de muita importância dentro de nossa comunidade, pois é a partir dela que a nossa religião - candomblé e jurema sagrada - se constrói em nosso corpo, com vestimentas e indumentárias que se fazem presentes em nosso cotidiano e em nossas festividades, uma vez que cada elemento visual tem sua função, gostos e nossas vontades e das entidades.

Fenômeno que pode ser compreendido como uma “epistemologia local” e que - em nosso caso - volta-se a um modelo de Arte/Educação Afrocentrada. Contudo, nada nos impediu de conversarmos com outras pessoas do Terreiro acerca desta e de outras perspectivas, ao passo que também nos interessamos pelas experiências daqueles que frequentam o espaço, estando inseridos diretamente neste modelo educacional.

3.1. Principais interlocutores

Ao tratar dos sujeitos de antemão também me trago na pesquisa como tal, onde podemos também considerar esta pesquisa como “autoetnográfica”, sendo uma prática contra hegemônica no campo das ciências humanas, tendo a

capacidade de criar espaços de reflexão aperfeiçoando minhas negociações no campo de pesquisa (Miranda, 2022).

A autoetnografia me desafiou a cada dia desta pesquisa me mostrando que viver minhas lutas diárias também é pensar coletivamente, pois tudo que eu sou e construo impacta no mundo a minha volta, pois quando vivemos coletivamente não somos apenas transformados de maneira individual, e esses espaços são importantes para articularmos nossa criatividade e percepção de mundo (Hooks, 2019).

Sobretudo, entender quem sou dentro da minha comunidade de axé foi um ponto chave para desencadear uma pesquisa que também é autoetnográfica, onde em alguns momentos vem narrando os fenômenos e sentimentos da minha pessoa e analisando as minhas práticas.

É importante salientar, que estou num campo de pesquisa que também sou integrante e não estou apenas na condição de pesquisador, mas também de filho da casa e rodante (pessoa que se manifesta com as entidades), ou seja, nem tudo está no meu campo de visão e tenho que ir buscar informação noutras percepções.

Imagem 08: *Gabriela de Oyá Dolu, 2023. Fonte: Acervo de Gabriela.*

A primeira interlocutora se chama Gabriela de Oyá Dolu, ela é yawo da Roça Oxaguian Oxum Ipondá (Imagem 08). Dentro do culto ela se chama Iyá Ibiolá. Gabriela é mãe de dois filhos, sendo um deles autista de suporte 1, estudante de biologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), artesã e empreende nesse ramo com sua loja de artigos religiosos Ibiolá Afro. Segundo ela, já faz dez

anos que vive no universo do candomblé, porém teve que se firmar na casa e se iniciar no ano de 2020 por conta de necessidade.

Imagem 09: *Aricleyton de Oxum Aladê, 2023. Fonte: Acervo de Aricleyton.*

Como segundo interlocutor, temos Aricleyton de Oxum Aladê, egbami (irmão mais velho) da Roça Oxaguian Oxum Ipondá. Dentro do culto ele se chama Adebayó (Imagem tal 09). Artisticamente é conhecido como Ary Poscalli a Musa do Estrela Brilhante do Recife.

Sua trajetória em terreiro se iniciou há vinte e dois anos, com sua jurema feita por Zefinha de Oxum (já falecida) e sua iniciação no candomblé foi há vinte anos em outra casa de axé. Está no Axé Ajagunã há sete anos, lugar onde recebeu seu deká (sete anos de iniciado) e seus quatorze anos. É integrante do Maracatu Estrela Brilhante do Recife há vinte e quatro anos, sendo ganhador do primeiro prêmio Miçanga de Ouro no ano de 2023 por sua representação LGBT no maracatu de baque virado.

As negociações das entrevistas com os interlocutores se deram de maneira muito respeitável e dialógica, pois trago-os como forma de homenagem aos seus trabalhos e à dedicação ao terreiro. A entrevista com Gabriela se deu na sua casa onde também funciona seu ateliê, e com Aricleyton foi após as funções para nossos ancestrais no terreiro, onde tivemos uma conversa muito tranquila e satisfatória.

3.2. Tratamento dos dados

Para o procedimento de sistematização, análise e tratamento dos dados elencados, foi utilizada a técnica polifônica e etnográfica de triangulação dos dados qualitativos, posto que - conforme Camargo e Garanhani (2022), Marcondes e Brisola (2014) - consiste na análise interpretativa dos dados advindos dos três eixos centrais, sendo eles: 1. Das experiências da observação participante, 2. Daquilo que nos dizem os interlocutores, 3. Do que nos indica a teoria acerca dos fenômenos da Arte/Educação dos Terreiros de Matrizes Africanas no Brasil (Imagem 10).

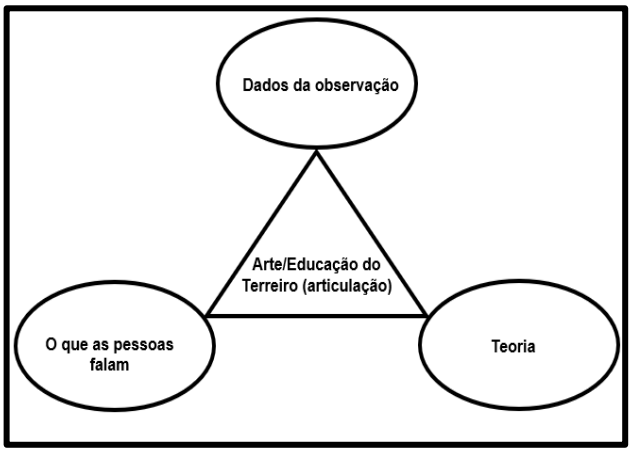


Imagem 10: *Triangulação de dado. Fonte: Própria autoria.*

Como se trata de uma pesquisa qualitativa, a triangulação foi muito importante em designar os métodos para realizarmos uma investigação mais completa: “prevendo os cruzamentos e a combinação de diferentes pontos de vista, a fim de aprofundar a discussão na construção do saber científico, de forma interdisciplinar e interativa” (Camargo; Garanhani, 2022, p.14).

Método criativo e interpretativo de análise que me trouxe mais possibilidades dentro da pesquisa, proporcionando perceber os objetos de estudo por diferentes ângulos, obtendo uma análise com informações mais precisas e interrelacionadas.

Seguindo as recomendações de Marcondes e Brisola (2014), a triangulação dos dados qualitativos exigiu adotar um comportamento reflexivo-conceitual e prático com o objeto de estudo da pesquisa em diferentes perspectivas, o que nos possibilitou interpretar a temática pesquisada com mais riqueza de detalhes.

4. ANÁLISE E DISCUSSÕES DOS RESULTADOS

Neste capítulo trago os resultados e discussões de um ano e seis meses de pesquisa de campo em que compreender a arte/Educação do Terreiro foi um de seus objetivos com a contribuição de interlocutores, resultando na emergência de categorias esperadas, mas outras não.

Esta análise dos resultados está dividida em três subcapítulos, onde o primeiro traz consigo discussões sobre a criatividade coletiva, e como este processo faz parte da rotina do terreiro de maneira colaborativa e dialógica com o sagrado. O primeiro subtópico ainda tece discussões sobre afroempreendedorismo e sua importância para a circulação da economia do terreiro através de nossas produções artísticas e culturais, auxiliando as pessoas em situação de vulnerabilidade econômica.

No segundo subcapítulo procuro explorar as nuances da corporeidade e do nosso corpo – do povo de terreiro –, pois se torna um veículo de comunicação da nossa identidade e que precisa constantemente ser fortalecido. Trago também neste segundo subtópico reflexões sobre nossas vestimentas e indumentárias e seu processo de produção que dialoga com nosso corpo por ser um símbolo muito marcante em nossa cultura, pois muitas vezes são através dessas peças que somos identificados.

Por último e não um subtópico menos importante, surgiu no andar da pesquisa a importância de falarmos sobre performatividades diante de uma realidade étnica, indo além das discussões de gênero, como normalmente são tratadas pelos estudos sobre este tema. No terceiro subtópico, falo um pouco da trajetória da Musa do Estrela Brilhante do Recife como uma performatividade de resistência nas agremiações do carnaval da cidade.

4.1. Arte/educação do terreiro como criatividade coletiva

Para início de conversa, este tópico traz consigo questões da criatividade coletiva do terreiro, a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá. Em campo percebi que a arte e este território são indissociáveis, sendo um processo que ocorre de maneira coletiva e colaborativa, que vai desde o momento que vestimos nossos orixás até a cor que iremos decorar o terreiro em dia de festa.

***Imagem 11**: Run de Oyá Egunitó, 2022.*
Fonte: Acervo Pessoal.

> Sim... Então justamente, quando é uma "colab", a gente chama de colab Eu e Aricleyton. **A gente vai fazer um trabalho colaborativo eu e Ary, então a gente troca até material**. A gente vai pra cidade comprar junto, a paramenta do meu padrinho mesmo. A paramenta de ogum a gente foi junto comprar, nós três, eu, ele e meu padrinho (que também é padrinho dele). A gente foi comprar a roupa, os aviamentos. Aí eu dizia assim: o que tu colocar na roupa em excesso eu coloco pouco na paramenta. Tanto que a roupa dele é toda azul e a paramenta dele é toda branca com aviamento azul, e a roupa é toda azul com aviamento branco. Mas a gente usou as mesmas peças é tudo combinado assim entre eu ele, quando dá pra fazer isso. Quando a pessoa já chega com uma roupa que já tem..., mas na maioria das vezes é eu e Ary. (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso)

Na imagem 11 podemos ver Oyá Egunitó vestida por uma peça confeccionada em colaboração entre Gabriela e Aricleyton, resultando na roupa desta Iyabá, que é dona do orí do autor que vos escreve. Nossa arte traz características e fazeres coletivos, mas se torna imprescindível para o nosso desenvolvimento criador individual, e dentro desses processos criativos desenvolvemos percepções de mundo mais analíticas sobre nossa realidade e de nossos irmãos (Barbosa, 2023).

