

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

Pedro Ivo Cipriano Inocêncio

O terreiro de Umbanda como lugar de aprendizagem e arte: Macumba Pictórica

Juiz de Fora

2023

Pedro Ivo Cipriano Inocência

O terreiro de Umbanda como lugar de aprendizagem e arte: Macumba Pictórica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre/a em Educação. Área de concentração: Educação brasileira: gestão e práticas pedagógicas.

Orientador: Prof. Dr. Francione Oliveira Carvalho

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Inocência, Pedro Ivo Cipriano Inocência.

O terreiro de Umbanda como lugar de aprendizagem e arte: Macumba Pictórica : Macumba Pictórica / Pedro Ivo Cipriano Inocência Inocência. -- 2023.

144 p. : il.

Orientador: Francione Oliveira Carvalho Carvalho

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2023.

1. Educação. 2. Macumba Pictórica . 3. Africanidades . 4. Arte . I. Carvalho , Francione Oliveira Carvalho, orient. II. Título.

Pedro Ivo Cipriano**O Terreiro de Umbanda como lugar de aprendizagem e arte: macumba pictórica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre/a em Educação. Área de concentração: Educação brasileira: gestão e práticas pedagógicas.

Aprovada em 19 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Francione Oliveira Carvalho - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dr. Julvan Moreira de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Renata Aquino da Silva
Instituto de Ciência, Tecnologia e Inovação de Maricá

Dr. Flávio Américo Tonnetti
Universidade Federal de Viçosa

Juiz de Fora, 20/10/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Aquino da Silva, Usuário Externo**, em 20/10/2023, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Francione Oliveira Carvalho, Chefe de Departamento**, em 20/10/2023, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Julvan Moreira de Oliveira, Professor(a)**, em 21/10/2023, às 06:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Americo Tonnetti, Usuário Externo**, em 21/10/2023, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1537304** e o código CRC **CFE5B464**.

Irene Rita Maria Jandira Suely dos Santos do Céu

Fez aqui cheia de mel carinhoso

Tantos passos com barriga grande grávida de relance

Xemamãe índia africana

Com tua roda de baiana

Sete saias sóis

E o babado estrelado

Com todo este ventre segura.

Cria o broto

Olhando para o firmamento

No mar Yemanjá

Mãe, há tantos nomes filhos de lá

São minhas mães

É a lua branca prateada iridescente

No mais longínquo mundo azul.

CIPRIANO

AGRADECIMENTOS

Assim, agradeço às minhas mães. A dindinha Maria Lucia Inocência dos Santos, em Aruanda. A minha ancestralidade. Ó meu pai, meu pai, meu ser que me criou. Que nunca foi, que sempre esteve. Lhe agradeço, meu pai Jorge Inocência. Ele está em Aruanda, mas é onde eu visito quando canto, quando rezo. Gratidão!

Felicidade de estar a cumprir o momento que sonhei um dia poder ser, mestrande, mestre. E de uma maneira bem especial, à minha família, agradeço. Que esteve ao meu lado sempre, para que eu pudesse dar andamento aos meus estudos acadêmicos; obrigado meus irmãos queridos, Guilherme Augusto Cipriano Inocência e Luis Gustavo Cipriano Inocência: espero que um dia eu possa retribuir tudo o que fizeram por mim, e obrigado por sempre estarem ao meu lado, me apoiando nas horas difíceis e por ter acreditado que um dia conseguiria chegar até este momento da volta da espiral da vida; aos meus amigos, grandes pedras preciosas que ajudam a recordar quem a gente é, quem a gente foi, e quem a gente pode ser. Salve meus amigos: Adriana Rangel, Albertina Cunha, Barbara Kreischer, Carlos Roberto de Carvalho, Douglas Sartori Seabra, Fábila Lisboa de Souza, Filipe Graciano, George Bravo, Gerson Cordeiro, Guilherme Carvalho, Joice Marino, Julvan Moreira de Oliveira, Marlon Macedo, Paulo Henrique Baptista da Silva, Renata Aquino, Roberta Gregório, Rosana Plasa, Virgílio Tavares, Wanderson Freitas e tantos outros que contribuíram para este trabalho, obrigado! É claro que não poderia deixar de lembrar do professor Francione Oliveira Carvalho, por ter acreditado no meu talento e na minha inteligência. Sou muito grato à espiritualidade Caboclo das Sete Jiboias, Caboclo Jaguar, Caboclo Jaimarana, Pai Cambinda do Cativoiro, Pai Joaquim do Cruzeiro das Almas, Pai Antonio do Cruzeiro Grande, Pai Benedito das Almas, que tanto me ajudaram na orientação deste trabalho e parabenizá-los, pois alia a sabedoria à humildade de compartilhar comigo um pouco do conhecimento de experiência de pensamento de cada um. Agradeço também à Tenda Espírita Mirim filial número 12 de Petrópolis, que gentilmente formou-me e informou-me com materiais na esfera do visível e do invisível para esta pesquisa. Enfim, agradeço a todos que direta ou indiretamente me ajudaram no fechamento desta gira. Gratidão e amor sempre a todas e todos!

RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem como objetivo estudar o processo educativo na religiosidade de matriz africana, em particular a Umbanda Tenda Espírita Mirim filial 12 de Petrópolis, como espaço de educação, usando a macumba, o ponto cantado, como mote criativo e detentor de conhecimento e vivências. A educação de terreiro faz-se tendo em mente o repertório pedagógico, que compõem os valores herdados do continente africano: a arte como detentora de uma ritualística, música, canto, dança, corpo, encanto (OLIVEIRA, 2007). Em uma epistemologia da macumba, maneira de pintar a vida e uma educação da *universação*, promove-se o uso da arte afrodescendente, macumbeira, fonte criativa e inspiradora para escrever uma história que visita os ancestrais por via de uma metodologia afrodescendente de pesquisa (CUNHA JÚNIOR, 2015) e das africanidades tendo a arte como prisma. Início com o memorial de minha história de vida e da inserção na temática da Umbanda, dos seus símbolos e práticas como religiosidade afrodescendente. Utilizando os conceitos afroinscrições, afrodescendência, ancestralidade e *macumba pictórica*, tendo como parâmetro as propostas afroreferenciadas de autores como Renata Aquino, Rosana Paulino, Vanda Machado, Leda Maria Martins, Mogobe Ramose, Muniz Sodré e Henrique Cunha Junior. Proponho um deslocamento da macumba para a obra de arte juntamente com um *traço-afro-artístico* do continente africano até Petrópolis por via do terreiro de Umbanda assentado na cidade. A palavra associada ao ritmo, associada a uma performance afro, o Kumba, porque eu estou pensando na macumba e esse ma, nas línguas quicongo e quimbundo, é o marcador do plural, então macumba são vários kumba, kumba é o transformador por via da palavra cantada dentro de *gestoalística*, o texto como imagem, pensar o mundo partindo da gira em uma educação afro que exploro o conhecimento da arte.

Palavras-chave: Educação; *Macumba Pictórica*; Africanidades; Arte.

SUMMARY

This research work aims to study the educational process in religiosity of African origin, in particular the Umbanda Tenda Espírita Mirim branch 12 of Petrópolis, as an educational space, using macumba, the sung point, as a creative proverb and holder of knowledge and experiences. Terreiro education is carried out keeping in mind the pedagogical repertoire, which make up the values inherited from the African continent: art as a holder of ritual, music, song, dance, body, charm (OLIVEIRA, 2007). In an epistemology of macumba, a way of painting life and a university education, the use of Afro-descendant art, macumbeira, is promoted, a creative and inspiring source to write a story that visits the ancestors through an Afro-descendant research methodology (CUNHA JÚNIOR, 2015) and Africanities with art as a prism. I begin with the memorial of my life story and insertion into the theme of Umbanda, its symbols and practices as Afro-descendant religiosity. Using the concepts of Afro-inscriptions, Afro-descendance, ancestry and pictorial macumba, using as a parameter the Afro-referenced proposals of authors such as Renata Aquino, Rosana Paulino, Vanda Machado, Leda Maria Martins, Mogobe Ramose, Muniz Sodré and Henrique Cunha Junior. I propose a shift from macumba to the work of art together with an Afro-artistic trace from the African continent to Petrópolis via the Umbanda terreiro based in the city. The word associated with rhythm, associated with an Afro performance, Kumba, because I'm thinking of macumba and this ma, in the Quicongo and Kimbundu languages, is the marker of the plural, so macumba is several kumba, kumba is the transformer through word sung within gesturealistics, the text as image, thinking about the world starting from the spin in an Afro education that explores the knowledge of art.

Keywords: Education; Pictorial Macumba; Africanities; Art.

SUMÁRIO

1. SARAVÁ O NOSSO DEFUMADOR	8
1.1. OS OBJETIVOS DA PESQUISA.....	19
1.2. FLECHA NA GIRA: ASPECTOS TEÓRICOS / METODOLÓGICOS DA PESQUISA	21
1.3. A UMBANDA: HISTÓRIA E PROCESSOS CULTURAIS.....	27
1.4. O REGISTRO HISTÓRICO EM TERMOS PATRIMONIAIS DA TENDA ESPÍRITA MIRIM EM PETRÓPOLIS.....	29
1.5. SALVE!	32
1. SONHEI A HISTÓRIA DA MINHA HISTÓRIA	47
2. PENSAMENTO-DESENHO AFRO.....	63
3.1. RISCANDO O SER DESENHO AFRO	79
3.2. <i>MACUMBA PICTÓRICA</i>	84
3.3. O ARTISTA COMO <i>KUMBA</i>	87
3.4. A ARTE DESDE O TERREIRO: ESPAÇO DE EDUCAÇÃO	95
3.5. PODER DIZER SUA PALAVRA.....	103
3. SARAVÁ O INVISÍVEL.....	105
4.1. CATEGORIA ANALÍTICA DOS PONTOS CANTADOS, <i>UNIVERSAÇÃO</i> NA LITERATURA-TERREIRO.....	107
4. FECHANDO A GIRA.....	123
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
ANEXO I – FORMULÁRIO DE MAPEAMENTO DE TERREIROS NA CIDADE DE PETRÓPOLIS.....	137
ANEXO II – LISTA DAS IMAGENS-TEXTOS.....	144

1. SARAVÁ¹ O NOSSO DEFUMADOR

Preto-velho vem de longe
Pra cruzar filho de fê,
Defumai a nossa banda
Com incenso e guiné.
(PONTO CANTADO)

Início este texto defumando e sendo defumado com a fumaça da memória que cruza o mar com incenso e guiné, neste corpo de memória, preto-velho – a experiência de pensamento afro manifestado, o filósofo na Umbanda (MIRIM, [s.d]) – que pisa no lugar com toda história. O texto vai sendo atravessado por um pensamento afro, que parte de uma cidade, Petrópolis/RJ, que está sendo pensada como uma cidade construída e povoada por mãos de preto-velho, de preto que ficou velho. A prática da defumação é realizada ao início de toda ritualística no terreiro² de Umbanda para limpeza e proteção dos trabalhos que serão realizados no lugar de cura e transmissão de conhecimento, onde o visível e o invisível estão juntos. A própria fumaça é o invisível se fazendo visível com esta ritualística que é “uma cerimônia em que chamamos o espírito para servir de guia, para supervisionar nossas atividades” (SOMÉ, Sobonfu, 2007, p.53) e estabelecer comunicação com o próprio ser, com a comunidade e com o invisível.

O carvão é esquentado até ficar vermelho-brasa sobre o suporte turíbulos, um objeto escultórico de barro, onde o processo alquímico de transformações começa a acontecer. O carvão vira brasa, a folha vira erva, a erva vira fumaça. Cada erva é separada para que o bom trabalho de diálogo como os antepassados aconteça. A fumaça é mensagem que chama energia-inteligente, ao passo que limpa o espaço, o território para esta mesma energia-inteligente chegar e realiza o trabalho de cura e transmissão de conhecimento.

¹Segundo Lopes (2003), saravá é uma interjeição, saudação dos umbandistas, significando “salve!”. Bantuização do português salvar, saudar.

²MIRIM ([s/d], p. 137): “Lugar em campo aberto ou arborizado e destinado à prática de Umbanda. Para o Primado de Umbanda o Terreiro é a verdadeira Igreja (Casa de Deus) e por isto é designado com o nome de Tupã-oca. Tenda, Centro, Cabana etc., lhe são equivalentes desde que aí se efetua nos rituais de Umbanda.”



Figura 1 - Turíbulo com defumador. Acervo Pessoal.

Dento do turíbulo com brasa, eis que se colocam as ervas destinadas ao orixá do mês. Primeiro, o defumador salda o gongá, segundo Lopes (2003), altar de Umbanda. Recinto onde fica este altar, podendo ser também um pequeno cesto com tampa. Do quibundo ngonga, uma espécie de sacrário as relíquias do antigo reino de Ndongo³. Depois passa pela curimba e salda o grande comunicador, o tambor, depois o curimbeiro. Ainda importa destacar que o nome curimba procede, provavelmente, do quimbundo kuimba, correspondente ao umbundo okuimba, cantar. (LOPES, 2003, p.88). O médium como o defumador vai até o fundo do terreiro e vai zigzagueando, até chegar ao comandante do terreiro, a pessoa que vai dirigir todos os trabalhos, passa atrás do gongá e vai em direção à saída do terreiro no portão, e depois deposita o defumador na porta dedicada ao Omulu/Abaluaê e Nanã. Tudo isto tendo como condutor o ponto cantado para a defumação, que é o elemento de limpeza do ambiente ao mesmo tempo que nos liga ao passado para nos fortalecer no presente, e enfrentarmos o futuro. Minha cidade precisa ser defumada para que eu possa abrir esta gira de reconhecimento deste lugar, que também é meu e que forma, e me assenta no mundo. A defumação serve para reconhecer esta cidade como minha, eu preciso fazer fumaça para que os meus antepassados me ajudem a reconhecer a minha presença nesta mesma cidade, que negara a minha existência chamo as minhas mães, yabas, ancestrais para estarem comigo nesta macumba dissertativa um sarava para todas as mulheres do texto que coloco com nome e sobrenome no decorrer do trabalho.