Neste território, as linguagens da arte – dança, artes visuais, música e teatro – dialogam de maneira transdisciplinar numa relação de diálogo, cooperação e circularidade (Nicolesco, 2022). Nossa individualidade é impulsionada de maneira criativa, simbólica e com um propósito de fé, como veremos neste trecho da fala de Aricleyton:

> Eu costumo dizer que Oxum na minha vida, é... eu que tenho que dar de comer a oxum, que eu falo sempre. E em qualquer espaço a primeira coisa de oxum que corro atrás é o bicho dela, né?! Nem é de roupa, que eu falo. Então as primeiras costuras depois que dou meu odum, eu vou começando a pegar aquela costura e já ajuntando pra Oxum. **Então cada costura que eu vejo que é feito dentro de casa por mim é sempre em propósito de fé** (Aricleyton de Oxum Aaladê, 2024, grifo nosso).

Com esta fala de Aricleyton, em se tratando de sua arte, vejo que a noção de mercadoria e artigo de luxo da arte no Ocidente vai se esvaziando de sentido e adquirindo outros significados ancestrais e de cooperação, fazendo nossos artistas criarem suas próprias identidades em seus trabalhos.

> Eu desfiz uma paramenta pra saber como era a estrutura, então peguei a estrutura de uma paramenta pré-existente e comecei a reproduzir aquilo e aprimorar o que eu precisava ser aprimorado, e tirar o que eu achava que precisava ser tirado. Como por exemplo: o tamanho. **Você pode analisar minhas paramentas, quando vê meus trabalhos, você não vai achar nenhuma paramenta enorme, nenhuma paramenta grande.** Porque eu não quero atribuir a minha marca e meu nome a esse tipo de trabalho. Não que eu ache feio, acho que todo mundo... tem espaço no céu pra todo mundo brilhar. Mas eu não quero atribuir o meu trabalho a paramentas gigantescas, paramentas muito brilhosas, eu não gosto. **Então, acho que meu trabalho ele é mais simplista, mas o que traz uma história por trás. Quantas vezes eu fiz uma paramenta e as pessoas disseram: isso é exatamente o que eu imaginava** (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso).

No terreiro nossos processos criativos são valorizados e respeitados, pois carregamos neles saberes dos nossos mais velhos que foram passados através da oralidade e da convivência com a cosmologia daquele espaço. Nossa espiritualidade fala de uma maneira que os ouvidos ocidentais não conseguem escutar, pois nosso processo criador requer sensibilidades ancestrais e relações que vão além do mundo físico.

> De verdade, assim, **quando eu conheço o orixá da pessoa fica muito mais fácil fazer uma paramenta pra ela, porque eu sei como aquele orixá se porta, se aquele orixá dança rápido, se dança devagar**, eu posso colocar mais adereço nesse. Por exemplo, o Xangô de “Fulana” eu tinha tudo pra colocar um milhão de búzio na coroa do xangô dela, mas eu não botei. Por quê? Porque ele é muito rápido, ele é muito frenético, ele é visceral. Então, se eu colocasse, qual era o risco? De cair, de atrapalhar o orixá na hora do run. Eu disse: vou diminuir a mão nessa e vou pesar mais

> no outro Xangô, que já é um Xangô mais calmo. Pesei mais na outra e deixei o dela mais leve, mais solto (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso)

Nesses processos criativos nossa espiritualidade sempre é ouvida e percebida, pois carrega consigo especificidades individuais. Levantar essa questão faz com que o lugar da arte do terreiro seja contracolonial (Santos, 2023), pois vai muito além de uma sala de aula e um ateliê. É um grande equívoco pensarmos o terreiro apenas como um espaço religioso, mesmo porque a arte e a educação transitam em todos os seus aspectos sagrados de forma coletiva, sendo muito presentes em dia de festa nas nossas decorações.

Imagem 12: *Toque de Nanã, 2024. Fonte: acervo do Axé Ajagunã*

Imagem 13: *Toque de Oxum, 2023. Fonte: Acervo do Axé Ajagunã*

Nas imagens conseguimos observar que as decorações são de cores diferentes como uma homenagem ao orixá, segundo nossa tradição: Nanã como uma Iyabá anciã e de grande sabedoria e organização, e Oxum como a orixá da alegria, diplomacia, fertilidade e do ouro. Por outro lado, o que as duas têm em comum é a vaidade, o autocuidado e o autoamor. Seguir as tradições dos nossos

antepassados e refletir acerca de nossas criatividades nos liberta das amarras sofisticadas da colonialidade e nos conscientiza da cultura da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá.

Nosso território de resistência – aguça nosso processo criador (Barbosa, 2023) acerca de nos conscientizar culturalmente e socialmente, pois sem a nossa capacidade crítica não há como a informação se transformar em descoberta, onde tudo pode se perguntar, mas as respostas têm seu tempo e o tempo não tem pressa naquele espaço.

O processo de criatividade dentro do Axé Ajagunã vai muito além do que nossos olhos veem, uma vez que as relações não são apenas estabelecidas com o que é visível e aguçar nossas percepções é primordial para que tenhamos fluidez em nossa criatividade. Nossas cosmologias não foram colonizadas (Santos, 2023), elas reconhecem nossa coletividade e nos mostra suas vontades, gostos e costumes, influenciando todo e qualquer processo criativo.

> **Mas tudo tem que ter a permissão do sagrado**, do jogo de búzio, a determinação do orixá, a intuição. O aval... **as vezes um simples aval do pai de santo, pode ser que orixá tá ali no ouvido dele dizendo**: pode, não pode, né? Ele não vai implicar por nada em algo que você queira fazer sempre tem algo por trás. (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso)

De acordo com a fala de Gabriela, tenho a ousadia de afirmar que a criatividade está em nós seres humanos, mas ela se intensifica nas relações que criamos, principalmente com nosso sagrado. A arte do terreiro nos potencializa e nos traz a capacidade de criar códigos contra hegemônicos (Souza, 2023).

É importante pontuarmos a criação de nossas artes, a existência de nossos artistas, nossas referências e nossas poéticas, pois o povo negro representa mais da metade de nossa população, e sua cultura tem influencias e marcas da diáspora africana em nosso país, e é justo trazer suas epistemologias em estudos como este.

Quando trago aqui questões sobre criatividade coletiva (Barbosa, 2023) é para romper com a exclusão de nossos processos de aprendizagem, pois, para nós, sem a diversidade cultural a criatividade fica esvaziada e infrutífera, tanto que é muito importante trazer como nossos interlocutores acessam as suas poéticas e inspirações.

> Eu acho que é uma construção de reciprocidade, porque você está vestindo a pessoa, mas não é pra pessoa... Eu tô vestindo Gustavo com Iansã, mas

> não é pra Gustavo**, é Oyá que eu tô vestindo**. E o incrível é que a energia vai fluindo no corpo... é uma troca, eu to me arrepiando... você vai sentindo, o santo chega, lhe reconhece... eles me reconhecem nem é por nada, como disse, eu não tenho posto, eu não tenho cargo, eu não tenho nada dentro do terreiro, mas me reconhece pelo meu trabalho, pela minha dedicação, **e a cada reconhecimento, tenho a certeza de que realmente o meu trabalho é direcionado pelo orixá**. Não é minha vaidade, não é a vaidade da pessoa que encomendou a paramenta, é a direção mesmo do orixá (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso).

Complementando:

> **Depois que eu conheci dona Marivalda a minha rainha, que é minha madrinha de santo,** que... como você se fascina com a história dela que ela se acordava as cinco horas da manhã pra ir pra uma fábrica, pra cuidar de três filhos, pra costurar, enfrentava uma máquina. Então aquela história foi me encantando e a costura deixou de ser meu Hobbie. Porque eu construí meu trabalho e minha mãe já tá ficando idosa. E costura você faz seu horário, no meu ateliê eu faço meu horário (Aricleyton de Oxum Aldê, 2024, grifo nosso).

Nossos sujeitos de pesquisa têm inspirações subalternizadas que transcendem através das suas obras, mesmo sendo importantes conhecermos códigos culturais diferentes, os artistas ocidentais não fazem parte da realidade do terreiro e nem da comunidade ao seu entorno.

Aricleyton tem como inspiração de suas poéticas uma mulher preta, costureira, moradora do Alto José do Pinho na zona norte da cidade do Recife e Rainha do Maracatu Estrela Brilhante do Recife. Ele faz da costura sua válvula de escape, seu trabalho e sua arte também é seu alívio das adversidades da vida.

> Quando eu costuro, eu posso tá com a raiva que for, **a costura ela me tira de orbita**, ela me tira de... se eu tiver com toda raiva, aí que me sento na máquina, aí que me dá vontade. Quando sento na máquina eu posso estar com qualquer coisa, mas a máquina ela me renova. Me renova de verdade. **Na máquina eu boto pra fora minhas alegrias, minhas tristezas**. Se eu tiver triste, eu vou chorar na máquina sozinho escutando música, eu adoro escutar música costurando (Aricleyton de Oxum Aladê, grifo nosso).

Há nas nossas inspirações afetividades que o Ocidente não conseguiria entender por não estar preocupado com essas questões. Por muito tempo nossa arte foi desprezada e atacada, mesmo porque a Academia não via nossos conhecimentos como saberes necessários e nos invalidavam – de certo modo ainda nos invalidam – sempre quando tinham oportunidades.

A arte sempre nos acolheu com diálogo, mas o diálogo não se torna efetivo quando se tem um povo que está sendo atacado. O Ocidente vê nossa arte como

algo selvagem, agressivo e avassalador (SOUZA, 2023), mas não sabem que nossa sensibilidade vai além do seu campo de visão.

4.1.1. Arte/Educação do Terreiro como Criatividade e Economia

Ouso-me trazer neste tópico este termo que aos poucos estamos formando suas concepções diante de uma infinidade de caracteres que envolvem etnicidade e racial, o afroempreendedorismo. Porém seria algo que estivesse distante de nossa realidade de Terreiro ou poderia contribuir com suas ideias e pesquisas? Em meio a palestras, leituras sobre criatividade coletiva e curiosidades sobre o que movimenta a economia do terreiro surgiram temas que seriam muito interessantes abordarmos aqui, porém iria contra a tudo que pensamos e vivemos dentro do Terreiro. Afinal, o que articula a arte/educação do nosso terreiro mobilizando empregabilidade e renda para os filhos da casa? O Terreiro, além de cumprir seu papel religioso traz para seus filhos dignidade financeira, fazendo de nossas criatividades fonte de renda que fortalece famílias e coloca comida em suas mesas.

> [...] eu acho que foi destino, né? Porque eu nunca pensei que eu ia tratar costura como trabalho hoje em dia. Porque eu sou formado em técnico de enfermagem [...] Costura é um universo muito feminino, costura é muito... é as mulheres que leva esse caminho [...] eu construí meu trabalho e minha mãe já tá ficando idosa. E costura você faz seu horário, no meu ateliê eu faço meu horário (Aricleyton de Oxum Aladê, 2024).

Imagem 14: *Logomarca de Ibiolá Afro. Fonte: Acervo de Gabriela.*

Imagem 15*: Paramenta da Orixá Ewá, 2024. Fonte: Acervo do Ibiolá Afro*

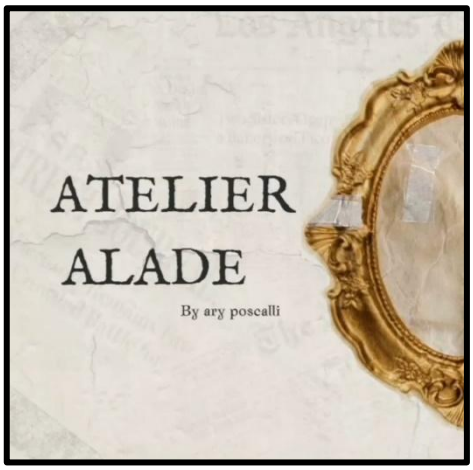


Imagem 16: *Logomarca do ateliê Aladê. Fonte: Acervo de Aricleyton.*

Imagem 17: *Axó masculino, 2022. Fonte: Ateliê Aladê*

Aricleyton fez de seu hobby um meio de sobrevivência, a sua arte e seu trabalho circulam por vários terreiros da região metropolitana. No meio de tantos conceitos e concepções em torno de economia, trago-o para um lugar de subalternidade – o terreiro –, onde se estabelece de maneira diferente do empreendedorismo comum, nele são construídas identidades e nossas relações vão além das comerciais, como vemos nas imagens abaixo (Amartine; Queiroz, 2022).

As identidades visuais dos nossos empreendedores trazem consigo características do que somos no nosso sagrado. A loja Ibiolá Afro traz o nome de Gabriela dentro do nosso culto e o empreendimento de Aricleyton, traz o nome da Oxum, que é seu orixá de cabeça. Imprimir nossas especificidades do terreiro em nossas marcas é uma forma respeitosa, de afeto e gratidão de trazer uma relação de identificação, de dádiva e de reciprocidade com todos que compõem o terreiro.

Também há outros tipos de empreendimento, como a Afefé Axó, que além de fazer roupas da nossa ritualística também produz roupas casuais e Andréa de Oxum (Imagem20) que faz escultura em biscuit (Imagem 21).

Imagem 18: *Milena modelando para sua marca. Fonte: Afefé Asó*

Imagem 19: *Logomarca da Afefé Asó. Fonte: Acervo Milena de Oyá*

Imagem 20*: Ekedji Andréa de Oxum, 2023. Fonte: Acervo de Andréa*

Imagem 21: *Yawo em Biscuit, 2023. Fonte: Acervo de Andréa.*

Milena de Oyá Gigan (Imagem 18) também foi umas das interlocutoras – de maneira secundária – a partir do momento que nos relatou sobre o seu empreendimento junto a sua mãe e sua avó que são costureiras, fazendo da costura uma atividade coletiva e gerando renda para a família.

A Afefé Asó foi criada no dia de Ogum, 23 de abril de 2024, seu nome carrega uma homenagem a Oyá, seu orixá de frente, dona do seu orí. A curiosidade de

Milena por costura surgiu a partir de uma necessidade, pois precisava costurar para seu recolhimento de yawo em 2022. O que ela encontrava no mercado do Recife não atendia suas expectativas como modelagem, modelos de tecidos e aviamentos e se quisesse teria que trazer de fora e isso demandaria tempo e muito dinheiro, situação semelhante à trazida por uma das falas de Gabriela.

> Muita gente procura mais a costura do que a produção de paramentas, lá da Roça tem poucas pessoas que produzem paramenta (lá no terreiro), mas eu acho que em partes é, **a vivencia nos obriga procurar meios de diminuir o custo pra gente conseguir se vestir adequadamente**. E quando eu falo adequadamente não é com show, não é com soberba, é de forma digna... **é saber fazer uma saia até pra ajudar outra pessoa**, alguma pessoa que está chegando e não ter, a gente vai lá costura uma saia e dá, costura um torso e dá. Então eu acho que... **acaba a nossa vivência dentro do terreiro obrigando a gente procurar esses caminhos meio artísticos** (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso)

Nossas vivências do terreiro fazem com que tomemos caminhos que nem imaginávamos percorrer, de modo que a arte faz parte da educação do terreiro e a educação do terreiro é a sua arte, mas também podemos adequar nossas técnicas que aprendemos dentro de sua realidade, como a Ekedji Andréa de Oxum (Imagem 20), que já trabalha com biscuit e papelaria personalizada desde 2010, era autodidata e logo após fez um curso para aprimorar seu trabalho e trazer nele temáticas das nossas vivências dentro do terreiro.

Contudo, ainda tenho a ousadia de afirmar que a economia do terreiro é um movimento de contracultura, pois traz consigo características étnico-raciais , no nosso caso uma estética do terreiro (Etnus, 2016). É também uma estratégia de combate às vulnerabilidades econômicas que assolam nosso povo, construindo novas formas de resistir e incentivar a criatividade e inovação, mesmo estando os negócios situados em um contexto capitalista e neoliberal.

4.2. O corpo que educa: arte/educação do terreiro como expressão da corporeidade

Quando venho falar de corpos, só me permito falar com exatidão, e não muito precisa, da pele que habito. Então, esse tópico trata-se mais da análise de uma autoetnografia que aborda minhas relações com as pessoas que frequentam o terreiro junto a mim e como meu corpo se comporta diante das questões identitárias com o meu sagrado. Nesta oportunidade trarei autores e teóricos para tentar explicar

o inexplicável, questões que estão no campo dos sentidos da experiência de um jovem Yawo em constante aprendizado e “desaprendizado” (Dewey, 1952).

Percebo, nas minhas análises, que ao entrar no terreiro meu corpo apresentou um processo de mudanças muito significativas, ao passo que as amarras colonialistas foram se desatando e sendo curadas através de minha ancestralidade. Em toda história do nosso país, nossos antepassados vêm se defendendo e subvertendo as massacrantes formas de colonização, nos causando ainda experiências racistas bastante dolorosas, que conduziram meus mais velhos a esconderem e negarem seus corpos e vidas à sociedade.

O terreiro como espaço libertador, me fez repensar os impactos do racismo sob meu corpo dentro de uma relação de controle e aprisionamento cultural, afetando até mesmo a minha saúde.

> [...] contudo, as experiências das tradições africanas, há muitos anos, vêm nos ensinando a cuidar da nossa saúde de forma holística através de conhecimentos, práticas e ensinamentos que atravessam o corpo, nos auxiliando a retomar essa relação como forma de nos enraizar emocional, psicológica, física ou espiritualmente (Regis; Francisco, p.18, 2021).

Quando nos deparamos com espaços contracoloniais como o terreiro, a primeira sensação é de estranhamento que entra em consonância com a lógica de liberdade pensada sobre esses espaços, mas não que isso seja um problema, o estranhamento me fez ter uma posição de confronto e reflexão diante da minha realidade e o que estava me rodeando, pois me tirou de uma zona de conforto, desconstruindo e construindo ideias que promoveram a minha fruição de pertencimento àquele espaço (Benjamim, 1994).

Pensando sob esta ótica do estranhamento, trago aqui meu corpo como uma ideia de intervenção cultural dentro do terreiro, pois ali meu corpo está em constante movimento e dialoga com toda a cosmologia presente naquele espaço, que através da arte faz com que eu desenvolva minhas identidades e suas incontáveis formas de compreensão e incompreensões.