Defumar o trabalho faz-se necessário para marcar a presença dos pretos velhos, colonos pretos (QUERINO, 1954), que estiveram e desde sempre no alicerce do Brasil com seus conhecimentos. O Brasil Império uma sociedade de base na agricultura, no latifúndio e na escravidão em 1722 começa a demarcação das fronteiras atuais da cidade de Petrópolis, que mostra o mapa, dividida em fazendas onde os habitantes locais eram de africanos e afrodescendentes. Por via do mapa supracitado em evidência o desenho do trajeto de Tamaraty onde se inicia a povoação da cidade de Petrópolis. Criou-se a narrativa de uma cidade livre, porém, somente se levava em conta os que viviam aos arredores do imperador (AQUINO, Renata, 2018.) Petrópolis é uma cidade serrana do estado do Rio de Janeiro que, no passado, pertenceu à grande Vila de Inhomirim, fundada em 1677, que fora dividida em fazendas

3 “Ndongo foi fundado no início do século XVI, por um pequeno chefe Kimbundo que possivelmente, controlava o comércio de ferro. Os primeiros ngolas, partindo da possível ligação com a arte do ferro, estenderam a autoridade Ndongo sobre diversos sobas. (Soba: do quimbundo, senhor de um distrito) para terminarem, em meados do século XVI, ocupando as terras compreendidas entre os rios Dande, Lucala e Cuanza.” <http://civilizacoesafricanas.blogspot.com/2009/12/o-reino-de-ndongo.html>

geradoras das muitas riquezas para a Coroa. A Baixada Fluminense, hoje, e Petrópolis faziam parte da grande Vila.

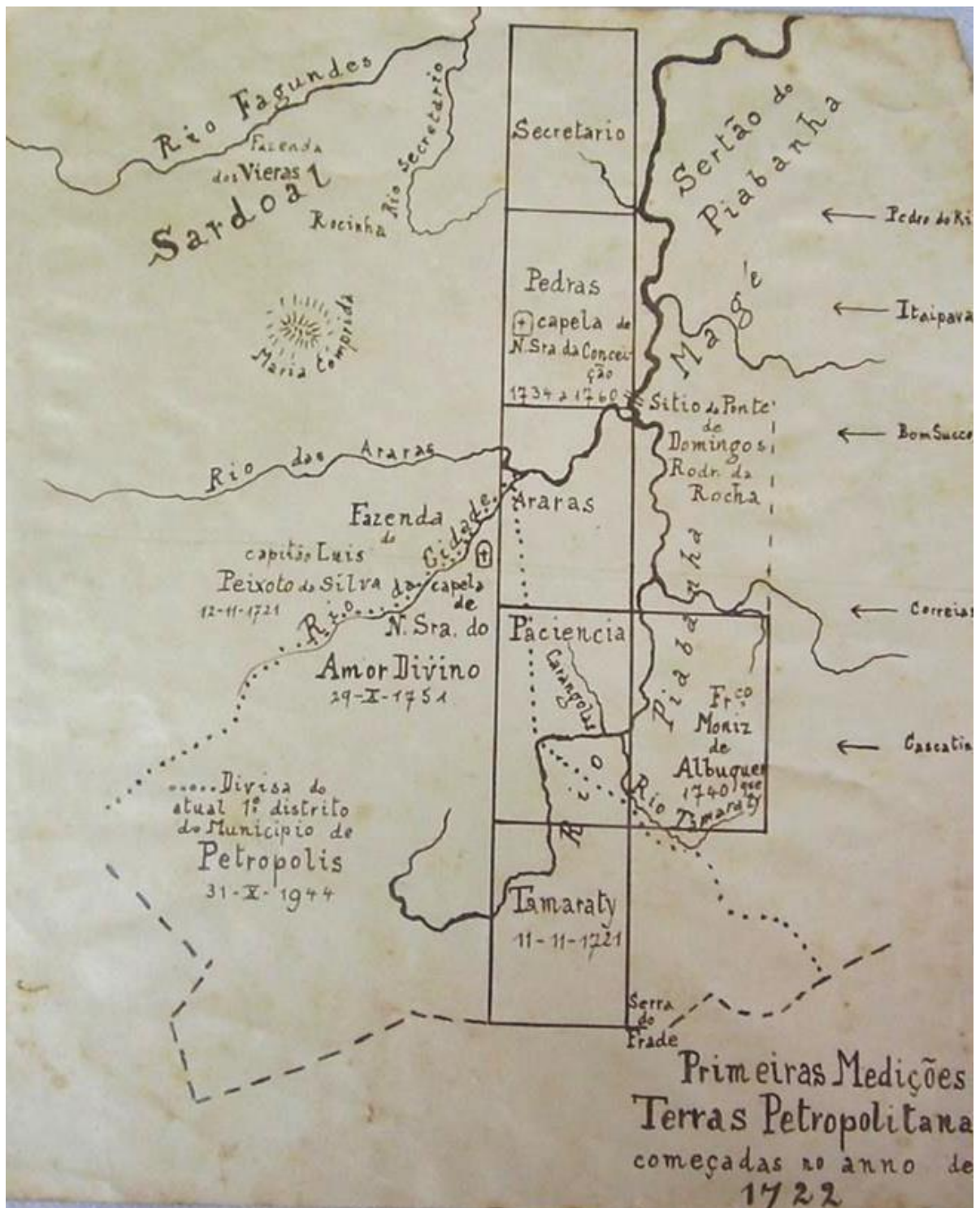


Figura 2 - Primeiras medições de terras petropolitanas em 1722. Fonte: (MUSEU IMPERIAL/IBRAM/MINC; In AQUINO, Renata, 2018, p. 67)

É em 1722 que as primeiras definições dos limites da cidade de Petrópolis se evidenciaram: uma cidade que nasceu negra porque foi tocada, desenvolvida com base em tecnologias africanas. “A população local era africana e afrodescendente, parte desses se refez livre, organizando-se em comunidades quilombolas, conforme mais tradicional estrutura do Império no Brasil – uma sociedade agrária, latifundiária e escravista” (AQUINO, Renata, 2018, p.67). Nasceu negra porque Petrópolis surgiu de um grande quilombo, o Quilombo da Vargem Grande, localizado onde hoje é o bairro Fazenda Inglesa. “Algumas cidades nascem negras” (AQUINO, Renata, 2018, p.18). Pontuou a presença africana contundente com suas inscrições no solo da serra com sua tecnologia e conhecimento, se organizando internamente em comunidade, visando ao bem-estar do grupo, estabelecendo a policultura à moda africana, extrativismo mineral e outras formas de trabalho. O processo de povoamento se deu por meio das tarefas “sempre dentro dos parâmetros da igualdade e da equidade de funções de acordo com a capacidade” (AQUINO, Renata, 2018, p. 20). A história oficial cidade omite a presença preta quando pauta a fundação de Petrópolis somente em 16 de março de 1843, desconsiderando a presença preta na cidade anterior a esta data. Defumo do texto para assentar a presença preta hoje e sempre na cidade; há de se defumá-la para que eu possa firmar meu ponto de pertencimento, pois meus pretos-velhos já pensaram a cidade há um tempo anterior. E os terreiros de Umbanda e Candomblé em Petrópolis são mais um fruto dessas afroinscrições, que são os traços visíveis e invisíveis da intelectualidade de afrodescendentes, tecnologia, conhecimento e religiosidade inscrita no urbano, na flora, de modos de fazer em conjunturas embranquecidas (AQUINO, Renata, 2018).

As benzedeiros e rezadeiras que se utilizavam de uma heurística de conhecimento com ervas que tinham como princípio ativo a cura, como o boldo, que é uma erva que cura males do estômago e uma erva dedicada a Obatalá⁴, chegaram com estes colonos pretos. Colonos pretos que, ao chegar às terras sequestrados já eram detentores de conhecimentos, de mão de obra especializada “já chegavam aparelhados para o trabalho que os esperava aqui” (QUERINO, 2018, p.13). E em Petrópolis assentaram um tempo-espaço ancestral, que pode levar à memória uma África ressignificada, uma África possível no Brasil, pois, no sequestro criminoso, fora a memória dos africanos que recriou seu patrimônio cultural material e imaterial nos – Terreiro

4(POLI, 2019, p.2013): “Obatalá é o chefe do panteão de orixás na diáspora, porém na África se desdobra em uma série de mitos e com lendas diversas em cada uma das cidades onde se apresenta. Muitas vezes está ligado à Origem da criação. Na maioria das cidades sempre há alguma lenda que o relacione a isso.

de Umbanda e Candomblé – com seus conhecimentos de medicina e tecnologia, de como lidar com a terra.

Para a cultura yorubá, o ser humano é a obra de arte de Obatalá, o deus artista, é a dimensão da estética-ética; há uma estética, uma percepção do mundo por via dos sentidos que vêm junto da relação do homem com o meio e o todo. O sentir como pensamento desenvolvendo as linguagens artísticas em um espaço de educação, que se dá fora dos muros da escola e da obrigatoriedade de provas e avaliações, típicas da escola tradicional, numa aprendizagem em processo de *autocriação* e criação coletiva, ser-sendo⁵ no tempo-espaço. Temos hoje exemplos destas afroinscrições na cidade, os terreiros de Umbanda e Candomblé e todas as tecnologias contidas neles: Katerete de Zé Pelintra Umbanda para Todos (1952); Tenda Espírita Mirim – 12 filial (1956); Ilê Asé Caboclo Serra Negra(1960); Dois Irmãos Unidos (1969); Centro Espírita Caboclo Sete Flechas das Almas e Jurema das Matas (1978); Aldeia do Cacique Aymoré (1990); Ilê Axé Giba Omim (1991); Ilê Asé Osún Opará (1992); Centro do Caboclo Sete Escudos (1996); Barracão Dògún (2000); Terreiro Espírita Mamãe Oxum (2004); Centro Espírita Caminhos Iluminados Ilê D'Ogum Xoroquê (2010).

Petrópolis é constituída de 5 distritos: Petrópolis, Cascatinha, Itaipava, Pedro do Rio e Posse e, cabe considerar, distrito é uma divisão administrativa de uma cidade. Cheguei ao resultado de cerca de 13 terreiros por via de um questionário⁶, que encontra-se mais detalhado no anexo deste trabalho. Nesta pesquisa, dentre estes terreiros, vou me ater à Tenda Espírita mirim 12^a filial de onde sou nascido. Os terreiros das Umbandas e Candombles são os marcadores das povoações negros no espaço (CUNHA JÚNIOR, 2020) e, também, a julgar pelas inscrições negras nas cidade leva-me a *Pretópolis*. “A utilização de população negra é pensada com relação a história e a geografia. Também não é apenas a cor da pele que define as relações, elas estão imbricadas nas estruturas e se relacionam com a cultura, a política, as relações sociais e a geografia” (CUNHA JÚNIOR, 2020, p.20).

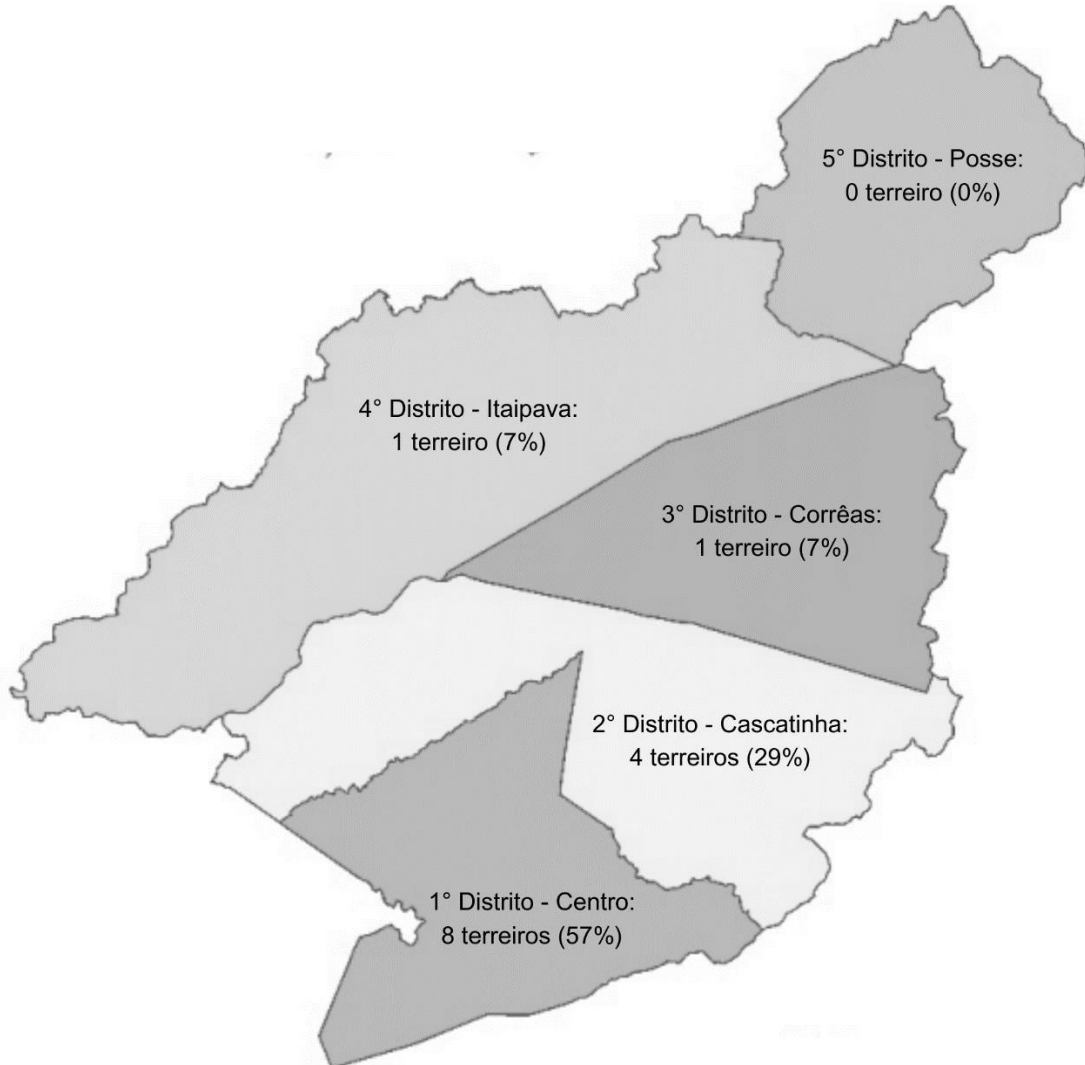
Assim, trago o mapa primeiro – Contagem dos terreiros pelos distritos de Petrópolis 8, número esse que indica a presença forte dos negros na formação da cidade tendo em vista que o primeiro é distrito a evidência da populava mais antigo por consequencia; 4 no segundo distrito Cascatinha, 1 no terceiro distrito Itaipava, 1no quarto distrito, Pedro do Rio, e 0 no

5Segundo Ramose, (2002, p.1-2)“De acordo com esse entendimento, a condição do ser-sendo com respeito a toda entidade significa que ser é ser na condição de *dade*. Tudo que é percebido como um todo é sempre uma totalidade no sentido de que ex-iste e per-siste em direção ao que ainda está para ser.”

6Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd5PIhTL8ncm_eoNaXk-xy9ZstXmU3ugcox2O4psGGxZ5M1IA/viewform?usp=sf_link

quinto distrito, Posse. “As cidades se edificam entre as contradições do emprego da mão de obra da população, com a população produzindo as suas especificidades urbanas” (CUNHA JÚNIOR, 2020, 24). As cidades brasileiras tiveram a determinação da criação negra na sua

CONTAGEM DOS TERREIROS PELOS DISTRITOS DE PETRÓPOLIS



urbanidade (CUNHA JÚNIOR, 2020). No mapa segundo - Contagem dos terreiros pelos bairros de Petrópolis 3 Castelânea, 1 Corrêas, 1 Doutor Thouzet, 1 Estrada da Saudade, 1 Itamarati, 1 Madame Machado, 2 Mosela, 1 Pedro do Rio, 1 Quissamã, 1 Retiro, 1 Siméria.

Figura 3 - Mapa primeiro - Contagem dos terreiros pelos distritos de Petrópolis

CONTAGEM DOS TERREIROS PELOS BAIRROS DE PETRÓPOLIS



Figura 4 - Mapa segundo - Contagem dos terreiros pelos bairros de Petrópolis

Pensando uma sociedade mais justa e igualitária, e pensando democracia, não ignoro a liberdade de exercício de crença de cada cidadã e de cada cidadão. A incompreensão para com algumas religiões não é algo que acomete apenas uma religião, fato. Porém, aqui no Brasil, nenhuma outra manifestação religiosa foi tão vilipendiada e historicamente perseguida como as religiosidades de matriz africana, no tocante a elas, Umbanda e Candomblé. Essas foram criminalizadas pela acusação de prática de medicina ilegal no Código Penal de 1891, mesmo a Constituição Federal, apontando o Estado como laico, o que me leva a pensar na comprovação da negação de um conhecimento ancestral da medicina, da prática de cura da medicina africana. Medicina esta que em si traz uma ritualística em seu próprio nome, Umbanda: “o vocábulo

umbanda ocorre no umbundo e no quimbundo significando arte de curandeiro, ciência médica, medicina” (LOPES, 2003, p. 218).

Há uma perseguição aos conhecimentos das Comunidades Tradicionais de Terreiros, que, sem sombra de dúvidas, se apoia em tais conhecimentos de espaço, de ervas, de alimentação que vigora a humanidade. O racismo como processo de dominação no tempo e na história (CUNHA JÚNIOR, 2001) aos conhecimentos das Comunidades Tradicionais de Terreiros é o que está à mostra. Toda a ideia, reflexão e noção que fundamenta o conhecimento válido é epistemologia. Essa, por meio de um conhecimento e experiência social de valor, é que vira intenção e é entendida; sem prática e atores sociais não existe conhecimento. E na união de práticas e atores sociais, uma não há sem a outra, na relação social, modelos de relações sociais diferentes podem gerar modelos de conhecimentos diferentes (NOGUEIRA, 2020).

Há perseguição a um conhecimento que integra uma existência e fundamenta os seres nas suas práticas sociais, que prova sua grandeza pretérita presente. Há uma perseguição aos pretos por conta da condição de produtores de conhecimentos, que estão presentes nas Comunidades Tradicionais de Terreiros no Brasil. Isso vai além da intolerância religiosa, e é, sim, um racismo religioso, pois compreende um ataque aos conhecimentos e saberes da ancestralidade preta que mora nos ritos, nos mitos, nas artes de sua descendência (NOGUEIRA, 2020, p.29). O contexto histórico-social sempre influenciou de maneira direta ou indiretamente movimentos artísticos, uma vez que os/as artistas são frutos do seu próprio tempo.

As artes criadas e situadas nos nossos terreiros dançam entre a religiosidade e a cultura, trazendo outra sensação de mundo. Para se conhecer bem uma determinada obra é necessário que se conheça o momento histórico em que a obra do autor(a) está inserida, autores (as), há um coletivo que salta à primeira instância nas artes surgidas no terreiro.

Partir da macumba, da desconstrução da própria palavra que, por muito tempo, foi vilipendiada, se faz mote é porque é na religião em que, de certa forma, minha prática afro é ressaltada, com vigor. Um lugar que me suscita à reflexão dos saberes e conhecimentos de antepassados divinizados africanos – orixás. Uma maneira de tornar o ensino negro, enegrece-lo é devolvendo aos donos do conhecimento “denegrir a educação” para fazer um exercício intercultural (NOGUEIRA, 2012) usando os aforismos, pensamentos filosóficos, pontos cantados manifestados nos terreiros de Umbanda para pintar, fazer arte, falando assim de outra escrita, uma *escripintura*, uma escrita ainda não escrita. Nas sociedades africanas, as oralidades se mantêm tão fortes como opção ancestral, mas as formas de comunicação gráfica são inúmeras. A *escripintura* tem como base dois tipos de escrita, que têm como ideia central a uma

escrita, que é desenho como a escrita nsibidi, “Consistem em inscrições em santuários e formas especiais de linguagem, utilizadas entre os membros de algumas sociedades secretas” (KI-ZEBO, 2010, p. 132), e a hieroglífica, por exemplo. Duas escritas do continente africano que são escritas como imagem, são desenhos, possibilitando pensar um desenho que nos lega esta proposta de escrita como imagem nos pontos riscados nos terreiros de Umbanda, que detalharei mais à frente no texto.

A macumba é um tempo-espaço de pertença dos descendentes dos africanos sequestrados da África, que é possível cultivar o passado para assentar o presente e projetar futuro com base no conhecimento africanos saudando a vida: quando se louva a história de um ser, vivifica-se a pessoa e, nesse caso, a pessoa do afrodescendente.

Proponho pensar e produzir arte a partir de terreiros como de aprendizagem, que rompa com tal história de exclusão, para refletir o negro pelo prisma das artes visuais. “Sabedoria é conhecimento vivenciado, ou seja, é uma experiência refletida e solidificada ao longo dos anos, daí a importância e a valorização dos anciãos e da ancestralidade” (OLIVEIRA, 2007, p. 277). Assim, a aprendizagem se dá pela observação e imitação do mais velho. Uma viagem às práticas artísticas negras no intuito de perceber uma ancestralidade, manifestação da vida coletiva humana no tempo-espaço, em criação sucessiva e cíclica que atua nas engrenagens políticas, sociais e culturais, movimentos artísticos que os movem, ou ainda, entender cultura a partir de uma prática artística visual negra.

É deste lugar que se começa a pensar as relações étnico-raciais, dos povos retirados contra vontade de suas terras, e onde também poder-se-á vislumbrar uma desconstrução de tal raciocínio europeu de extermínio do preto, que não é pensado a partir de todas as suas possibilidades culturais. No entanto, pensar igualmente na diversidade cultural de um continente com um único termo – negro/ negritude – corroboraria com esse discurso inventado da hierarquização das culturas, das raças. Raça aqui não como uma questão biológica, mas como um construto sociocultural “como efeitos de poder do racismo e da discriminação racial” (CARNEIRO, Sueli, 2005, p. 8). “Racismos não tem nada a ver com as ideias de raça. São processos de dominação, construções temporais históricas” (CUNHA JÚNIOR, 2021, p.8). Uma história foi omitida, a dos afrodescendentes antes do processo de trabalho forçado de escravidão. Plantada a semente do racismo pelo colonialismo, o afrodescendente, esse termo que a tem como prisma a origem ancestral africana (independentemente do tipo físico), e como diálogo com a cultura negra, afrodescendente passou tanger tanto a cultura africana quando a diáspora. Segundo Nunes (2017, p.9), “O termo afro-brasileiro – do ponto de vista histórico,

Cunha Jr (2005, p. 253), argumenta que esse termo nasceu, sobretudo, em decorrência da falta de conhecimento e da necessidade de se relacionar o passado africano com a história do Brasil. Este autor explica que a razão disso era que muitos intelectuais desinformados da realidade racial brasileira utilizavam o termo afro-brasileiro e enchiam de teorias raciais a cultura de base africana” Nunes (2017, p. 8) “O termo preto – esta palavra é mais recente. Apareceu no século XIX, designando uma pessoa de pele mais escura, particularmente originária da África subsariana”. “O termo negro – Etimologicamente, este termo vem do latim *Níger* da margem do rio Níger/nigeriano), e está associado ao sistema de classificação racial de seres humanos com fenótipo da pele mais escura, em relação a outros grupos raciais” Nunes (2017, p. 5).

De fato, passar a palavra para afrodescendente nunca foi o objetivo do modelo vigente e, de maneira lenta e contundente, a tentativa de silenciar a fala afrodescendente excluída criou corpo. Penso que o discurso da mestiçagem, uma política de embranquecimento do Brasil selado pela ciência de união de afrodescendentes e não afrodescendentes no século XX acaba por apagar a contribuição cultural e tecnológica dos africanos no Brasil. Assim como a própria política do império de impedimento de locomoção social dos pretos no país com a lei de “dispensa do defeito de cor, que não permitia que os pretos, pardos e mulatos exercessem qualquer cargo importante na religião, no governo ou na política” (GONÇALVES, Ana Maria, 2006, p. 214) um impedimento por conta da cor. A mestiçagem é uma categoria amplamente advinda da história da colonização que, para o ideário comum, cai no campo do biológico, mas é através da instância ideológica e não da biologia que vai ao encontro das manipulações do senso comum (MUNANGA, 1999). A mestiçagem corrobora com o pensamento falacioso da democracia racial no país, corrente deturpada em nossa sociedade, e que é fruto de uma teoria reforçada pelos livros didáticos e transformada em conhecimento científico, assinada por alguns fatos históricos, desconhecendo todo o conhecimento científico e saber filosófico contido nos terreiros de Umbanda e macumbas.

Ao observar meu processo criativo e ainda o processo criativo de outros artistas como Heitor dos Prazeres (1898-1966), Maria Auxiliadora (1935-1974), Mestre Didi (1917-2013), Emanuel Araújo (1940-2022), e Ayrson Heráclito (1968), passo a pensar de que o movimento cultural que tem como legado a cultura africana, possibilita o sujeito voltar à ancestralidade ao continente africano, evidenciando tal legado cultural enquanto motivo afrodescendente no Brasil.

Estas práticas, processos artísticos, movimentos e organizações, experiências de orgulho, ferramenta tecnológica, cultura visual, ciência do sentido, intelectualidade e não

vergonha para formação do pensamento artístico, relacionam-se a processos de criação artística, saberes e ciências que têm origem na própria prática cultural. Cabe agora, a partir da experiência artística, investigar como fluem conhecimentos afros no terreiro de Umbanda como capacitação e promoção da dignidade da pessoa humana no seu processo de aprendizagem/ linguagem e nas faculdades de percepção, raciocínio, intuição, memória e imaginação.

Como falo no artigo *Africanidades poéticas* (2022), dessas práticas – processo artístico, movimentos e organizações, experiências que se relacionam a processos de criação artística, saberes e ciências que têm origem na própria prática cultural, em minha obra –, penso na dimensão artista do conceito afroinscrições (AQUINO, Renata, 2018, p. 33), na qual a memória viva e rica da forma de lidar e viver a vida no tempo-espço de uma África ressignificada, o terreiro de Umbanda, se faz materializar em obra de arte coletiva/individual por um mítico-afro com as *escripinturas*. *Escripintura* é um conceito que se baseia no texto como imagem, textos que são os pontos cantados no terreiro de Umbanda transcritos à carvão e pomba⁷, em um suporte tecido de algodão que serve como retomada da ideia de texto como imagem presente nas escritas africanas, como as escritas keméticas e nsibidis, formas de arte contemporânea. Arte “é uma personificação de uma ‘inteligência’ especial pela qual o homem aprimora seu ambiente imediato, transformando materiais de lugar-comum em alguma coisa de maior valor” (LAWAL, 1983, p. 41), deslocando a matéria, para ela deixar de valer pelo que “é” para valer pelo que “representa”. A negritude, conceito que fora gestado na França por pensadores negros na década de trinta do século vinte, fora apresentado em outros lugares de legitimidade histórica. Negritude, como uma ação ideológico-política de liberdade na diáspora (MUNANGA, 1990), está no fato de resistir ao apagamento das existências afro quando se bebe, na África, do conhecimento para dar vigor à própria existência afro negada. O artista se apresenta imbuído de um grande poder “imaginativo-criativo, que permite a ele chegar às raízes da natureza a fim de criar uma nova realidade dela” (LAWAL, 1983, p. 41), criar a realidade de uma arte com africanidades.

1.1.OS OBJETIVOS DA PESQUISA

⁷Segundo Lopes (2003, p.174) do quicongo *mpemba*, giz, correspondente ao quimbundo *pemba*, cal. O giz branco é utilizado nos cultos afros, fazendo referência ao *emi*, hálito, pó da vida ou ao sopro da vida dos Candomblés e Umbandas.

O conhecimento da arte desenvolveu a minha capacidade de percepção, raciocínio, memória, intuição e imaginação ampliando o poder de conhecer o mundo e minha faculdade expressiva. No terreiro, a capacidade de comunicação escrita e oral aumenta com a arte. Aprendi e continuo aprendendo como a arte transforma a realidade comum em original, expandindo a compreensão de mundo; ainda, conhecimento, arte que possui conceitos e informações específicas no campo do tempo e no espaço: o movimento e a materialidade, capacidade humana de transformar-se com a natureza.