No terreiro em questão, a Roça Oxaguiã Oxum Ipondá, nossos corpos se encontram em um lugar de relações físicas, espirituais, psicológicas, visíveis e invisíveis, como é o caso da nossa relação com as entidades. Minha relação com Iansã não se dá de forma vertical, e não posso dizer que horizontal, mas de forma circular, é uma relação de dádiva e reciprocidade (Mauss, 2003) que eu e meu orixá

criamos diante de nossas particularidades, tendo em vista que eu sou sua representação em terra naquele espaço do terreiro, e trago comigo seus elementos, sentidos, rituais que me personificam como Gustavo de Oyá.

Meu corpo - assim como os dos meus irmãos de santo - traz consigo importantes comunicações e diálogos dentro do terreiro e fora dele, onde subvertemos estratégias de extinção e aniquilação de nossa fé. Quando andamos nas ruas com nossos fios de contas e usando nosso branco nas sextas-feiras, por exemplo, carregamos conosco um núcleo comunicacional repleto de símbolos e mensagens que podem despertar curiosidades, mas, em contrapartida, podemos ser alvo de ódio e violências.

Quando tratamos do terreiro e dos nossos cultos, a dimensão do corpo vai além de uma lógica individualista, na medida em que somos corpos plurais e polissêmicos dentro de uma rede de interações materiais, humanas e não-humanas respaldada nos saberes-fazeres ancestrais.

> Visto que estamos a discutir religiões em que os corpos ocupam posições de centralidade no rol cósmico, uma vez que essas corporeidades são tanto produtos desses territórios como também o produzem enquanto espaço de culto, entendemos as corporeidades como um elemento político (Santos et al., 2023, sp.).

Nossos corpos são construídos através de nossas próprias pedagogias que dialogam com os marcadores identitários, que dançam e se entregam ao som dos Ilús (instrumento sagrado percussivo), atabaques e agogôs. O que podemos chamar de corpos-patrimônio: “detentor de saberes/conhecimentos/ciências ancestrais e oriundas da oralidade” (Santos et al., 2023, sp.), corpos que fazem, tocam e dançam macumba.

Por muito tempo, meu corpo, como o de muitos irmãos e irmãs foram docilizados, sempre sendo determinados pelo outro e as manipulações sociais que faziam a cultura branca exercer seu poder sobre nós pessoas de terreiro. A regulação de nossos corpos é histórica e vem se sofisticando dentro das subjetividades e assumem contornos diferentes, no Brasil.

Os terreiros do país vêm construindo estratégias na luta contra os processos colonialistas e de controle da branquitude, um exemplo disso é a crítica atual que é feita por algumas casas de axé em relação ao sincretismo, no qual ainda vemos

resquícios de sua presença em falas como “feitura de santo”, “meu santo”, as imagens de santos católicos ligadas aos orixás, que geralmente são associações feitas pelas pessoas mais velhas e mais antigas dentro da casa.

Nossas corporeidades a todo tempo foram negadas, por nós mesmos, com medo de violências, e pela sociedade, que as demonizam. Em relato dos mais antigos no terreiro, aqui em Recife pessoas que eram raspadas no nosso culto corriam o risco de serem internadas em manicômios se fossem descobertas – entre as décadas de 1980 e 1990 –, algumas casas foram encontrando formas de raspar o orí (cabeça) na feitura para subverter essa repressão, que vinha por parte da polícia e consequentemente do Estado.

As batidas policiais nos terreiros eram violentas e nossos cultos eram tidos como perturbação da ordem pública, segundo relatos. A existência do racismo sempre foi negada por políticas neoliberais e de extrema direita, os meus mais velhos viveram num contexto onde não haviam leis efetivas de combate a toda essa intolerância.

Hoje em dia nossos corpos vivem numa luta incessante contra o racismo, porém com apoio de leis que são fruto da grande luta dos Movimentos Negros. Nossa identidade é construída de maneira coletiva e carrega saberes-fazeres que são transmitidos através da oralidade pelos nossos ancestrais. Tudo isso reflete na nossa corporeidade que é taxada pelos fundamentalismos colonialistas como excêntrica e demoníaca (Gomes, 2011).

É importante ressaltar que nossas corporeidades não são meras coisas figurativas e teatrais! Elas são fruto de nossas vivências e experiências que transgride o universo artístico. A Academia, diga-se de passagem, por muito tempo trouxe um olhar bastante reducionista e capitalista sob nossa cultura de terreiro, na medida em que o termo “cult”, muito utilizado por uma elite branca, que tentou transformar nossa cultura num elemento economicamente rentável para eles.

Um exemplo disso é o campo da moda, são as redes sociais, a arte, a culinária com vários restaurantes onde “gourmetizaram” nossas comidas. Sendo tudo isso fruto de uma estrutura colonialista e racista que se apropria e transforma nossa lógica de terreiro em lucro (William, 2023). Segundo as palavras – e ações – do meu babalorixá Junior de Ajagunã, terreiro é comprometimento,

responsabilidades, cuidado, amor e fé, e nossos corpos se nutrem toda hora disso quando estamos dentro desse território, em que tudo pode se resumir na palavra axé.

O terreiro é um espaço de fortalecimento do meu corpo e da minha mente, e consequentemente emancipa minha corporeidade e a dos meus irmãos. A complexidade do racismo atravessa toda minha trajetória de vida e da minha família, forjando nossos corpos e nossas crenças a ponto da geração que antecede a minha – minha mãe e meus tios – não conseguir dar continuidade a nossa religiosidade, porém os costumes continuaram na família, provando que esses processos de regulação não são eternos, pois a ancestralidade sempre arruma um jeito de subverter essa lógica e encontrar quem possa dar continuidade de maneira emancipatória diante de todas essas amarras.

Ao longo desse processo de investigação percebi que as corporeidades que são desenvolvidas no terreiro possuem suas marcas e inseguranças, mas também carregam consigo histórias de enfrentamento e resistência com práticas dinâmicas de enfrentamento. São corporeidades alimentadas através da dança, festividades, cânticos, manifestações e principalmente do axé que é cozinhado na nossa cozinha.

Então, o processo de autocuidado é muito importante dentro de um terreiro, pois ao cuidar de nós mesmo estamos cuidando do outro, seja ele nosso irmão ou nossas entidades, e assim fortalecer nosso corpo e ter consciência do que performa nossa corporeidade. Tudo que fazemos esbarra em um processo de coletividade.

“Sou quem sou, porque somos todos nós”. E é por isso que não nos escondemos mais, pois nossa emancipação foi conquistada através de lutas coletivas, nossa corporeidade além de ser sagrada também é política.

4.2.1. Tecendo axós: refletindo sobre vestimentas e indumentárias

“Estar bem vestida é um ato de fé”, essa é uma fala de Mãe Carmem, Iyalorixá do Gantois que encontrei no prefácio do livro “Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé” do antropólogo Raul Lody (2015). Fala que condiz muito com as palavras dos meus irmãos de axé

> (...) **a questão de bom axó não significa a riqueza**, “quantos metros de gripi vai ter a minha roupa”, “quantas peças de gripi vai ter a minha saia”, não significa isso. **Significa você se vestir bem pra dançar pro seu**

> **sagrado, pra cultuar o seu orixá**, e eu acho muito importante de verdade. E também tem a questão da roupa de roça ser toda organizada, é o que a gente prega muito lá no terreiro. (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso)

Em complemento:

> O que eu costumo dizer que **o melhor axó é a gente tá de branco**, né?! Ele necessita que... **ela pode ser a pior roupa, mas que esteja alva, lavada e cheirosa**. Que o orixá não quer a vaidade da gente, orixá quer o nosso coração, e nosso respeito e nossa fé. Quem não tiver essa construção de fé, for soberbo, cheio de vaidade, é um passo pra frente e um passo pra trás dentro da religião. (Aricleyton de Oxum de Aladê, 2024, grifo nosso)

Diante das falas de Aricleyton e Gabriela, vejo que estar vestido de um bom axó é um ato de zelo e cuidado com o nosso sagrado e também com o nosso corpo, que é sua morada. Vai além de uma lógica ocidental de vaidade, é uma representação de zelo por nossa identidade que é formada naquele lugar.

Portanto, não são apenas peças de roupas, envolve uma preocupação coletiva formada por saberes-fazeres partilhados dos mais velhos para os mais novos. Na nossa cultura o ato de vestir-se transforma nosso corpo e assume um significado de uma identidade social e histórica que marca toda uma geração dentro da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá.

Segundo Silva (2016), a forma do povo de terreiro se vestir originou-se aqui no Brasil, seguindo tendências europeias através dos descartes das roupas das realezas. A partir daí os africanos escravizados foram se apropriando e colocando suas estéticas nas peças de roupa para vestir o seu sagrado.

Cada uma de nossas roupas têm seus lugares, momentos e diferenças, onde podemos notar entre a nossa roupa de roça (como foi falado acima por Gabriela) que usamos nas funções do dia-a-dia no terreiro e da roupa que usamos nas festividades. A roupa de ração (como também pode ser chamada) – “O nome roupa de ração vem de roupa que come, que recebe obrigações durante os diferentes rituais religiosos” (Lody, 2015, p. 28) – é composta por tecidos brancos, mais simples e confortáveis, pois com elas trabalhamos e desempenhamos funções dentro do terreiro.

Geralmente essas roupas são feitas com tecidos que não mancham fácil como o percal, oxford, tactel e até mesmo a cambraia, que é um tecido mais detalhado, porém tem um maior custo. As roupas das festividades geralmente são

coloridas e são de tecidos como rechilieu, ankará, guipir e enfeites com fitas e bicos de renda. Na sua maioria, filhos de Oxalá optam por não vestirem cor e só utilizar o branco até nas festividades.

Sobre as roupas da Jurema Sagrada, que também é cultuada dentro do terreiro, geralmente são muito utilizadas o tecido de chita, que é bastante popular no Nordeste brasileiro, tem estampas de diversas cores e bastante floridas, provavelmente essa influência veio muito forte devido este culto ser muito popular nesta região do país.

Essas vestimentas colocam nossos corpos dentro de diversos significados, posto que as roupas e os adornos que nos vestem são objetos que transportam memórias, histórias e dão forma ao que é invisível aos nossos olhos, como por exemplo as paramentas dos orixás.

> Eu gosto muito desse momento de vestir orixá [...] eu posso tá cansada, eu posso ter virado a semana inteira sem dormir fazendo paramente... eu poderia mandar um uber flash e a aparamenta chegar lá igual, mas eu faço questão de ir vestir o orixá.” (Gabriela de Oyá Dolu, 2024)

A paramentação do orixá requer habilidades artesanais que atravessam toda uma rede de significados e coletividade, e quando falamos do coletivo também envolvemos as características e vontades das entidades cultuadas, pois elas estão a todo tempo se comunicando e nos guiando para que tudo saia de acordo como tem quer ser, como podemos ver na fala de Gabriela a seguir:

> **O orixá fala**. Tem orixá que fala em jogo de búzios. Tem gente que vai chegar pra mim pra pedir a paramenta que tem que ser assim porque o orixá pediu dessa forma, dessa cor, com esse tipo de material. Tem gente que tem sua preferência e tem gente que me deixa a livre escolha, mas que sei que não posso colocar roxo em cima de Oxalá, né?! Então a gente tem que ter conhecimento. Por isso que **é importante as pessoas que produzem esse tipo de material ser de terreiro,** porque imagine você que não é de terreiro vai fazer algo pra uma coisa que você não conhece (Gabriela de Oyá Dolu, 2024, grifo nosso).

Quando falamos das indumentárias, há especificidades que só o povo de terreiro sabe, por isso Gabriela traz em sua fala a importância do lugar daquelas pessoas que produzem essa arte e tem a delicadeza de conhecer e ter relação com toda cosmologia daquele espaço, ideias que uma pessoa que não tem aquela vivência não conseguiria elaborar e nem saber o seu significado (Ribeiro, 2017).

As paramentas dos orixás borós (orixás masculinos) são compostas de capacete/chapéu, peitaças, pulseiras e braçadeiras, geralmente acompanhadas com

alguma arma de caça ou de guerra. As das yabás (orixás mulheres), geralmente é composta por um adé (coroa), pulseiras, braçadeiras, idés (tipo de argolas de metal) e filá/chorão (adereço que cobre o rosto).

Imagem 22: *Paramenta de Oxum. Fonte: Ibiolá Afro, 2023.*

Imagem 23*: paramenta de Ogum, 2024. Fonte: Ibiolá Afro, 2024.*

As paramentas são elementos que trazem consigo a essência e representação do orixá. Geralmente a vestimos para comemorar nosso odu de ano – comemoração de “aniversário” de nossa feitura – ou em momentos mais específicos como, por exemplo, no caso dos sacerdotes/as usam sempre quando vão confirmar um ogan ou ekedji. Outra indumentária que é muito requisitado dentro do ateliê de Gabriela é o filá/chorão (Imagem 24), como ela explica:

Imagem 24: *Filá de Oyá. Fonte:*

> O filá pra quem não sabe ou chorão, **é uma joia que se cobre o rosto das yabás** geralmente, os únicos borós que usam filá são Oxalufã e Logun Edé. E... **essa joia é pra cobrir a essência da pessoa, do ser humano e ficar só a essência do orixá**, em momentos específicos também, que não é sempre que se usa. Quando vai vestir o orixá se usa essa joia pra cobrir o rosto do médium e ficar a imagem do orixá na vista de quem tá na festa, de quem tá aplaudindo, curtindo, dançando, cuidando (Gabriela de Oyá Dolu, grifo nosso, 2024).

É importante ressaltar, que esta é uma de várias explicações que temos do porquê as yabás usarem essa joia ou adereço nas festividades. Como falado, alguns orixás borós usam pelas suas especificidades e fundamentos.

Os filás são elaborados de forma muito minuciosa, geralmente são feitos de miçangas, pedrarias e búzios, costurada em renda ponto palito e dependendo da especificidade do orixá podem mudar o material, como o filá de Oyá que foi feito com semente de açaí e búzios que dava a ele um toque mais rústico, porém sofisticado e mais alinhado, ornando com a orixá.

A partir das falas dos sujeitos sobre indumentárias e de minhas vivências no terreiro, percebi que as vestimentas agem como um indicador de gênero significativo dentro das culturas, mesmo nossa cultura trazer tendencias orientais é composta por pessoas que vivem o ocidente, e fechar os olhos para isso é não acreditar nas possibilidades de diálogo entre esses mundos.

A dualidade de gênero existe e isso atravessa nossa cosmologia e costumes que influencia na estética relacionada às nossas roupas, onde homens e mulheres têm seu próprio modo de vestir, mas nossos seres sagrados, em diálogo com nossos corpos nos ressignificam em sua representação, como por exemplo, um homem que é filho de yabá no momento que for vestir seu orixá, se veste com as indumentárias femininas, ou na jurema quando vestimos uma entidade mulher (Silva, 2016).

Na Roça Oxaguiã Oxum Ipondá a indumentária masculina é composta de xocotô (calça), bata e eketé (espécie de gorro) e seus fios de conta. A indumentária feminina se compõe através da saia, xocotô, camisu (uma bata feminina), torso/ojá (pano de cabeça), pano da costa (tecido que se usa em cima do útero) e seus fios de conta (**Imagem 25**). Homens não usam torso/ojá por ser considerado um adereço de exclusividade das mulheres, sobretudo de mulheres negras (Wlliam, 2023).

Imagem 25: *Iyalorixá Geni de Oxum Ipondá e Babalorixá Junior de Ajagunã. Fonte: acervo da Roça Oxaguian Oxum Ipondá, 2023.*

Desde o período escravista a roupa se tornou um indicador social muito forte no Brasil, reforçando estereótipos sociais que consequentemente marginalizam e reforçam as hierarquias. Segundo Medina (2023), quando tratamos da relação das vestimentas com a sociedade, existem corpos que são mediadores de significados que vão além da religiosidade, e transmitem isso na maneira de se vestir. Pensar os nossos axós diante das discussões contracoloniais, é pensar nas relações de poder que foram estabelecidas com os povos africanos escravizados aqui no Brasil, pois são modos de vestir que foram sendo marginalizados, criminalizados e demonizados.

Segundo Moura e Santos (2021), com o passar do tempo, as indumentárias ligadas às nossas ritualísticas foram se incorporando ao modo de vestir do povo

brasileiro, mas não nos isentou de sofrer com o racismo. A neocolonização encabeçada pelas igrejas neopentecostais viola e agride o povo de matriz africana e afro-indígena a todo tempo, mas nossos corpos e nossas vestimentas resistem como meio de comunicação que conta nossas histórias e nos faz sujeitos dignos.

Lendo o livro de Lody (2015) citado acima, percebi que o processo de escravização no nosso país possibilitou a mobilização de muitos saberes-fazeres africanos em nossa cultura de terreiro e também na exploração de mão de obra pelos colonizadores, como técnicas de costura e estamparia, práticas que são muito presentes no terreiro e são transmitidas dos mais velhos para os mais novos, tal qual elucidado pela narrativa do meu irmão Aricleyton de Oxum Aladê:

> Isso, **minha relação com a costura com a minha mãe mesmo**, carnal né? Com Célia Sueli Rodrigues da Silva. Que foi dela, que ela é costureira, tem uma fabricazinha dentro de casa, um atelier de costura. Dali começou tudo, eu sou de uma família de costura [...] **Costura é um universo muito feminino**, costura é muito... é as mulheres que leva esse caminho [...] eu não sei ainda se cheguei num patamar que eu quero, mas dentro do terreiro **eu me orgulho muito quando vejo uma baiana que foi eu que fiz, que um orixá que sai do peji, eu que fiz** (Aricleyton de Oxum Aladê, grifo nosso, 2024).

Percebe-se nas falas de Aricleyton que a costura é uma prática hereditária que foi passada para ele através de sua mãe, também traz a questão de ser uma função muito feminina, e sempre foi uma função destinada a mulheres, principalmente, mulheres negras que traziam nesse ofício a importância de dar forma e cor às nossas entidades sob nossos corpos e desenvolviam modas e modos de nos vestir se tornando símbolo de nossa estética (Ferreira, 2017).

Como Aricleyton fala: “costura é um universo”. Poucas pessoas percebem a grandiosidade dessa arte, repleta de técnicas, estética e também de afetividade, porque no terreiro ela se torna esse espaço de afeto e cuidado com o outro.

4.3. Arte/Educação do terreiro como performatividade e construção das identidades

Quando pensei na escrita deste tópico, parti do pressuposto de que, ao falar de arte/educação do terreiro, eu não poderia fugir do tema da performatividade. Fenômeno que me traz memórias não tão distantes desde a minha passagem no curso de Licenciatura em dança na UFPE, estando muito inserida nas aulas de Consciência Corporal e Expressões Artísticas, trazendo-me incômodos pertinentes

sobre minhas experiências, que recusaram meu corpo a viver minha ancestralidade, mesmo porque a performatividade sempre, na minha concepção, seguia uma lógica muito colonialista em sua essência branca e europeia (Alexsander, 2021).