Por meio de minha experiência de educação no terreiro de Umbanda, cruzei⁸ conceitos e dados – raça, gênero, geração, religiosidade, arte e educação – para compreender e identificar como vivenciar uma prática artística contemporânea, tendo como mote a macumba no terreiro de Umbanda no cotidiano. Propondo um movimento da macumba para a obra de arte, transformei os pontos cantados no terreiro em *escripinturas*: a escrita dos pontos cantados no tecido algodão. A palavra foi associada ao ritmo, associada a uma performance afro, para pensar o mundo a partir da *gira*⁹ como detentora de conhecimentos contundentes dos ancestrais africanos divinizados das universações, onde ela é a metáfora do movimento, do universo na Umbanda. Pensei o terreiro na tela. Transcrevi os pontos cantados, a escrita dos pretos-velhos, e depois transformei aqueles em pontos riscados¹⁰, considerando a obra de arte o próprio ponto riscado e, por via estética, como ciência dos sentidos, identificar os conhecimentos, os símbolos etc., advindos pelos sentidos: olfato, tato, paladar, visão; para formar um trabalho plástico contemporâneo. Ao passo que opero os elementos e eles me dão uma arte afrodescendente, africanidades, esses elementos me ligam ao continente africano. “A arte afrodescendente deve ser compreendida como a produção visual contemporânea que tematiza as experiências negras no Brasil” (CARVALHO, 2020, p. 100). A Umbanda é uma prática coletiva que reforça os conhecimentos passados pelos ancestrais afros sem estar fora do contexto social em que vive, “o tipo de recursos que são utilizados, as histórias partilhadas e construídas neste espaço, contribuem para a formação e a educação” (NOVAES, Luiara Miranda, 2020, p.8). Este movimento de pensar a educação desde a sabedoria da experiência nas religiosidades de matriz

⁸A ideia de cruzar, o movimento do formato de cruz, tem relação com a interseccionalidade (COLLINS, Patrícia Hill, 2021) ao passo que é uma categoria analítica que não se separa raça, gênero e classe eu acrescento religiosidade, arte, educação e geração na constituição do ser na sociedade.

⁹*Gira* é um movimento circular que dá nome à manifestação do rito umbandístico, culto às entidades. Palavra que na língua umbundo *chila* ou *tjila*, dançar, baila, da mesma raiz de *ochila*, lugar da dança (LOPES, 2003).

¹⁰0 ponto riscado é um diagrama afro que ultrapassa a geografia, obedecendo às singularidades e aos coletivos do tempo-espaço no mundo, na relação verbal e não verbal com o invisível reforçando uma ideia ainda não materializada – intuição –, desaguando em uma imagem-escrita.

africana, o terreiro de Umbanda, está presente na Pedagogia do Baobá, de Eduardo Oliveira (2007), em que a figura do *griot* usa como ambientação para o processo pedagógico, por exemplo, uma frondosa árvore, toca seu instrumento musical, canta para os jovens.

Uma educação que engendra um ritual pelo lúdico, regras, movimento e encantamento. Tal como gestada pela professora Vanda Machado com “Pele da Cor da Noite” (2017), que de forma pioneira pensa uma educação baseada na cultura africana no Brasil. Lugar onde as linguagens artísticas são evidenciadas: artes visuais, performance, canto e dança. Uma educação que permite o desenvolvimento pleno do sujeito na comunidade, na vida. Uma educação interdisciplinar: relações interpessoais afetivas, história, geografia, cultura afrodescendente e africana. No terreiro, temos a educação da senioridade (OYĚWÙMÍ, Oyèrónké, *apud* NASCIMENTO, 2019) como importância do saber do mais velho, da senioridade, uma investigação e perscrutação fortuita que acaba por demonstrar um saber que, por intuição, já se sabe, também de heurística que se dá na observação dos mais velhos.

Todos os filhos de terreiro e toda a comunidade acabam por se beneficiar destes conhecimentos que educam para um proceder dentro e fora do terreiro, ou seja, a produção do conhecimento que estancia na cultura, na criação pautada na ancestralidade, na natureza e na comunidade.

Considero ancestralidade – passado, presente, mundo invisível e futuridade – como o fundamento de tal pensamento, origem/destino de um tempo-espaço, que remete ao cultivo da agricultura, uma das bases da humanidade, outro ao tempo-espaço dos mortos-viventes¹¹ – orixás – tempo-espaço que estamos vivenciando em processo, e outro, tempo-espaço dos vivos que irão viver. Um tempo da ancestralidade que tem uma ideia de sucessividade de geração em geração dos vivos em um território (CUNHA JÚNIOR, 2020). A Ancestralidade explica natureza e comunidade, que acabam por formar um eixo de organização dos nossos modos de saber e construir conhecimento através dos processos educativos, ou seja, educação ancestral voltada para uma imagem da natureza, ser-natureza, e para o fortalecimento e produção da comunidade. Uma educação ancestral que pressupõe o vínculo com a experiência, um bem viver no mundo com responsabilidade.

11 Segundo Ramose, (1999, p.10-11): “O morto-vivente continuar a viver apesar de sua saída do mundo dos vivos.”

1.2. FLECHA NA GIRA: ASPECTOS TEÓRICOS / METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Minha escrita é espiralar, imbuída de uma “escrita de artista” (PAULINO, Rosana, 2019) que sou, transita com a poética e a repetição como uma maneira de pensar a escrita do próprio trabalho produzido e o texto elaborado. Cada volta nas ideias, espiral, eu acrescento mais um dato reforçando a repetição como uma escolha para reinteirar uma ideia. Voltar novamente como um ato de assentamento de ideia. Assim como acontece nos terreiros onde o canto é repetido várias vezes para assentar uma deidade, uma entidade; foi necessária a criação de algumas palavras para falar de algo que vai além do conceito que a língua portuguesa não dá conta de explicar, os neologismos que, ao decorrer da dissertação, apresento como: *afro-luso-indígenas*¹², *apontantes*¹³, *autorecriação*¹⁴, *começo-meio-permante*¹⁵, *desenhador*¹⁶, *escripintura*¹⁷, *gestoalística*¹⁸, *gráfico-metáfora*¹⁹, *macambúzio-forte-majestosos*²⁰, *macumba pictórica*²¹, *ori-entadora*²², *orixáico*²³, *passadosente*²⁴, *pensamento-desenho afro*²⁵, *preta-*

12 Um só tempo influencias africanas, portuguesas e indígenas.

13 *É possibilidade de* transição do desenho como definidor e infinito da forma, porque é nesta ponte, corpo da linha, que pode estar o símbolo, as flechas de vários caminhos dos sentidos do que se vê, do que se sente sobretudo.

14 É uma criação de si mesmo novamente penso a linha, própria do desenho, em um movimento de fora de si e de si mesmo de invenção.

15 Faz referência a ancestralidade afro porque remete ao movimento espiralar e não circular sendo o circular que se fecha em si, e o espiralar que representa o movimento de um começo sem um fim.

16 Aquele que traz a intenção do traço ancestral para ajudar a pensar o transitar no mundo contemporâneo.

17 É um conceito que se baseia no texto como imagem, textos que são os pontos cantados no terreiro de Umbanda transcritos à carvão e pomba, em um suporte tecido de algodão que serve como retomada da ideia de texto como imagem presente nas escritas africanas, como as escritas keméticas e nsibidís, formas de arte contemporânea. Arte “é uma personificação de uma ‘inteligência’ especial pela qual o homem aprimora seu ambiente imediato, transformando materiais de lugar-comum em alguma coisa de maior valor” (LAWAL, 1983, p. 41), deslocando a matéria, para ela deixar de valer pelo que “é” para valer pelo que “representa”.

18 É um neologismo, cunhado através da arte que pratico, que significa gesto referendado no terreiro de Umbanda que nos remete uma ritualística de comunicação com o não visível. Pensado no movimento do corpo não somente na percepção automática de inscrição do corpo, mas movimento meramente orientado dentro de um rito sem perder o cunho artístico.

19 O desenho do universo com os planetas em órbita onde cada planeta é uma entidade que gira em si e gira com o todo - o universo que nos transporta para um espaço-tempo em que há uma *universação* de conhecimentos vindos da escola da vida (MIRIM, [s.d.]).

20 Locução adjetiva que fala dos olhos com um quê de tristeza, mas sem perder a certeza de sua força e a altivez de quem descende de reis e rainhas.

21 É essa relação entre o fazer artístico e o pensamento ancestral manifestado plasticamente de maneira criativa em risco, canto e gesto afro.

22 Uma composição por aglutinação das palavras ori – cabeça em yoruba – e orientadora – aquele que orienta.

23 Movimento digno da grandeza de um deus africano yorubano.

24 É um neologismo, cunhado através da minha prática artística, que significa passado e presente juntos, sobretudo um passado que sente, um passado que está presente a sentir que gera uma materialidade desenho. Pensando uma arte que traz as percepções do passado no presente em andamento.

25 Que é um espaço poético onde se revela a primazia dos símbolos umbandísticos, o orixá representado e apresentado no desenho das setas, dança ao som do canto, da oração afro. O espaço onde a linha e a seta são a

*brasileira*²⁶, *Pretópolis*²⁷, *revivências*²⁸, *telar-ser*²⁹, *traço-afro-artístico*³⁰, *universação*³¹, *verberecência*³², *vida-natureza-tempo*³³.

A gira encontra-se dentro do padrão da circularidade que a cultura afro apresenta. Dentro da gira há procedimentos para se alcançar uma finalidade que, grosso modo, está ligada a uma cerimônia religiosa ou civil cruzando as energias dos corpos vindos do continente com os donos da terra, os indígenas, em um processo de cura. Nesse sentido, compreender gênero como seres se identificando com a energia masculina e feminina e as duas energias ao mesmo tempo. Geração velho e novo e criança como religião, a relação com o sagrado. Também compreendo arte como os desenhos e cantos e performance e, por fim, educação com a percepção de mundo e existência uma diversidade de conhecimentos.

Na gira, existe uma sequência de palavras e gestos que se utiliza da repetição para compor uma celebração. É uma das formas de constituir-se rito, podendo atualizar o mito, e é uma técnica de comunicação com o invisível que está preocupada em se alcançar uma finalidade. Utilizamos de uma ritualística para um fim que não tem fim: a ancestralidade é na sucessão de palavras e gestos elaborados de maneira repetida.

A metodologia afrodescendente de pesquisa (CUNHA JÚNIOR, 2015) coloca-se como um narrar-se, um criar-se, relacionando a ação à pesquisa em um diálogo mútuo. “Principal ordem de fatores é a relação do tema da pesquisa com o conhecimento de vida e envolvimento do pesquisador” (CUNHA JÚNIOR, 2015). A discussão está no campo da filosofia do conhecimento e o rompimento essencial para incluir a África, africanos e descendentes como

metáfora do corpo afro inventado que canta conhecimentos, o invisível que se faz visível. Uma *escripintura* que conta uma história.

26 Feita e pensado por mãos de pessoas pretas.

27 Palavra criada para designar uma cidade que na verdade é cidade de “Preto”, Preto + polis, fazendo um trocadilho com o nome da cidade de Petrópolis que significa cidade de Pedro, Petrus + Polis.

28 Retomar as vivências, experiências, de um tempo dos ancestrais.

29 O corpo é uma tela que sente e interfere no mundo. Corpo obra de arte.

30 São as marcas herdadas do continente africano de uma arte que amalgama visível e invisível que fora necessário criar palavras para materializar o que a nossa língua vigente não dá conta de explicar tal experiência afro de arte, ou ainda, processo no que tange ao peso do instrumento sobre o suporte, o peso do corpo de certa forma sobre o suporte, a extensão do corpo – a mão, que sulca o mundo – lápis grafite, carvão, pomba fazendo surgir imagens.

31 É um neologismo, cunhado através da arte que pratico, que significa universo de sensação e, sobretudo, o universo em ação. Pensado em todas as percepções do corpo e não somente na percepção visual, mas sim em tato, olfato, paladar, audição e o que o corpo sente próximo da cosmopercepção (OYÉWUMÍ, Oyèrónke, *apud* NASCIMENTO, 2019) africana, isto é, o saber o lugar em que se pisa e desde aí conversar com o mundo – sem a intenção de converter ninguém de forma homogênea.

32 Verbo enquanto essa palavra que remete a ação e experiência como a prática da ação - sem texto escrito com palavras, mas escrito como experiência de vida.

33 Ciclo contínuo de vida, natureza e tempo sem separação.

agente de conhecimento, como alicerce da prática criativa de povos africanos e negros na diáspora. Partindo do local de pesquisa, o terreiro de Umbanda, e do conhecimento do local de pesquisa, procurando explicação teórica a posteriori e a experiência vivida no local de pesquisa, tenho em vista um pensamento que retoma conceitos culturais africanos de pensar-se no mundo indo ao encontro do africano ressignificado no Brasil; assim como no terreiro, em que elaboro meus pensamentos-desenhos afro, isso será explicitado adiante para um fim que é a ancestralidade afro. “No campo ético o respeito ao conhecimento pelo nosso próprio conhecimento e protagonismo social” (CUNHA JÚNIOR, 2015). A gira tem a técnica como produtora de conhecimento em uma ritualística, pois agrega saberes dos antepassados na figura das entidades que dançam sua história por via do canto, ponto cantado, e agregação de seres visíveis – a comunidade – e invisíveis, as entidades. O círculo da gira tem como característica não excluir e sim incluir todos em uma integração e horizontalidade. O interior da gira abarca todos visíveis e invisíveis em uma integração em roda numa complementaridade relacionada, dialogada, didática. Embalada pelo curimbeiro: o terreiro não distingue ciência de arte, política de religiosidade (OLIVEIRA, 2007).

Uma literatura-terreiro, como nos diz Henrique Freitas (2016), que nos aponta para pensar valores civilizatórios de um povo que se faz vivo nos terreiros de Umbanda e Candomblé, tendo a gira como movimento de todos estes conhecimentos de história, ciência, artes, ancestralidade, afeto em diálogo.

Pensar os pontos cantados–textos poéticos de louvor produzidos nos terreiros de Umbanda– como possibilidade também para a escola, tendo em vista que estou a pensar num aprendizado no espaço não formal de educação, é fazer um exercício de cidadania integral, ao passo que ser cidadão é ter liberdade de reiterar sua existência, no meu caso, a existência afrodescendente no país.

Os pontos cantados – poemas laudatórios– esses poemas que tem como uma das funções louvar, saudar, elogiar, glorificar o eu lírico tratado no poema, e se tratando de um texto cantado dentro de uma ritualística afro, também, a função de cura e proteção. Nos terreiros de Umbanda os pontos cantados apresentam-se como um processo de cura deste modelo civil herdado da escravização, seja cultural, seja político (SANTOS, 1996/1997), que tanto subjuga os corpos afrodescendentes e suas práticas. Trabalhar com os poemas laudatórios da Umbanda, indo ao encontro de um pensamento antirracista, vislumbra retirar os afrodescendentes dos guetos, físicos e intelectuais, de onde foram relegados para situar suas existências de modo digno, ao declamar suas memórias ancestrais.