Dito de outro modo, no decorrer do curso - e dessa disciplina em particular - quando falávamos sobre performatividade, os debates sempre seguiam uma lógica persistente de gênero e sexualidade, tal qual as obras de Judith Butler (1990; 1993).

No entanto, ao longo das minhas vivências, logo percebi que a arte/educação tem o poder de acessar diversos códigos culturais e assim entender a performatividade de uma forma mais ampla e inclusiva, trazendo para a discussão a minha construção de identidade a partir das minhas vivências no terreiro.

A identidade que construí nesse território sagrado performa o que está à margem da sociedade e, por conta disso, eu fico vulnerável de ser atacado e violentado, assim como os meus semelhantes! Nestes termos, proponho-me a compreender os lugares subalternizados - a exemplo do terreiro - em suas complexidades culturais e como tudo isso impacta nossas performatividades.

Sistemas de opressão pautados no racismo sempre colocam nosso povo de terreiro em lugar de vulnerabilidade, especialmente, em se tratando de mulheres e pessoas LGBTQIAP+.

Imagem 26: *Festa de Ajagunã, 2022.*
Fonte: acervo pessoal.

Trago minha imagem com minhas indumentárias em uma festa de Oxalá pra informar que a performatividade a ser abordada neste tópico diz respeito àquela que

traz uma consciência de identidade do nosso povo. Aquela performatividade que emerge dos territórios guetificados (Almeida, 2023). Neste sentido, os sistemas de opressão estruturais procuram fazer, a todo momento, com que recusemos nossa fé, como em relatos de irmãos que se declaram como espíritas para “amenizar” o fato de ser candomblecista.

Há mulheres que sequer podem falar sobre suas crenças em ambientes de trabalho, correndo o risco de serem demitidas e, até mesmo, interditas em casa, quando os maridos e os filhos as discriminam. Para todas as pessoas do terreiro, no entanto, resta sempre o enfrentamento, tal qual trazido pela narrativa de Aricleyton de Oxum:

> [...] minha questão espiritual eu sempre levei pra onde eu for. Eu sempre fui uma pessoa que nunca escondi quem eu sou, nunca precisei... enfrentei intolerância, quem quisesse se explodir se explodisse. Quem quisesse me contratar iria contratar o Aricleyton gay, o Aricleyton candomblecista e da cultura popular (Aricleyton de Oxum Aladê, 2024).

As violências racistas, a cada dia, vêm se sofisticando na sociedade, afetando as camadas mais sutis de nossas subjetividades e atravessando nossas performatividades, a ponto de escondê-las socialmente. Em contrapartida, a todo momento, estabelecemos novas formas de enfrentamento das intolerâncias destinadas à forma como nossos corpos performam.

Por isso é que surge a urgente necessidade de discussões raciais que ampliem as concepções sobre o fenômeno da performatividade, assim como a amplitude das compreensões artísticas, antropológicas e educacionais no campo da arte/educação.

Para tal convém ressaltar que as nossas performatividades reforçam a nossa ancestralidade e o seu lugar no terreiro. Nosso corpo em oração dança, canta e as entidades performam sua natureza, revelando os seres ancestrais que nos acompanham e contribuem para nossa vida, entoação de nossa língua e nas festividades.

Diante das minhas experiências e observações, percebi que este fenômeno também se constrói a partir das memórias, que partem de processos subjetivos e

intersubjetivos, formando diversas práticas culturais e relações cosmológicas que fazem do nosso corpo um poderoso realizador performático (Almeida, 2023)

Contudo, o terreiro vai além de um lugar religioso, uma vez que nele construímos experiências corporais e estéticas que influenciam nossa forma de viver e experienciar o mundo através das trocas e das inter-relações terrenas e astrais. É um lugar onde as nossas performatividades atravessam múltiplas linguagens artísticas e fazem do nosso corpo moradia de nossa ancestralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de estudos e vivências me esforcei em trazer nesta pesquisa as contribuições que o terreiro pode trazer para a Arte/Educação com propostas contracoloniais que possam nos livrar das amarras que nos prendem a uma ideia ocid ental de fazer, aprender e ensinar arte.

Vi que ao longo do processo do mestrado nenhuma alternativa metodológica s e encaixava para obter as respostas necessárias para esta pesquisa a não ser a de me aventurar em um estudo etnográfico que no decorrer das minhas ponderações e envolvimento também passou a ser auto etnográfico, o que foi um grande desafio diante da imensidão de saberes-fazeres inerentes a este território.

Outro desafio foi o de me afastar da posição de filho da casa e tomar as vestes de um pesquisador, que teria que articular aqueles saberes-fazeres com os saberes-fazeres científicos, fazendo-os dialogar de maneira mútua e contributiva.

Faço questão de trazer aqui a Arte/Educação como uma área de conhecimento, que, talvez para a Academia, a sua importância esteja se estabilizando, mas, nesta pesquisa, ela tem o potencial de dialogar com territórios subalternizados e tem a capacidade de reconhecer as epistemologias desses lugares se tornando uma teia de possibilidades, que vai além dos muros das universidades e das escolas, formando, através de nossas experiências, ancestralidade e coletividade, discutindo problemáticas culturais e trazendo soluções junto à interculturalidade e à transdisciplinaridade.

Através da observação participante e das entrevistas semiestruturadas, esta pesquisa me trouxe resultados gratificantes acerca de nós leitores compreendermos uma parte da Arte/Educação do Terreiro através de alguns conceitos importantes,

como Criatividade Coletiva, trazendo exemplos de fazeres colaborativos que têm capacidades de percepção cosmológicas e ancestral, a economia do terreiro que gera renda para muitas famílias do terreiro e também estreita laços com nossos irmãos, a questão da corporeidade que traz consigo a importância de nos vestir e sua historicidade, fazendo do nosso corpo um canal comunicador e a performatividade numa perspectiva racial e de identidade.

Ao decorrer da pesquisa muito me intriguei com as discussões que rondavam em torno da dialogicidade, mas nós como pesquisadores temos que ver uma moeda e analisar seus dois lados. Infelizmente pessoas de religiões de matrizes africanas estão sofrendo violências constantemente e não há hipótese alguma de mantermos diálogos com quem quer nos exterminar, tem que ter enfrentamento. Em contrapartida, o diálogo foi primordial para que acontecesse este trabalho, há pessoas que têm como pegarmos nas mãos dialogar e referenciar em nossos estudos.

Diante dos meus principais interlocutores, percebi que o discurso de Gabriela se debruça muito em cima de suas produções como artista visual, pontuando formas, aperfeiçoamento e colaborações. Aricleyton traz consigo um discurso mais identitário com uma trajetória de vida dedicada às performatividades e sua luta para se manter em determinados lugares e ser respeitado. Ambos têm trajetórias muito distintas, mas que se conversam dentro do terreiro para trazer o melhor da arte para a nossa espiritualidade vivenciada nesse lugar.

O que mais me preocupou, é que nas minhas entrevistas as questões de gênero ficaram muito marcantes, porém não dialoga com a pesquisa presente, mas firmo compromisso que trarei em outros trabalhos essas discussões tão urgentes discutindo mais a fundo questões identitárias que tanto se debruçam na comunidade LGBTQIAPN+ em territórios religiosos e culturais. Eu trago como exemplo a musa do Estrela Brilhante do Recife sendo um personagem de resistência composto por Aricleyton, que enfrentou grandes entraves dentro da cultura que é considerada uma das áreas mais acolhedoras. Onde nos Terreiros não são diferentes, pessoas LGBTQIAPN+ vivem todos os dias em enfrentamento para ocupar seus espaços de cultuar sua fé, porém a arte como expressão genuína da cultura tem o poder de fazer os sujeitos reconhecerem as suas realidades e encontrarem forma de subverter contextos violentos que impactam a formação de suas identidades.

Para além dessas compreensões, faço aqui a pergunta que me fizeram na seleção do mestrado: qual a contribuição desse estudo para o campo da Educação? Contudo, sinto-me feliz em contemplar a Arte/Educação de maneira tão abrangente dentro desta pesquisa em um curto período de tempo. Sobre esta pergunta acima, esta pesquisa só prova que o Terreiro é um lugar de importantes articulações de saberes-fazeres que potencializam qualquer área de conhecimento, o exemplo disso são os Movimentos Sociais, a Agroecologia, a própria Arte/Educação, a Biologia e muitos outros.

REFERÊNCIAS

AMARTINE, D. N. de; QUEIROZ, M. V. L. Discutindo Afroempreendedorismo: reflexões sobre os conceitos a partir dos casos brasileiros e colombianos. Revista Direito GV.v.18. n.2. 2022.

ALEXANDER, B. K. Pele negra/máscaras brancas: a sustentabilidade performativa da branquitude. Revista Latino-Americana. tradução: Gustavo Antonio Raimundi; Marcos Vinicius Rodrigues & Nelson Filice de Barros.n 37.2021.

ALMEIDA, P. de. **A corpo-oralidade na tríplice fronteira processos de transmissões de saberes e permanência da cultura de terreiro na região de encontro dos rios Iguaçu e Paraná**. Foz do Iguaçu. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Latino-americanos). Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano Arte, Cultura & História. Foz do Iguaçu, p. 127. 2023.

ASANTE, Molefi. **Afrocentricidade: a teoria de mudança social**. Trad. Ana Ferreira e Ama Mizani, Philadelphia, direitos reservados por Afrocentricity International, 2014.

BARBOSA, Ana Mae. Criatividade: da originalidade a ação coletiva. In: BARBOSA, Ana Mae; FONSECA, Annelise Nani da. **Criatividade Coletiva: arte e educação no século XXI,** 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

_____. As mutações do conceito e da prática. In: ____ (Org). **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 13-27.