A arte é um conhecimento que envolve uma metodologia no campo das experiências sensoriais, portanto a estética. “Afro não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias” (SODRÉ, 2017, p.16). Afro que me remete a uma retomada da África, que não necessariamente um retorno fisicamente, mas sim um retorno a valores africanos como uma ideia de arte coletiva. Arte que traz em si a coletividade como uma incorporação de singular e plural, que retoma os aforismos afros como os pontos cantados nos terreiros brasileiros. Trata-se de pensar que o Brasil fora colonizado por pretos africanos no sentido de trazer tecnologia e conhecimento como um povo realizador e criador de civilizações, como todos os outros povos, deixando um legado cultural, material e imaterial (CUNHA JÚNIOR, 2015). Afro também que retoma o pensamento panafricano, que “significa a luta para a libertação dos povos africanos em todos os lugares onde se encontrem” (NASCIMENTO, Elisa Larkin, 1981, p.74), seja no próprio continente, seja na diáspora. “A África para os africanos, na própria pátria e no exterior”, lema do Marcos Garvey (NASCIMENTO, Elisa Larkin, 1981, p. 74) que, com tal lema, reitera o conceito de negritude que bebe em África para se fortalecer, tendo em vista todo o processo de apagamento do povo afrodescendente na diáspora brasileira. A abordagem do panafricanismo na proposta de beber no conhecimento do continente africano, entendendo a extensão da África na diáspora, a unidade na diversidade (CALAÇA, Maria Cecília Felix, 2013).

O ponto cantado é uma fala cantada poética, que faz referência ao passado ancestral e conta os feitos dos antepassados para nos potencializar, vivificar, para fazer-nos vigorosos de nós mesmos. O ponto cantado, quando escrito, torna-se ponto riscado e, ao mesmo tempo, não deixa de ser o poema laudatório. Abordo conceitos tais como: afrorreferenciado, pensamento-desenho, vigor pulsante criativo. Primeiro, o afrorreferenciado com uma proposta de beber no conhecimento do continente africano, entendendo a extensão da África na diáspora. Segundo *pensamento-desenho* que pensa a escrita, herdeira do desenho, sendo a escrita uma tecnologia de comunicação de origem africana (VIEIRA, 1981), que, neste caso, é vista como imagem, a materialização de um pensamento plástico. E terceiro, vigor pulsante criativo, que é a energia em movimento, que por via da intuição, uma ideia ainda não manifestada, materializa-se em um suporte: o tecido.

O ponto cantado neste trabalho surge como um motivo criativo para se pensar em uma elaboração de conteúdos que se distinguem da forma brancocêntrica de nos retratar por um sistema de exclusão de alguns indivíduos e sua cultura. Tal palavra é decodificada

artisticamente como possibilidade de uma educação não formal, tendo em mente uma prática que pulula conhecimentos de um passado mítico, ajudando-me a pensar as andanças do presente. O terreiro coabita a tela do artista, em uma performance-ritual. Os pontos cantados, os pontos riscados – escrita dos pretos-velhos –, a gira como imagem gráfica. Os pontos têm uma força histórica. Tudo isso na representação pictórica.

Há uma contribuição imagética por via de uma acústica, uma imagem acústica que conta uma história de quem chegou sequestrado: os negros com os orixás yorubanos, inquices³⁴ do povo banto, as entidades, como os pretos-velhos e as entidades indígenas, os caboclos. Há uma função de educar por via dos conhecimentos das matas, das memórias. As músicas contêm uma memória do ponto de vista do preto-velho, do africano, o que somos o que fazemos e aonde queremos chegar. O terreiro nos ensina o poder da oralidade, a escuta, o exercício da memória, ensina-nos a ver o invisível no visível. A Macumba, neste trabalho, surge como um motivo criativo para se pensar em uma arte afrodescendente, que tem um *traço-afro-artístico*, que é um traço afro contínuo poético-político ancestral, para fazer um *pensamento-desenho afro*, que dá pistas para pensar maneiras de lidar com as identidades negras no Brasil, esse conceito será explicado mais adiante no texto, e pensar o próprio desenho afro por conta dos materiais usados: carvão, grafite, água, pomba, e das próprias figuras representadas e apresentadas para isto desde o terreiro para sociedade brasileira.

Considero aqui a escrita, som e imagem como linguagens. Um conhecimento que se dá pela percepção tato – observação da espacialidade, o toque do tambor. O olfato – os cheiros das ervas como elemento de cura; o paladar – as comidas dos ancestrais como sabores do saber, do conhecer; a visão – os pontos riscados e o próprio formato da gira, circularidade e o terreiro, pensando em quadrantes, onde ficam cada porta, que é em si um Orixá e, por consequência, um espaço geopolítico no continente africano; a audição – o invisível manifestado no visível com a materialidade da palavra cantada, a vibração sonora, as entidades como vibração sonora assentada no ser. Uma estética que pressupõe uma ética, colocando a minha própria experiência artística como sujeito, metodologia de investigação de uma *macumba pictórica*. O que chamo de *macumba pictórica* é essa relação entre o fazer artístico e o pensamento ancestral manifestado plasticamente de maneira criativa em risco, canto e gesto afro.

34LOPES (2003, p.118). Divindade dos cultos de origem banta correspondente ao orixá nagô. Do quicongo nkisi, nkixi, entidade sobrenatural.

1.3. A UMBANDA³⁵: HISTÓRIA E PROCESSOS CULTURAIS

As Umbandas fazem parte das religiosidades cuja matriz é africana, especialmente de origem banta. Elas têm sua própria origem assentada como um coletivo de saberes e conhecimentos de povos do grupo de línguas nigero-congolês oriental, faladas na África, juntamente com os indígenas e o “cristianismo de preto, as umbandas e candomblés como fenômenos urbanos da população negra” (CUNHA JÚNIOR, 2020, p. 24), no entanto, sem ser determinada somente por uma dessas religiosidades. “Em uma só religião temos justapostas as culturas brasileiras” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p. 34).

O princípio da hospitalidade teve uma função marcante na formação dos povos bantos no que tange a expansão de território pontuando o centro das práticas criação dos estados. Os bantos tiveram o entendimento de quanto mais aplicavam o princípio da hospitalidade mais pessoas eles influenciavam e com isto mais domínio eles em potência desempenhavam. Saudando com comidas e bebidas os mortos-viventes ancestrais e os mortos-viventes dos povos de cada território juntamente com os vivos desses semeavam a hospitalidade no formato de alimento, selo e defesa (FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M; SAIDE, Christine, 2019). “Por exemplo, na região dos Grandes Lagos, no leste da África no início do primeiro milênio d.C., sacerdotisas e sacerdotes lideravam grupos de possessão espiritual chamados *mbándwa* (FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M; SAIDE, Christine, 2019, p.244). Tais dos processos de transe pelo qual os praticantes das umbandas contemporâneas passam, levando-me a uma ideia de Umbanda desde do continente africano. Um processo seu, de se fazer religiosidade afro desde o continente.

Passa pelo século XX, na cidade de São Gonçalo, região metropolitana do Rio de Janeiro, sudeste do Brasil, onde vemos maior ocorrência das macumbas cariocas, juntamente com o catolicismo e o espiritismo. Logo, firma-se como uma religião afro-brasileira. Deixo “de lado as palavras assimilação, sincretismo, integração e trabalhar as fusões no campo da cultura

35 Esta dissertação não se propõe a entrar no desdobramento que a Umbanda sofreu com seu processo de embranquecimento, um campo de disputa onde os elementos do branco, indígena e negro não viviam em total harmonia. Assim, um dos tentáculos do racismo - este religioso - cuida de hierarquizar as relações, ao passo que elementos da cultura branca eram ressaltados, e os elementos da cultura preta eram negados. Não se tratará, nesse texto, de tal abordagem, mas sim do arcabouço de conhecimento que a cultura negra trouxe para a sociedade e pelo método estético, em que se olha a macumba como uma possibilidade de pensar a vida, cortada por identidades dançantes entre a relação negociante com outro, como o espaço e o tempo.

e as relações sociais nos diversos grupos populacionais” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p. 35), pois, se há sincretismo, como a natureza e a ideia de um sincrético nas religiosidades, é por conta de um movimento de estratégia de resistência de sua ponta de um estado repressor. O culto aos orixás yorubanos, os inquices e a pajelança indígena, e a ideia de reencarnação, de ancestralidade e de movência vital fazem parte da Umbanda, considerando que o entrelaçamento religioso, que lhe deu origem, possa nos levar a refletir que tais fusões religiosas podem ter tido início no próprio continente africano. Isso porque temos na Umbanda de Moçambique tais fusões, que ocorrem devido ao diálogo com a Etiópia, cristã, que influenciou o resto do continente. Assim, a religião possuiu influência etíope pretérita, e que foi retomada aqui no Brasil: “O terreiro é onde a palavra coletividade encontra-se materializada com toda a sua conotação. E o pronome Nós ganha realmente unidade” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p. 32), reiterando o caráter de um pensamento ubuntu³⁶ na Umbanda.

A Umbanda possui variações que ultrapassam o território brasileiro, reverberando em outros países da América e do Caribe. A Santeria de Cuba e a Regla de Palo da República Dominicana são variações da Umbanda brasileira por exemplo (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015), marcando assim um pensamento de uma religiosidade que junta outros saberes desde o continente africano. A Umbanda é banta e, por isto, traz nela elementos destes povos que fazem parte de um tronco linguístico que muito influenciou a língua portuguesa do Brasil como o próprio nome – Umbanda.

É difícil datar de fato a existência da Umbanda no Brasil: consta desta herança anterior à chegada dos pretos escravizados no Brasil, a existência da Umbanda. “O processo que levou à constituição da Umbanda é muito mais longo e antigo do que parece” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p.35).

Por conta da República brasileira que perseguia as religiosidades de matrizes africanas, bem como todas as manifestações culturais pretas, surge a possibilidade de criação da Umbanda no Brasil, em 1906, no início do século XX, como forma da afirmação da mestiçagem brasileira, a das três raças. “O português escravizador também trouxe para cá o seu aporte cultural, onde tem significativa importância a introdução do cristianismo católico romano” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p. 35-36).

36 “Ubuntu é a raiz da filosofia africana. A existência do africano no universo é inseparavelmente ancorada sobre *ubuntu*. Semelhantemente, a árvore de conhecimento africano deriva do *ubuntu* com o qual é conectado indivisivelmente. *Ubuntu* é, então, como uma fonte fluindo ontologia e epistemologia africana.” (RAMOSE, 1999, p.1)

A vida tem como marco o ritual de comer, vestir, pintar. Em qualquer tempo o ritual marca a vida no cotidiano. “O ritual é a relação entre o pensar e o viver” (ARAÚJO, Sheilla Sousa, 2015, p.36). A religiosidade fazendo parte da cultura, que é marcada por rituais. Eu, enquanto umbandista, entendo o ritual como uma prática cotidiana passando por uma performance que pode ser artística por conta do seu cunho poético. E reitero: poético por abrir várias possibilidades do ser.

1.4. O REGISTRO HISTÓRICO EM TERMOS PATRIMONIAIS DA TENDA ESPÍRITA MIRIM EM PETRÓPOLIS



Figura 5 - Tenda Espírita Mirim - filial nº 12, Ladeira Carlos Bitencourt, nº 33, Mosela - Petrópolis – RJ: Acervo Pessoal.

Da mesma forma em que parto de uma cidade específica, Petrópolis/RJ, também parto de um terreiro de Umbanda específico, a Tenda Mirim, filial 12ª de Petrópolis. Numa iniciativa de afastamento da Tenda Mirim Matriz, Rio de Janeiro, o médium Sr. Rodolfo Volken, cavalo³⁷

³⁷Cavalo no terreiro de Umbanda é a denominação para o médium que dá incorporação ao espírito – entidade.

do Caboclo Zazulu, acabou por iniciar os trabalhos espirituais na cidade de Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, em 20 de março de 1956. Tal iniciativa espiritual, adotando a mesma ritualística da Tenda Mirim Matriz, residia em dependência particular que, com um grupo de pessoas, assentava as atividades espirituais à Rua Batista da Costa, 310 (fundos), no Bairro Mosela, nos mesmos bairro e cidade.

Com o afastamento, por motivos particulares, do Sr. Rodolfo Volken, os trabalhos espirituais continuaram acontecendo à moda Tenda Mirim Matriz tendo à frente agora o Sr. Elias Gama e a Sr.^a Julieta Gama, donos da residência onde aconteciam os trabalhos. Resolveram solicitar ajuda ao fundador da organização Mirim, Sr. Benjamin Figueredo, cavalo do Caboclo Mirim, para que, com a falta do Sr. Rodolfo Volken, pudesse nomear outro dirigente dos trabalhos espirituais.

Ao visitarem a Matriz o Sr. Elias Gama e a Sr.^a Julieta Gama, o Caboclo Mirim pediu a eles para que escolhessem entres os médiuns da Matriz qual seria o indicado para dar andamento aos trabalhos espirituais em Petrópolis. Dentre eles, o escolhido foi o Sr. Fortunato Domingos Coelho, cavalo do Caboclo Tupiniquim e Pai Curumim, escolhido por conta de sua humildade e do carisma que emanava de sua presença mediúnica. Assim, o Sr. Fortunato Domingos, duas vezes por semana, assumiu a liderança dos trabalhos espirituais na residência do Sr. Elias Gama e Sr.^a Julieta Gama.

Percebendo o crescimento dos trabalhos espirituais tendo o Caboclo Tupiniquim à frente, o Sr. Elias Gama resolve doar um imóvel para, assim, abrigar os trabalhos espirituais, onde até hoje é a sede da Tenda Espírita Mirim Petrópolis 12^a filial da Organização Mirim. A sede da Tenda Mirim Petrópolis, que outrora era a residência do Sr. Gama e Sr.^a Gama, é na Ladeira Carlos Bittencourt, 33 – Bairro Mosela, Petrópolis/RJ, tendo como marco de inauguração dezembro de 1956, consagrado pelo Caboclo Mirim. O imóvel passou por uma reforma para melhor adaptar-se à nova atividade, que passara a conter sessão umbandista. A unidade de Umbanda da Tenda Mirim na cidade de Petrópolis, 12^a filial, tornou-se uma das referências umbandísticas do município petropolitano, tendo como guia espiral o Caboclo Tupiniquim e seus médiuns. A casa, seguindo os preceitos e escolas do Caboclo Mirim, segue até hoje com os cultos afros na cidade.