_____. Uma Introdução à Arte/Educação contemporânea. In: ____. (Org). **Arte/educação Contemporânea: consonâncias internacionais.** São Paulo: Cortez, 2010. p. 11-24.

_____. Abecedário da arte e educação com Ana Mae Barbosa. 2016. Palestra disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y8fYEjPDs5Q&t=197s. Acessado em: 23 de julho de 2022.

_____. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte: C/Arte, 1998. p. 79-88. In:BENJAMIN, Walter. Obras Escolhida. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERKENBROCK, Volney. A**s experiencias dos orixás: um estudo sobre experiencia religiosa no candomblé.** 4. ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Universidade de Barcelona. Td. João Wanderley Geraldi. Universidade Estadual de Campinas. Jan/fev/mar/abr. 2002.

BRANDÃO, C. R. A pergunta a várias mãos. São Paulo: Cortez, 2003. Disponível em: https://apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2019/02/APERGUNTA-A-V%C3%81RIAS-M%C3%83OS-rosa-dos-ventos.pdf. Acessado em: 23 de abril de 2022.

BUTLER, Judith. **Performative acts and gender constitution**: An essay in phenomenology and feminist theory p. 270-282, 1990.

_____. **Bodies that matter: on the discussive limits of sex.** New York. Rotledge Kegan Paul, 1993

CAMARGO, G. B.; GARANHANI, M. C. A etnografia, o menos adulto e a triangulação na pesquisa com ciranças. Revista Educação em Questão; Natal, v.60, n.64, p. 1-2, abr/jun, 2022.

CAPUTO, Stela. **Educação nos terreiros: e como as escolas se relacionam com crianças do candomblé**. 1 ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. **Cantos Sagrados do Xangô de Recife** – Brasília: Fundação Cultural Palmare, 1992.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Experiência e Educação**. Tradução de Anísio Texeira. 3ªed. Companhia Editora Nacional – Universidade de Passo Fundo, 1952.

DOLAN, Jill. **Geopaphies of learning that studies, performance, and the performative**. Middletown, et Wesleyan University Press, p. 65-91, 2001.

ETNUS. Afroconsumo: pesquisa sobre comportamento e hábito de consumo dos afrodescendentes da cidade de São Paulo. São Paulo: Etnus, 2016.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

FOUCAULT, M; SANTOS. J.J. R. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FREIRE. Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saber necessários a prática educativa.** ed. 25. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Pedagogia do oprimido**. 17.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Jovens de axé: Construção de (auto) imagens, estética afro e identidade religiosa. In. TAVARES, Július Cesar de. Corporeidades Afrodiaspóricas perspectiva etnográficas- 1 ed- Curitiba: Appris, 2020.

GEERTZ, Clifford. 1926. **A interpretação das Culturas**. Ed. 13. Reimpresso. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOHN, M. G. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. Resvista Brasileira de Educação. v. 16. n. 47. maio-ago. 2011.

GOLDMAN, Márcio. Jeanne Fevret-Saada, os afetos, a etnografia. Cadernos de campo. n. 13. UFRJ: Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, N. L. A compreensão da tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra na reinvenção da resistência democrática. Revista Perseu. n.7. p. 123-142. 2019.

_____. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos na luta por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

_____. Movimento negro e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. Contemporânea-Revista de sociologia da UFSCAR. São Carlos. Departamento do programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCAR, n.2, p.37-60. 2011.

GROSFOGUEL, R. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatros genocídios/epistemicídios ao longo do século XXI. Revista Sociedade e Estado. v. 31. n. 1. Jan/abr. 2016

JESUS, Adriana de. **A corporeidade negada ao corpo negro**. Anais VIII Congresso de Educação. Conedu; 2022.

LAGE, Allene Carvalho. “Da subversão dos lugares convencionais de produção do conhecimento à epistemologia de fronteira: Que

metodologias podemos construir com os movimentos sociais?”. In: e-cadernos [online],02/2008. Disponível em: https://bit.ly/3Bf6L73. Acessado em: 04 de janeiro de 2023

LEANDRO, M. **30 anos do Ilê Omiojuarô: arte, educação e ativismo na rede de Mãe Beata de Iemonjá**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) - UERJ, p.109. 2015.

LIMA, C. Severino de. **Teoria da afrocentricidade e educação: um olhar afrocentrado para a educação do povo negro**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2020.

LODY, Raul. **Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MARCONDES, N. A. V.; BRISOLA, E. M. A. Análise por triangulação de métodos: um referencial para pesquisas qualitativas. Revista Univap. v.20. n.35. São José dos Campos, SP. Jul,2014.

MATTOS, CLG. A abordagem etnográfica na investigação científica. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. ISBN 978-85-7879-190-2. Available from SciELO Books.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo aspiralar, poéticas do corpo tela.** 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo. Cosac e Naif, 2003.

MAZAMA, Ama. Afrocentricidade como um novo paradigma. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: **Uma abordagem epistemológica inovadora**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Selo Negro. 2009.

MEDINA, I. S. L. Entre Saias e Navalhas: reflexões possíveis sobre roupa, memórias e axé a partir das epistemologias da macumba. Revista de Ensino em Artes, Moda e Desing. V.7.n2.p. 37-56, jun./set. 2023.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira, Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.32. n.94. junho, 2017.

MINAYO, Maria. Introdução. In: MINAYO, Maria Cecília de Sousa; ASSIS, Simone Gonçalves de; SOUZA, Edinilza Ramos de. **Avaliação por triangulação de**

métodos: abordagens de programas sociais. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2005.

_____. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2008.

_____. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 28. ed. Petrópolis, RJ Vozes, 2009.

_____. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 4 reimpressões. Petrópolis, RJ Vozes, 2021.

MOURA, C.B; HERNANDEZ, Adriane. **Cartografia como método de pesquisa em arte**. Seminário de História da Arte – UFPel. n2, 2012.

MOURA, Maria A; SANTOS, Mayara. Narciso acha feio o que não é espelho: Indumentária, semiose e racismo religioso. In: **Repensar o sagrado: as tradições religiosas no brasil e sua dimensão informacional**. Org. MELO, Diogo Jorge de; SANTOS, Luane Bento dos; ROMEIRO, Nathalia Lima; RANGEL, Thayron Rodrigues. Florianópolis, SC: Rocha Gráfica e Editora, 2021.

MUNANGA, K. **Negritude: usos e sentidos**. 3ªed. Belo Horizonte, Autentica, 2015.

NASCIMENTO, Emerson Raimundo do. **A educação em terreiro afrocentrada na Nação Xambá.** Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco – Recife, p. 121. 2020.

NASCIMENTO, W. F. do. Corporalidades em abertura. Os candomblés e percursos da resistência incorporada. Revista Humanidades e Inovação. V 7, 25-p. 78-87. 2020.

NKRUMAH, Kwane. **Neocolonialismo: um estágio do imperialismo**. 1965. Disponível : < https://afreekasite.files.wordpress.com/2017/12/neocolonialismo-kwame-nkrumah-ilovepdf-compressed-1.pdf> Acesso em: 22 de dezembro de 2022.

OLIVEIRA, Ariene Gomes de. **Educação nos terreiros de Caruaru/Pernambuco**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea) - Universidade Federal de Pernambuco: Caruaru, p.283. 2014.

OLIVEIRA, L. F.; CANDAU, V. M. F. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Interculturalidade no Brasil. Educação em Revista. Belo Horizonte. v.26. n.01. p.15-40. abr.2010.

OLIVEIRA, O. de. Jeroky Mbaekua: aspectos da etnoarte indígena. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais. vol. 4, n8, dez., 2012.

OYÊWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Bazar Tempo: RJ, 2021.

PARAÍSO, M. A. "Pesquisas Pós-críticas em Educação no Brasil: Um esboço de um mapa". In: Cadernos de Pesquisa, v. 34, n. 122, p. 283-3003, maio/ago.2004.

REGIS, K. E. M.; FRANCISCO, M. C. A moção de corpo para o povo Yoruba: crianças para uma prática de psicologia corporal. Revista Latino-Americana de Psicologia Corporal. 12, p 16-30, dezembro/2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

RICHTER, Ivone. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais** - Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

_____. Multiculturalidade e interdisciplinaridade. In: BARBOSA, Ana Mae. (Org). **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2012. p. 95-104.

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

SANTANA, M. M. Diversidade Cultural, Educação e Transculturalismo Crítico – um rascunho inicial para discussão. Cadernos de Estudos Sociais – Recife, v. 25, nº. 1, p. 097-106, jan/jun. 2010.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos e significados**. Brasília, 2015.

_____. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISAGRAMA, 2023.

SANTOS, Y. T dos, CARMO, F.M do; OLIVEIRA, E.A.de. Fazendo macumba, fazendo ebó epistemológico: Os corpos em religiões de matriz africana. Sailo. Postado em: 18/09/2023. Disponivel em: https://www.encontro2023.anpocs.org.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=8446. Acessado em: 20 de julho de 2023.

SCHAAN, D. **A linguagem iconográfica da cerâmica Marajoara**. Dissertação (Mestrado em História. Pontifica) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC – RS, Poto Alegre, 1996.

SILVA, E. **A formação do Arte/Educador: um estudo sobre história de vida, experiência e identidade.** Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, p.287. 2010.

SILVA, L. S. O. C. A etnoarte, a psicologia e os pares antitécos. Revista Amazônica, ano3. Vol. 5, n2, p. 23-37, Humaitá – AM, jul-dez, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução as teorias do currículo**. 2.ed. 8ª reimp. – Belo Horizonte: Autentica, 2005.