Após 26 anos à frente da filial de Petrópolis, o Sr. Fortunato parte para Aruanda³⁸, deixando um legado histórico para a Tenda, de integridade e dedicação às leis da Caboclo Mirim e à Umbanda. A partir daí, no ano de 1982, o Caboclo Mirim nomeou outro médium, Sr. Moacyr de Sá Ferreira, cavalo do Caboclo Tupã e Pai Joaquim, para dar andamento aos trabalhos do Sr. Fortunato Domingos Coelho, realizados até então na 12ª da Tenda Mirim-Petrópolis. O Sr. Moacyr de Sá Ferreira presta homenagem ao Tupiniquim e seu cavalo com uma placa de mármore afixada na entrada principal do Terreiro, firmando o compromisso de continuidade aos trabalhos espirituais. No ano seguinte de 1986, após a ida para Aruanda do Sr. Benjamim Figueredo, o Sr. Moacyr de Sá Ferreira, que até então seguia à frente da 12ª filial Tenda Mirim, solicita destituição da Organização Mirim. Com a saída do Sr. Moacyr de Sá Ferreira da Organização Mirim, a 12ª filial da Tenda Mirim volta a ser comandada pela família do Sr. Fortunato Domingos Coelho, na figura de sua filha Sr.^a Jandira Domingos Soares, cavalo do Caboclo das Sete Jiboias e Pai Cambinda do Cativoiro.

A senhora Jandira Domingos Soares, médium da Organização Mirim desde 1954, seguindo as orientações do Caboclo Mirim, assume a 12ª filial dando andamento ao legado de seu pai, Sr. Fortunato, e à escola do Caboclo Mirim. “O homem é o ser que, como simples corpúsculo, vive a aplicação sublime da reação da vida, no terreiro da natureza” (MIRIM, [s/d], 15). É possível afirmar que o Caboclo Mirim já a preparava para suceder o comando da filial petropolitana assentada por seu pai, Sr. Fortunato Domingos Coelho.

A Sr.^a. Jandira Domingos Soares, Alta Cúpula, título dado aos comandantes de filiais e membros do comando geral da Organização Mirim, há três décadas à frente da 12ª filial de Petrópolis, virou referência na Tenda Mirim e no meio umbandístico, fazendo jus à escola do Caboclo Mirim, uma escola iniciática de base banto e ameríndia, indo ao encontro da própria ideia de Umbanda – arte de curar (LOPES, 2003).

Aqui, destaco como até hoje se apresenta: Tenda Espírita Mirim – filial nº 12, Ladeira Carlos Bitencourt, nº 33, Mosela – Petrópolis-RJ. Comandante: Jandira Domingos Soares. Comando Espiritual: Caboclo das Sete Jiboias e Pai Cambinda do Cativoiro. Atendimento ao Público: Quarta-Feira, 19h. Gira Mensal: Terceiros domingos. Desde 1956.

38Segundo Lopes (2003, p.32) “Morada mítica dos Orixás e entidades da Umbanda. De Luanda, topônimo [“Aruanda, forma toponímica feminina através da qual a memória coletiva do negro brasileiro conservado a reminiscência de São Paulo de Luanda, capital de Angola, porto africano do tráfico de escravizados (...). Com o tempo deixou de designar o porto de Angola, para se transformar em lugar utópico, passando, como utopia, a abranger toda a África: pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa” – Encicl. Delta-Larousse, 1970].”

1.5. SALVE!

Se não fosse a sereia,
Sereia, sereia
Tubarão me engolia lá no mar
(PONTO CANTADO).

Saravá Iemanjá (2022), e assim peço a benção para minha ancestral mais próxima Irene Belmiro Cipriano Inocêncio, que me colocou no mundo. “Bato cabeça”³⁹ para Iemanjá e, com isto, “bato cabeça” para todas as mães, e mães das mães, e mães dos pais até chegar a Maat de kemet, terra preta, e busco nela uma linha de pensamento para tecer a realidade hoje, a minha criatividade. Maat é a base do pensamento filosófico kemético, segundo Obenga (2004), que pauta a deusa como a grande deidade geradora de toda a vida, como instância do invisível no visível, estabelecendo uma filosofia da mãe. A “filosofia poderia ser definida como pensamento reflexivo sistemático sobre a vida” (OBENGA, 2004, p. 4). Maat é a grande pedra angular do pensamento kemético, assentando a ideia de que, no lugar onde há ser humano, há filosofia seguindo também Obenga, mas sobretudo um pensamento feminino que impera de uma terra preta, um conhecimento de uma deidade preta no nome e na descendência.

Os sentimentos que circulam neste escrito latejam em mim já há algum tempo, sentimentos estes frutos de questionamentos internos, que me motivaram a uma possível escrita. Recordo-me da disciplina de Educação Artística⁴⁰, na Escola Estadual Cardoso Fontes em Petrópolis, onde eram ministradas aulas que me levaram a uma identificação com o tema, as artes plásticas. No entanto, de forma alguma via a presença de artistas com os quais eu pudera me identificar com mais propriedade: artistas pretos ou uma arte preta, arte afrodescendente.

E voltei meu pensamento para o que tinha de real. Era um momento no qual meu pensamento e minha vontade se voltaram para a identificação de um Monet, um Renoir, um Matisse etc. Diferentes das outras crianças, meu brinquedo era desenhar, pintar e ir ao terreiro de Umbanda. Mesmo envolvido com toda essa arte, e apaixonado por ela, havia ainda uma interrogação latente em mim, o porquê não encontrar, em minha trajetória escolar, uma arte *preta-brasileira*. Isso me incomodava: o único lugar onde a negritude era ressaltada estava ligado à religião de matriz africana: a Tenda Espírita Mirim – 12ª filial. Esse fora meu lugar e

39 Bater cabeça é ato na Umbanda que significa respeito aos Orixás, ancestris divinizados e Guias comandante de cada terreiro umbandístico.

40A Ed. Artística foi criada durante a Ditadura Militar, em 1971, e possui vários problemas, tais como ser prática educativa e não disciplina, não ter objetos definidos e o principal problema, não ser ministrada por professores especialistas. Isso se altera na LDB 9394/96 quando ela deixa de ser chamada de Ed. Artística para tornar-se a disciplina de ARTE, com outros contornos e filosofia.

meu lugar de nascimento. Juntamente com a comandante do terreiro, Dona Jandira Domingos, tem como mentores ancestrais o Caboclo das Sete Jiboias, o Pai Cambinda do Cativeiro e Zezinho da Mata, que aprendi a chamar de tia por um entendimento da família estendida cultivada no terreiro. Um lugar que me levava a refletir o porquê de deuses, cores e conhecimentos afrodescendentes só estarem ali sendo abordados, e não na escola. Por falta da representatividade em bancos escolares é que eu busco na macumba, espaço não formal, representatividade.

Na busca por uma identificação com a arte, não qualquer arte, mas arte visual *preta-brasileira*, eu, incentivado por minha mãe, busquei aulas de desenho, além do campo escolar. Minha mãe via em mim potencial em arte, e busquei aulas de desenho artístico além do campo escolar comum. Minha mãe foi minha primeira *ori-entadora*, apontando-me aonde deveria ir, onde poderia aprimorar meus conhecimentos acerca da arte e foi meu primeiro motivo criativo, aparecendo, assim, em minhas pinturas. *Ori* – cabeça na língua yorubana – fora meu primeiro tema, não qualquer *ori*, mas o rosto de minha mãe que com o tempo transformou-se em autorretrato preto. Minha mãe preta me formando como homem preto.

Desse modo, procurei cursos livres de desenho e encontrei acolhimento na escola de desenho CES (Centros de Estudos Supletivos), o que me possibilitou desenvolver meus talentos, mas, sobretudo aumentou em mim a vontade de criar e saber. Saber mais acerca do que tange o afro, afro presente no cotidiano macumbeiro, o invisível na macumba. Dessa forma, parti para uma tentativa de plasmar um diálogo com tal imaginário de identidade em processo levando em conta a memória do grupo a que pertença, uma autodefinição que passa por pensar de onde viemos, que elementos nos constitui – língua, história, território, cultura, religião, situação social e mais – um processo em andamento, um fazendo-se (MUNANGA, 1999). Neste momento, encontrei uma artista plástica de Petrópolis, Livia Carvalho, que me orientou na busca investigativa por um trabalho de arte que tivesse como mote identidade. Represento o significado humano através do rosto materno na minha obra.

Hoje, o mote dele é a macumba, o invisível na macumba, por entender que, além da identidade ter em mente uma África ressignificada, é no quilombo que se é recriada com seus conhecimentos e, mais tarde, nos terreiros de Umbanda – esse onde eu nasci – transita sobretudo conhecimento e estética de vida. Vejo o terreiro como uma escola não formal, escola da vida (MIRIM, [s.d.]). A *universação* é um neologismo, cunhado através da arte que

prático, que significa universo de sensação e, sobretudo, o universo em ação. Pensado em todas as percepções do corpo e não somente na percepção visual, mas sim em tato, olfato, paladar, audição e o que o corpo sente próximo da cosmo percepção (OYĚWÙMÍ, Oyèrónke, *apud* NASCIMENTO, 2019) africana, isto é, o saber o lugar em que se pisa e desde aí conversar com o mundo – sem a intenção de converter ninguém de forma homogênea. Pensar os territórios de origem africana, sobretudo, é uma fonte de possibilidades culturais pelas quais o movimento educativo pode se ater para a produção de conhecimento e de interação social (OLIVEIRA, 2007).



Figura 6 - Tenda Espírita Mirim matriz. Entrada com a bandeira com o ponto riscado do Caboclo das Sete Jiboias Filial - 12ª de Petrópolis. Fonte: Acervo pessoal. 1992.

“O legado africano é vasto e complexo, deitando suas raízes na história e no imaginário” (OLIVEIRA, 2007, 273). Uma educação desde o terreiro se assenta nesta ideia de um lugar como metáfora do continente africano usando a ancestralidade como elemento de análise e guia para uma experiência de pensamento no mundo de seres pretos. “O território, o mito e o corpo são fontes fundamentais” (OLIVEIRA, 2007, 273) para que eu pense uma educação no espaço não formal: o terreiro de Umbanda. Qual o caminho que se trilha da arte à educação? É a partir desta indagação que me pergunto na urdidura desta obra. Você ensina, você aprende, respeitando a senioridade, “fenômeno relacionado à idade cronológica relativa, e não o tipo sexuado de corpo, que atribui e regula as posições de poder nas sociedades iorubas anteriores

ao contato colonial” (OYĚWÙMÍ, Oyèrónké, *apud* NASCIMENTO, 2019, p. 10). Uma hierarquia de quem é mais velha, de quem nasceu primeiro –terreiro, ao passo que você escuta e observa e, por imitação, aprende fazendo, sendo, até que você começa a ensinar fazendo também. A ancestralidade é a seta no tempo espiralar (MARTINS, Leda Maria, 2002) que inspira e movimenta todo o conhecimento, sendo a ancestralidade a unidade na diversidade africana (OLIVEIRA, 2007). Fui uma criança de terreiro, tinha mães e pais que cuidavam de mim, principalmente mães, entidades que me guiavam/guiam, saberes que constituíam/constituem conhecimentos que me formavam/formam.

Minha brincadeira era bater tambor, era dançar com as entidades, era cantar como minha tia, Senhora Ilma Domingos, aprendi a chamar de tia aquela senhora que cantava curimba e cuidava de mim enquanto minha mãe ia para gira. O menino de terreiro olhava tudo com curiosidade, sentia tudo. A guiné-incenso-arruda tomavam meu espaço olfato. E repicava o tambor no início da sessão. Desde pequeno, aprendi o respeito aos mais velhos e a grande responsabilidade de levar a bandeira com o ponto riscado, escrita do caboclo, da filial que pertencia. Tudo era mágico e bonito. Entendia perfeitamente quando era minha tia falando e quando era a energia-inteligente, seu antepassado, Caboclo das Sete Jiboias. “A magia é feita aos olhos de todos” o caboclo dizia e depois fui entender que o canto é este elemento mágico que, por via da palavra nos leva a instâncias de mundo, à memória, ao conhecimento de um tempo, a esta arte do tempo que é a própria música (LAWAL, 1983); a ritualística, assim, perpassa o pensamento africano.

A comunidade africana ritualiza a vida. É por via do rito que são gestadas as outras atividades do grupo – música, cânticos, recitações, dança, decoração, arte, cozinha etc. – compondo assim os elementos pedagógicos, pois sem a relação com a arte, com a natureza, com a comunidade não existe educação, eis aí a sabedoria (OLIVEIRA, 2007). A sabedoria se faz, todavia, nos pretos-velhos que chegam, sentam-se em banquinho e conversam, rezam cada pessoa no terreiro usando uma metodologia de escutar e aconselhar por via do canto e do próprio ato paciente de fala e escuta dentro de um grande semicírculo, aludindo à grande espiral que é a gira.

Assim como a professora Vanda Machado conta em sua tese *Pele da Cor da Noite* (2017), histórias de valor contadas no terreiro de Candomblé Ilê Axé Opô Afonjá para pensar uma educação brasileira afrodescendente na Escola Municipal Eugênia Ana, escola formal, eu penso histórias de valor contada no terreiro de Umbanda Tenda Espírita – 12ª filial, espaço de educação não formal, para reiterar tais valores trazidos pelos pretos africanos que me

formam/forma como pessoa e como artista afro descendente no Brasil. Parti de minha vivência afro para discutir pensamentos tocantes às africanidades, e que formaram meu mundo imaginário: de onde vim, para onde vou ter o ancestral como modelo de educação, ficar semelhante ao ancestral é para mim de grande importância e, igualmente, para todos que têm a *Pele da Cor da Noite* (MACHADO, Vanda, 2017). De forma heurística, vou caminhando no terreiro de Umbanda tendo em mente todo o ensinamento legado dos africanos recriados em diáspora no cotidiano (MACHADO, Vanda, 2017).

Entrei para a Faculdade de Letras, na Universidade Católica de Petrópolis, e minha busca continuou na graduação por tema de referência preta. Neste momento, o foco foi literatura preta, literatura africana de expressão portuguesa. Como quase tudo que se relaciona ao assunto preto, o tema Literatura Africana foi uma coisa rara na faculdade. Em minhas pesquisas, nesse período, debruicei-me sobre o poeta Antonio Agostinho Neto, autor africano de Angola, que se tornou o motivo do meu trabalho de conclusão de curso. Pude, então, ver uma representação artística preta no campo da arte da escrita. Mas passou a graduação e não vi representação preta nas artes literárias e nas artes visuais, pois, de alguma forma, esperava encontrar no meio acadêmico um estudo maior acerca das artes. De uma maneira mais pontual, a representação do preto nas artes.

Vejo que os tecidos desses pensamentos, dessa busca, são questões que me envolvem há muito tempo: na verdade, antes da minha entrada à universidade. Sempre vibraram no meu corpo, de maneira branda e latente, e só vim inteirar-me dessas vibrações no contato que tive com o grupo de pesquisa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) –Narrativas, memórias e imagens da diáspora: práticas culturais afro-brasileiras em escolas públicas do Rio de Janeiro e seus praticantes, onde fui sujeito de pesquisa pela minha prática com artes plásticas, e posicionamento preto na cidade de Petrópolis. Assim, em minha primeira mostra individual de artes plásticas na galeria Djanira, do Centro de Cultura Raul de Leoni em Petrópolis, com a exposição *Rosto: a face da identidade*, no ano de 2008, ministrei junto com a artista plástica Livia Carvalho, atividades com alunos de escolas públicas da cidade numa proposta didática de educação em espaço não formal (a galeria de arte), onde pude trabalhar com os estudantes os

temas identidade e representação pictórica, intentando que o tema da mostra consistiria de um modo geral na identidade.



Figura 7 - Cipriano. Eu-Rostodoazul bruno. Técnica mista sobre MDF.153X40cm. Obra exposta na exposição *Rosto: a face da identidade*. 2008.

Durante todo o tempo em que estudei, da escola à graduação, pouquíssimas foram as vezes em que o assunto preto, África, africanidades, afrodescendências foram abordados. Quando eram, remetiam à escravidão. Revoltava-me imaginar que o preto somente era citado nessas condições. A história, a literatura, a geografia, a filosofia, a religião, a arte dos povos africanos pareciam não existir. Minha vontade de saber algo mais sobre o tema aumentava. Minha dúvida recrudescia acerca do preto e como um povo era representada de uma forma pequena e reduzida. Seguindo a linha de pensamento de um apagamento de minhas origens, há de se perguntar pela identidade, pela prática e conhecimentos desses sujeitos que, como eu, viveram/vivem na ignorância de suas pertenças culturais e políticas em seus espaços-tempo, invisíveis.

A prática religiosa de base africana traz conhecimento e potência, seja Umbanda, seja Candomblé: é o momento que um pequeno espaço é criado para recordar e vivenciar saberes e conhecimentos dos antepassados, momento de encontro de uma potência de vida, uma representatividade. É importante apontar que se difere da educação formal a partir dos seus processos escolares normatizados por legislação (NOVAES, Luziara Miranda, 2020, p.8), algo que possa, de certa forma, falar de elementos e discursos que interferem na identidade. Evidente que parto de minha experiência para falar de outras experiências de outras pessoas, que também por conta da melanina no corpo, trazem a vivência de formas que revelam algumas especificidades. Pela *Macumba Pictórica*, resultado do conceito de *pensamento-desenho afro*, que é um espaço poético onde se revela a primazia dos símbolos umbandísticos, o orixá representado e apresentado no desenho das setas, dança ao som do canto, da oração afro. O espaço onde a linha e a seta são a metáfora do corpo afro inventado que canta conhecimentos,

o invisível que se faz visível. Uma *escripintura* que conta uma história; volta-se ao pensamento no que há de real, ou seja, a macumba no terreiro de Umbanda. Neste lugar onde se apresentam saberes e conhecimentos trazidos pelos pretos africanos, meus antepassados, que me reiteraram como ser vivente em movimento. A gira é um exemplo de saberes e conhecimentos que vivem e convivem com o visível e com o invisível, lugar onde o gesto conta a história de uma vida.

Olho para a macumba como um motivo criativo para desenvolver uma poética artística; motivo criativo para desenvolver um pensamento plástico e invisível que se faz visível na obra de arte. Sou, desta feita, o curimbeiro das *escripinturas* de uma Umbanda *poético-política*.

Minha busca é por uma identificação com a arte, não qualquer arte, mas arte visual *preta-brasileira*, afrodescendente. E aqui penso importante pontuar que arte afrodescendente é uma arte que conserva em si elementos propriamente afro que podemos identificar como legado de povos africanos vindos para o Brasil, diaspóricamente, como a própria temática, forma e conteúdo estético priorizando a ancestralidade.

O pensamento afro é um pensamento voltado para a origem e destino ao mesmo tempo. O pensamento da arkhé, que vê ancestralidade como um saber. “O que está propriamente em jogo é outra diátese, também afeita às sutilezas do desvelamento originário do mundo” (SODRÉ, 2017, p.83), uma capacidade de trabalho de criação de e para si na atualidade manifestada num extenso crescimento de um princípio ancestral pulsante e com movência vital – axé.

É um pensamento que tem o axé como princípio, como vontade de fazer, vontade de realizar, no fundo, uma potência e não puramente uma força vital estática. O destino está propriamente no fazer artístico macumbeiro. Uma potência, pois é na relação que a agência das coisas se faz mais evidente, sinto, logo existo. Um lugar, terreiro de Umbanda, que chegada e saída de conhecimentos a serem evidenciados e vividos. É um movimento de fazer ou não fazer de alguma coisa, isso é o axé, sobretudo o movimento – movência vital. Imbuído deste pensamento em que a origem e o destino se fundem ao mais velho, o preto-velho, trazendo o axé que se apresenta; outrossim, como aquele que teve a maior capacidade de fazer ou realizar, portanto, mais axé. Uma experiência de pensamento que traz ética ancestre.

A ancestralidade é um ciclo de quatro instâncias tempo-espço do movimento na sua duração no território e na formação do ser. Primeiro, os ancestres divinizados formadores da humanidade. O segundo, o convívio mais próximos dos ancestres no tempo-espço com a geração do presente. O terceiro, os ancestres do tempo-espço no presente em processo. E

quarto, os ancestrais do tempo-espaço na futuridade. A ética do pai morto-vivente é a relação do visível com o invisível. É o morto-vivente que fala o melhor proceder da família. Há uma relação intrínseca com o invisível. Aruanda e o terreiro se cruzam o tempo todo. Há um convívio constante com o preto-velho. “Um pensamento de diátese média”, como diz Muniz Sodré (2017, p.73), um pensamento que parte do corpo. Não há sentir sem corpo: o próprio corpo se pinta e pinta-se no mundo.

Narrar-se para se fazer. A vida é mais, “ou seja, é imperioso reconstruí-la, reinventá-la, principalmente por meio da arte” (SODRÉ, 2017, p. 95). Foi o terreiro que me ensinou que sou filho de rei. Um rei de Ketu, um rei nigeriano: Oxóssi. O terreiro ensinou-me que o sagrado é cotidiano, cada “canto” tem um santo. Nunca estamos sozinhos, o preto-velho manifestado é o cavalo e é o preto-velho: duas instâncias em um. Há uma proteção constante. Aprendi o valor da palavra, ela pode curar e pode destruir.

A palavra é algo forte nas sociedades tradicionais africanas, um valor, que pauta uma sociedade. Tal valor está atrelado ao que eles chamam de movência vital, que é a própria preexistência. A palavra forma o mundo, dá vida ao mundo. A palavra aparece como vitalidade divina. A palavra cria mundo numa fusão de fluido vital e sopro vital, tendo em vista que o homem se manifesta também pela respiração – o sopro vital (LEITE, 1996).

É necessário louvar cada pessoa com o canto, respiração, para que ela se fortaleça para ativar a movência vital – axé. Criar-se. E louvar é além de chamar seu ancestral para manifestar-se, potencializar sua vida com as lembranças dos feitos dos seus antepassados. Há uma África ressignificada em cada canto do terreiro, seja ele um espaço grande ou pequeno. Em cada quadrante do terreiro há um orixá, “em cada porta” há um santo, “em cada espaço” há história. “Nesta casa tem quatro canto, cada canto tem um santo onde mora meus pretos-velhos e o divino Espírito Santo. Zum, zum, zum, Cambinda mostra quem é. Mas eu juro meus pretos-velhos, o inimigo cai e eu fico de pé” (PONTO CANTADO).

Cambinda é o nome de uma entidade, um preto-velho, dos terreiros de Umbanda do Brasil - Pai Cambinda do Cativoiro. E tal nome é uma derivação do nome Cabinda⁴¹, nação africana de onde vieram alguns africanos para o Brasil. Aprendi que o calado vence, porque

⁴¹Cabinda é uma das 18 províncias de Angola, localizada na região norte do país, sendo a mais setentrional e também único enclave da nação. A capital é a cidade e município de Cabinda. Segundo as projeções populacionais de 2018, elaboradas pelo Instituto Nacional de Estatística, conta com uma população de 801 374 habitantes e com uma área territorial de 7 283 km², sendo a província mais densamente povoada de Angola depois de Luanda;

existe um tempo para as coisas, existe outro tempo em que o passado conversa com o presente e prevê o futuro. Aprendi que tudo tem movência e o canto, a voz, ativa esta movência. “O conjunto força vital/ palavra/ respiração é elemento constitutivo da personalidade, emergindo plenamente quando o homem a estrutura de maneira a criar a linguagem e o exterioriza através da voz” (LEITE, 1996, p.3).

Diante do vazio, faço macumba como uma possibilidade de resposta ao vazio além de mim, pois uso a estética como metodologia para pensar esse vazio, não qualquer estética, mas a estética afrodescendente, que apela para o axé que, por meio da palavra, faz-se presente e, assim, vence-se a morte: logo, o texto vira um corpo preto na *escripintura*. Foi estratégia de existência:

O negro se dá conta de que a sua salvação não está na busca da assimilação do branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de “negritude” (MUNANGA, 1990, p.111).

A vida é movência e morte, é perda de movência. Aprendi a cantar em conjunto, em coro, em solo, a magia da palavra. É a palavra que torna o invisível visível. O artista também exerce este poder de fazer visível o invisível com a obra de arte. Um corpo em harmonia com o universo, com base na investigação pictórica que usa a manifestação desenho, além de uma “escrita de artista” (PAULINO, Rosana, 2011, p.12) chamada de escrita própria do artista que pensa e se repensa na obra que produz. Um pensamento da minha natureza de homem afrodescendente, a uma experiência de pensamento visual, um saber que, enquanto artista afro, desenho e pinto. É minha intenção produzir uma escrita, que ao falar do trabalho e sua feitura, seu processo, sua intenção nos traços, materializa um pensamento acerca de si, ou a possibilidade de si, e sua circunstância. E falarei também de um saber pictórico que em si mostra conhecimento e vivência.

“Sendo a arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saberes ela gera?” (PAULINO, Rosana, 2011, p.11). Um saber de outra ordem do da ciência, que se incumbe em achar as respostas das coisas, ao passo que o saber artístico se incumbe de fazer as perguntas às coisas para a apreensão do mundo e expansão das experiências do processo mental de percepção essencial à vida social. Como o desenho é pensamento? Como o ancestral é pensamento contínuo que me faz refletir criticamente acerca da minha realidade, hoje buscando ferramentas do ontem longínquo? Quem sou em construção em relação com o mundo e com o ser visível e

invisível da sociedade? Qual o caminho que se trilha do conhecimento à sabedoria? Posso pensar a ancestralidade como uma categoria analítica das práticas pedagógicas afrodescendentes?

Uma ampliação do conhecimento do mundo pelo olhar que produz uma experiência artística, que de tal modo em conjunto com os pensamentos-desenhos afros, apresento e represento um mito. O terreiro é um universo. Enfrentar com alegria e não com lamento as tristezas da vida, de todo modo, é outro tempo, é pensar o tempo de forma diferente. "Velho tava cochilando na porteira da fazenda quanto mais velho cochila mais ele tá trabalhando. Aruanda tá trabalhando, Aruanda tá trabalhando" (PONTO CANTADO), sem dúvida é o poder do pensamento, o poder da memória, o poder de um trabalho mental de imantação e irradiação de força da palavra. Aprendi no terreiro que o nome é importante. Quando o preto-velho se manifesta, ele fala seu nome e risca seu ponto para ficar registrado na folhinha do tempo, no terreiro da natureza (MIRIM, [s.d]). O nome é o que traz a responsabilidade do morto-vivente com o grupo, com o lugar. Com seu corpo media o visível com o invisível e numa *gestoalística* - *gestoalística* é um neologismo, cunhado através da arte que pratico, que significa gesto referendado no terreiro de Umbanda que nos remete uma ritualística de comunicação com o não visível. Pensado no movimento do corpo não somente na percepção automática de inscrição do corpo, mas movimento meramente orientado dentro de um rito sem perder o cunho artístico - risca seu ponto. Risca seu nome e sobrenome por via simbólica, o espaço simbólico. Símbolos que falam de onde vem sua força da natureza: o sincretismo com a natureza.

A Movência pulsante criativa é o conceito que irei detalhar mais adiante, é a energia em movimento que, por via da intuição, uma ideia ainda não manifestada, materializa-se em um suporte. Cores, gestos, lugares, adereços, cheiros, sabores, uma filosofia que parte do corpo que traz nos textos cantados – ponto cantado – o arcabouço teórico-prático dos saberes do terreiro onde me debruço. Vejo nestes textos cantados uma arte conceitual, que o conceito, ao passo que forma pictórica, reitera o próprio conceito, o significante abre para mais outros muitos significados: o próprio texto como imagem e a imagem como texto.

Pensar sobre o objeto/sujeito, o texto cantado que é o ponto cantado, os pontos riscados, suas possibilidades nada mais são do que pensar artisticamente. Falo do deslocamento do objeto, possibilitando uma leitura artística dele, um exercício para a linguagem. Há um desenvolvimento da linguagem artística visual usando a estética – ciência que conhece por meio da percepção – para ampliar o conhecimento. No começo do século XX, com uma nova maneira de ver a arte, surge a ideia de deslocamento na arte; um objeto

cotidiano é então visto como objeto de arte; a ideia de que uma obra só estará completa quando a ela se soma à interpretação do outro, a relação como o outro.