SILVA, Sérgio. Candomblé como perspectivas de aprendizagens estéticas cênicas e performance cultural. Universidade de Brasília, Departamento de Arte Cênicas, 2016.

SOUSA, G. **Com o pé na África: corpo, arte e lazer em um terreiro de candomblé**. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 143. 2021.

SOUZA, Vanessa. Poéticas negras e representatividade: caminhos para pensar processos criativos em/sobre arte. In: BARBOSA, Ana Mae; FONSECA, Annelise Nani da. **Criatividade Coletiva: arte e educação no século XXI**, 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa - Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

STRECK, D. R.; ADAMS, T. Pesquisa em educação: os movimentos sociais e a reconstrução epistemológica num contexto de colonialidad. Educ. Pesqui. vol.38 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2012 Epub Feb 09, 2012, disponível em https://doi.org/10.1590/S1517-97022012005000003]. Acesso: 13 de fevereiro de 2023.

SUZUKI, C**. Outras Memória, outras histórias contra a colonialidade e o saber como construção coletiva e emancipatória na educação antirracista das artes.** Tese (Doutorado em Artes – Escola de Comunicação em Artes) - Universidade de São Paulo: São Paulo, p. 326. 2022.

WALSH, C. Interculturalidade e Decolonialidad: las insurgências político-epistemicas de refundar el estado. In: Revista Tabula Rasa. Bogotá – Colombia, n.9: 131-152. Julio-diciembre 2008.

_____. Interculturalidade e Decolonialidade do Poder um Pensamento e Posicionamento “Outro” a partir da diferença colonial. Revista Eletrônica da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pelotas. v. 05. n. 01. jan.-jul., 2019.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2023.

ANEXOS

Anexo I

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE
Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ
Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e identidades - PPGECI

CARTA DE ANUÊNCIA

Declaramos para os devidos fins, que aceitaremos (o) a pesquisador (a) Gustavo Henrique Lira da Silva a desenvolver o seu projeto de pesquisa “Tecendo uma Etnoarte/Educação: um estudo dos processos artísticos e educativos das costureiras (o) da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá”, que está sob a coordenação/orientação do (a) Prof. (a) Wagner Lins Lira cujo objetivo é descrever e interpretar o modelo de Arte/Educação do Terreiro através dos processos artísticos e educativos das costureiras (os), na Roça Oxaguiã Oxum Ipondá.

Esta autorização está condicionada ao cumprimento do (a) pesquisador (a) aos requisitos das Resoluções do Conselho Nacional de Saúde e suas complementares, comprometendo-se utilizar os dados pessoais dos participantes da pesquisa, exclusivamente para os fins científicos, mantendo o sigilo e garantindo a não utilização das informações em prejuízo das pessoas e/ou das comunidades.

Antes de iniciar a coleta de dados o/a pesquisador/a deverá apresentar a esta Instituição o Parecer Consubstanciado devidamente aprovado, emitido por Comitê de Ética em Pesquisa, credenciado ao Sistema CEP/CONEP.

Local, em _____/ _____/ _____.

_____
Nome/assinatura e carimbo do responsável onde a pesquisa será realizada

Anexo II

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE
Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ
Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e identidades - PPGECI

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(PARA MAIORES DE 18 ANOS OU EMANCIPADOS)

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar como voluntário (a) da pesquisa **TECENDO UMA ETNOARTE/EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS E EDUCATIVOS DAS COSTUREIRAS (OS) DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ**, que está sob a responsabilidade do (a) pesquisador (a) Gustavo Henrique Lira da Silva. Rus Vitória Régia, nº 290, Passarinho, Recife – PE. CEP: 52390-350 – Fone: 81 98703-0072 – Email: gustavoh809@hotmail.com, para contato do pesquisador responsável (inclusive ligações a cobrar), e está sob a orientação de: Wagner Lins Lira, Telefone: (81) 98856-1666, e-mail: wagner.lira@ufrpe.br.

Todas as suas dúvidas podem ser esclarecidas com o responsável por esta pesquisa. Apenas quando todos os esclarecimentos forem dados e você concorde com a realização do estudo, pedimos que rubrique as folhas e assine ao final deste documento, que está em duas vias. Uma via lhe será entregue e a outra ficará com o pesquisador responsável.

Você estará livre para decidir participar ou recusar-se. Caso não aceite participar, não haverá nenhum problema, desistir é um direito seu, bem como será possível retirar o consentimento em qualquer fase da pesquisa, também sem nenhuma penalidade.

INFORMAÇÕES SOBRE A PESQUISA:

- **Descrição da pesquisa**: Essa é uma pesquisa de mestrado, a qual oferecerá bases para a construção do texto final (dissertação), a pesquisa está intitulada como: **TECENDO UMA ETNOARTE/EDUCAÇÃO: UM ESTUDO**

DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS E EDUCATIVOS DAS COSTUREIRAS (OS) DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ e tem como objetivo geral, descrever e interpretar o modelo de Arte/Educação do Terreiro através dos processos artísticos e educativos das costureiras (os) da Roça Oxaguiã Oxum Ipondá. Neste sentido, para podermos alcançar tal objetivo, serão necessários também: I - Compreender os princípios que norteiam a arte e a educação do Terreiro, II - Identificar em quais contextos se dão esses processos artísticos e educativos, III - Refletir sobre a importância dos atores sociais que contribuem para este modelo de Arte/Educação.

- **RISCOS diretos para o voluntário: a** pesquisa em questão não apresenta riscos evidentes, mas por se tratar de uma pesquisa a qual tem como uma das etapas conhecer o trabalho das (os) participantes e seus processos artísticos e de produção, isso pode deixá-los/as desconfortáveis, uma forma de amenizar esse desconforto é sinalizando que esse espaço de pesquisa é um lugar seguro, que os/as participantes serão respeitados e acolhidos. Os/as participantes podem pedir para sair da pesquisa a qualquer momento, sem que isso gere qualquer forma de punição. A participação é voluntária. Em caso de constrangimentos, desconfortos ou qualquer situação que deixem os/as participantes descontentes com a sua participação, eles/elas podem pedir para desistir da pesquisa.
- **BENEFÍCIOS diretos e indiretos para os voluntários.**

OS benefícios da pesquisa consistirão na divulgação e exaltação dos trabalha dos/das participantes, lhe dando a devida importância no seu campo de atuação.

Todas as informações desta pesquisa serão confidenciais e serão divulgadas apenas em eventos ou publicações científicas, não havendo identificação dos voluntários, a não ser entre os responsáveis pelo estudo, sendo assegurado o sigilo sobre a sua participação. Os dados coletados nesta pesquisa (gravações, entrevistas, fotos, filmagens, etc), ficarão armazenados em (Ex. pastas de arquivo, computador pessoal), sob a responsabilidade do (pesquisador Orientador), no endereço (acima informado ou colocar o endereço do local), pelo período mínimo 5 anos.

Nada lhe será pago e nem será cobrado para participar desta pesquisa, pois a aceitação é voluntária, mas fica também garantida a indenização em casos de danos, comprovadamente decorrentes da participação na pesquisa, conforme decisão judicial ou extra-judicial. Se houver necessidade, as despesas para a sua participação serão assumidas pelos pesquisadores (ressarcimento de transporte e alimentação), assim como será oferecida assistência integral, imediata e gratuita, pelo tempo que for necessário em caso de danos decorrentes desta pesquisa.

Em caso de dúvidas relacionadas aos aspectos éticos deste estudo, você poderá consultar o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UFRPE no endereço: Rua Manoel de Medeiros, S/N Dois Irmãos – CEP: 52171-900 Telefone: (81) 3320.6638 / e-mail: cep@ufrpe.br (1º andar do Prédio Central da Reitoria da UFRPE, ao lado da Secretaria Geral dos Conselhos Superiores). Site: www.cep.ufrpe.br .

_____

(assinatura do pesquisador)

CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO VOLUNTÁRIO (A)

Eu, _____, CPF _____, abaixo assinado pela pessoa por mim designada, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e de ter tido a oportunidade de conversar e ter esclarecido as minhas dúvidas com o pesquisador responsável, concordo em participar do estudo **TECENDO UMA ETNOARTE/EDUCAÇÃO: UM ESTUDO DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS E EDUCATIVOS DAS COSTUREIRAS (OS) DA ROÇA OXAGUIÃ OXUM IPONDÁ** como voluntário (a). Fui devidamente informado (a) e esclarecido (a) pelo (a) pesquisador (a) sobre a pesquisa, os procedimentos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação. Foi-me garantido que posso retirar o meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade.

Por solicitação de _____, que é (deficiente visual ou está impossibilitado de assinar), eu_____ assino o presente documento que autoriza a sua participação neste estudo.

Local e data _____

Impressão Digital (opcional)

_____

Assinatura do participante/responsável legal

Presenciamos a solicitação de consentimento, esclarecimentos sobre a pesquisa e o aceite do voluntário em participar. (02 testemunhas não ligadas à equipe de pesquisadores):

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura:

Anexo III

Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE
Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ
Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e identidades - PPGECI

Roteiro de entrevista semiestruturada

1. O que é a costura para você?
2. Como você se sente quando está costurando?
3. Com quem aprendeu a costurar?
4. Como é costurar para o Terreiro?
5. Tem alguma demanda em relação aos orixás/entidade?
6. Como são a preparação das roupas, tem algum tecido especifico? Tem cores especificas?
7. Tem algum axó (roupa) que foi marcante para você costurar?
8. Costurar é apenas uma profissão?
9. Você se considera um/uma artista?