Marcel Duchamp (1887-1968), o artista que inventou uma nova maneira de ver a arte, inovação que fez seguidores até a contemporaneidade, retomou o conceito de arte de Leonardo da Vinci (1452-1519), arte como uma coisa mental, e propôs esse novo olhar artístico, uma arte talvez mais objetiva, dando abertura para o deslocamento em arte. Ao tirar um objeto comum de seu contexto usual e elevá-lo à categoria de arte, além de tornar possível várias leituras acerca do objeto, nos dá a oportunidade de pensar sobre a relação do objeto e seu contexto e sua narrativa, no caso objeto de um espaço afrodescendente que trato: canto, gira, adereço, cor, sabor, cheiro. Sendo a gira a imagem gráfica onde esta experiência de pensamento, obra de arte, materializa-se no tempo-espaço da arte no terreiro, pois a arte afro, legado da arte africana em uma singularidade na diversidade, se faz arte por ser viva, por priorizar a essência, que é a ancestralidade. O objeto anuncia que a habilidade manual do artista já não basta para definir uma obra. Talvez a melhor maneira para pensar as práticas afrodescendentes seria por meio da arte, porque a prática afro tem relação com a criatividade e transcendência materialista, a instância da espiritualidade presente no cotidiano, e o objeto escolhido seja um fio de contas ou até mesmo o gongá, altar, como elemento instalação irá me remeter a uma prática afrodescendente servindo de disparadora para o estudo da história da arte africana e da arte afrodescendente. O objeto, no caso objeto de terreiro, traz consigo sua própria linguagem, portanto, é um acontecimento social. Todo objeto tem um nome, uma identidade, um significado e um significante. É no significado, conceito, que vou me ater mais, pois penso ser o conceito o elemento que dá maior liberdade para o deslocamento em arte.

O pensamento não é algo que se desenvolve longe da vida, e sim um fluxo que “veste” o movimento das intensidades a ela inerentes. O pensamento deixa de ser uma especulação amorosa e crítica sobre a vida para tornar-se vivido como vida, numa espécie de transformação de relações lógicas em movimentos do desejo (SODRÉ, 2017, p. 57-58).

É o conceito, significado, que pode ganhar outros significados e transformar-se em arte. Aquele objeto nos dá exatamente a abertura para pensar uma epistemologia dos terreiros de Umbanda por outro prisma, o da arte, e não somente pelo prisma da religião que, sem dúvida é o que primeiro que vem à mente, mas também por aquela. E a prática com esse objeto, no caso todos os elementos do terreiro de Umbanda, é que o definirá como objeto de arte. Quando um objeto está num museu, ele ganha um significado; quando está

como objeto de uso cotidiano, ele ganha outro significado; e quando ele está dentro de um culto de matriz africana que, grosso modo, não tem uma relação de religar a um sagrado, mas de contínuo com um sagrado sem ter o que religar, ele ganha ainda outro significado. Visto que o significado é dado para quem possui a peça, e a peça passa a ser subjetiva, deixa de ser somente um estudo, objetivo, do objeto, para ser um estudo, subjetivo, do sujeito. Porque cada pessoa com sua história de vida se relacionará de uma maneira com o objeto. Partindo daí, poder-se-ia pensar nas práticas afrodescendentes e seu contexto. Olhar a arte das religiosidades de matriz africana é, igualmente, uma maneira de estudar a riqueza da cultura afrodescendente no Brasil e nada mais apropriado que utilizar o método estético para isso.

Quero com os elementos afrodescendentes – ponto cantado, ponto riscado, cores etc. – dentro de um olhar artístico contemporâneo, lidar com mais uma possibilidade de leitura de arte. Além da mais evidente, a arte do visível/invisível afro-religioso, os ancestrais divinizados – orixás, pretos-velhos – é olhar o terreiro como lugar de educação.

A arte é um movimento que potencializa a vida, “um agenciamento ativo, unitário e universal da individuação” (SODRÉ, 2017, p.175), a matéria investida da circularidade dos “eus”, a agência da matéria gerida por Exu, pois vigora a vida na gira, espiral, símbolo do universo. O movimento como princípio – movência vital, o poder de alteridade que a arte proporciona é o que nos facilita pensar um objeto como objeto de arte. Para ser arte tem que ter vida. Exu, além de ser o orixá do movimento, é movimento e movimento é vida; então, Exu é arte.

Palimpsesto, cotidiano, cidade invisível. São palavras que me afetam muito porque de certa forma, ou totalmente, vão ao encontro da minha pesquisa no terreiro. “Moramos em cidades e mais que morar, vivemos em cidades”, segundo Rita de Cássia (2011), que em sua dissertação me aponta, chama a atenção para isto, e provoca a situar o terreiro de Umbanda na cidade de Petrópolis, minha morada. Este fato de viver na cidade me leva a pensar uma pesquisa que fala do terreiro que está situado na cidade. E faz toda a diferença pensar o terreiro em um lugar, pois é evidente que o lugar fala. Meu palimpsesto não é de apagar o que foi escrito, mas como *escripintura* é contar o que foi apagado de pensamento preto e assentar ainda mais esta história preta de valor como o traço preto. No meu caso, um lugar que sofreu uma omissão das existências pretas. E por via das afroinscrições, conceito da professora Renata Aquino, encontro pistas para pensar um terreiro que, em si, também faz parte destas afroinscrições que se apresentam na cidade de Petrópolis. Uma *Cidade Invisível*, para remeter à dissertação de Rita

de Cássia (2011), que se faz visível por via da memória dos antepassados contados nos terreiros pela manifestação das entidades, afroinscrições que a cidade vai apontando. A cidade fala. “O tempo não está na linha cronológica. Está nas camadas. É preciso procurar”, como diz (MIRANDA, Sônia, [s/d]). Palimpsesto.

Como metáfora desta cidade que não é vista, mas que está lá, o terreiro vai de encontro a esta cidade embranquecida. Fiquei a pensar como os pontos cantados podem me levar para esta cidade invisível que, no lugar de embranquecida, é mais preta que nunca numa proposta até mesmo de colocar em evidência esta que se diz “cidade de Pedro”, mas que na verdade é cidade de “Preto”, uma *Pretópolis*.

E como o terreiro denuncia isto ao nos levar para uma cidade, um luar, que se apresenta nos pontos cantados que nos levam ao continente africano por via das toponímias e dos onomásticos que aparecem neste, a própria existência como lugar de resistência preta que resiste a este embranquecimento por via de suas práticas, penso “o corpo negro como texto”, como afirma Beatriz Nascimento (2006).

As cidades são feitas por escolhas políticas e visões de mundo e, estrategicamente, algumas narrativas são preteridas por outras. Fico a pensar no quão racista algumas escolhas são para optar por apagar uma história e vivências e existência das pessoas que formaram o Brasil. Como fala Manuel Querino (2018), colonos pretos que, com suas tecnologias e conhecimentos formaram, o Brasil, e com Petrópolis não é diferente. As cidades podem educar, há um processo pedagógico ao olhar as histórias omitidas da cidade (CARVALHO, 2017), exatamente do preto na cidade.

sindaga: por que perdemos esta capacidade de perguntar para o mundo? Olhar para o mundo com surpresa como se fosse pela primeira vez, um olhar poético para o mundo. E assim nasce a pesquisa. O que é isto? Como vive? Como come? Será que a gente não cria mundo também? Fico a pensar que minha pesquisa parte de um terreiro. Uma África ressignificada no Brasil. E quanto de criatividade tem nisto? Quanto de perguntador tenho que ser para ser um bom pesquisador? Tenho que continuar sendo artista e colocar-me ainda mais na pesquisa tendo em mente que, quando falo de mim, falo de um coletivo e que a arte é uma maneira de fazer pesquisa. A história nasce de um sonho. O direito de sonhar (BACHELAR, 1992) o que é possível, o que é invisível. Como caramujo, toda pesquisa, sujeito de pesquisa, lugar de pesquisa, deixa um rastro a ser observado; a questão é saber perguntar (PELIZZONI, 2017). Saber olhar. O caramujo é um dos símbolos de Obatalá, que lentamente vai criando o seu mundo, o seu universo. O caramujo é a metáfora do tempo. Que tempo é este do terreiro? Que

tempo é este da pesquisa? Que tempo é este que não está na linha cronológica e sim nas camadas, nos rastros, na gosma que deixa para trás? Como criança, eu tenho que olhar o tempo. Como criança eu tenho que investigar o mundo.

A proposta de Maryangela Mattos da Motta (2019), uma educação que passa pela formação humana e não pela competição é um pouco o que fico a pensar também no terreiro, na educação no terreiro, uma educação que está atrelada à comunidade. Educação do coletivo pelo coletivo. Ninguém faz nada sozinho, não existe canto do cantor solista, o virtuoso, há uma arte coletiva que vai de encontro a uma educação para a competição. Talvez ouvir seja o grande ensinamento do terreiro para mim. Saber ouvir não só com os ouvidos, mas em uma sinestesia – ouvir cheirando, ouvir bebendo, ouvir vendo e ouvir dançando o espaço.

Como são capazes de lidar com outra temporalidade? Como são capazes de lidar com outros tempos e outras instâncias de mundos os entes do terreiro de Umbanda? Digo tempo por conta do fator histórico, e as histórias narradas no terreiro por via dos pontos cantados, nos mundos visíveis e invisíveis que vivem não eliminando o conflito, mas buscando uma harmonia. Que histórias são estas? Que instâncias de mundos são estes? Existiu um apagamento das histórias negras e, por consequência disto, das humanidades de seres pretos, o que hoje faz com que seja necessário fazer um palimpsesto do terreiro, porém um palimpsesto para inscrever, assentar conhecimentos pretos, não um palimpsesto onde uma história tenta apagar a outra e, com isto, deixando registro do que fora. A escola é uma nascente de perguntas. Um lugar propício para isto. Porém, a escola é mais que um lugar murado e emparedado, a escola é o mundo, penso eu. As perguntas que surgem na escola nos acompanham em outros ambientes e as perguntas que surgem em outros ambientes nos acompanham para a vida. Todo lugar é lugar de aprender. O que se aprende no terreiro?

Um cotidiano que não se apresenta só como mote criativo, macumba, como ponto de partida de pensar desde o terreiro e suas circunstâncias, um cotidiano que hoje possibilita-me pensar o passado. Não um passado fixado no passado, mas um passado do presente e um passado da futuridade.

A cozinha tem conhecimento e pode ser um lugar de conhecimento. A feijoada do preto-velho, os doces das Ibejadas: entidades crianças na Umbanda. Como estas comidas podem nos apontar produção de conhecimento de uma nutrição de saberes? Como diz o texto de Certeau (1998), coisas da vida que exigem memória e inteligência tanto quanto outras atividades do cotidiano. Fico a pensar na inteligência dos sabores que me levam às africanidades, no caso do terreiro, que me levam ao continente africano, mas antes disto também me levam a este período

de resistência que se fez presente no período de escravização de pretos no Brasil e o roubo de conhecimentos destes pretos. E que ainda hoje sofremos com esta chaga que tenta curar, e resistir ao aumento dos resquícios desta doença social. O terreiro é um lugar de resistência preta que encontra na comida, com gestos, com o corpo preto, uma maneira de reiterar uma cultura. Penso que colocar Certeau (1998) na gira também nos ajuda a pensar uma história que parte do hoje para entender o passado e projetar a futuridade. “A cozinha luta contra o tempo” como nos diz o autor. E o terreiro também lida com o tempo, não necessariamente luta contra o tempo, mas apresenta outra temporalidade usando uma epistemologia da gira onde o tempo é dilatado, onde o tempo é pensado em outras instâncias, a instância do transe, por exemplo, um tempo espiralar como nos diz a professora Leda Maria Martins (2002).

Incluo-me como sujeito da pesquisa. Estar na pesquisa é perceber o coletivo que há no próprio narrar-se. Ser um umbandista praticante e ter a Umbanda como lugar de investigação é narrar-se para que, na investigação do cotidiano, eu possa levantar perguntas que me movimentem na investigação de mim e dos outros ao meu redor no que toca ao processo educativo. O que se aprende neste lugar de conhecimento, o terreiro de Umbanda?

Uma educação que não tive no espaço formal, mas que fui buscar no espaço não formal e que hoje investigo.

2. SONHEI A HISTÓRIA DA MINHA HISTÓRIA

A existência do Quilombo da Vargem Grande neste trabalho surge como um motivo criativo para se pensar em uma formação da cidade pelos colonos pretos na sua vinda forçada para o Brasil, e que estavam munidos para toda labuta encontrada aqui nas Américas, pois eram exímios caçadores, marinheiros, mineradores de ferro, agricultores etc (QUERINO, 2018). Segundo LOPES (2003, p.286) “Do quimbundo *kilombo*, acampamento, arraial, povoação, povoado; capital; união; exército”. É importante notar que quilombo é história e possui história. Tem uma biologia diferencial coerente com o espaço e com o tempo histórico vivido. Trata-se de um diálogo com o território. Na atualidade o quilombo traz uma ideia não só com o espaço geográfico, mas também com a dimensão simbólica que ele possui. “Nós temos direitos ao território, à terra” (NASCIMENTO, Beatriz, *apud* RATTS, 2006). Muitas histórias confirmam que tenho direito a tomar posse do meu lugar no espaço nação (NASCIMENTO, Beatriz, *apud* RATTS, 2006). “A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (1989)” (NASCIMENTO, Beatriz, *apud* RATTS, 2006, 59).

Os negros foram os grandes povoadores das cidades, tendo o quilombo como núcleo deste povoamento; quilombos que foram espalhados por todo o território povoando as cidades, plasmando novamente aqui suas culturas adquiridas das várias régias do continente africano (MOURA, 1992). Aparelhados de tecnologias e conhecimentos para se formar uma cidade, esses colonos trazem aí uma chave de leitura da inscrição negra no espaço que hoje é a cidade de Petrópolis, e há tempos vem num processo político de apagamento das histórias pretas e suas culturas.

A arte é conhecimento, essa criadora de narrativas para se pensar histórias não contadas, mas que se fazem importantes ontem e hoje. É importante a representação e apresentação de imagens que vivificam corpos apagados. Seguindo a lógica de fazer constar estas imagens, Dona Teresa e Pai José, na Enciclopédia Negra (2021), como evidência de que outrora fora esquecida, ou que sequer tiveram o direito de serem lembradas, e indo de encontro, ao menos numa história não oficial, à morte dupla – memória e física (GOMES, LAURIANO, SCHWARTZ, Lília Moritz, 2021) dos fundadores da cidade de Petrópolis. Nesse sentido, a arte vem como tecnologia de comunicação do invisível com o visível, a arte sendo o visível do invisível que sempre existira. Os pretos que vieram na qualidade de sequestrados de África, escravizados, (MOURA, 1992) e pelo método estético, é que se olha Dona Teresa e Pai José,

imagens, como uma possibilidade de pensar a vida, cortada por personagens negras que dialogam com o espaço e sua inscrição nele.

Movimento *orixáico*, grandioso como o de um orixá, de Dona Teresa e Pai José, num ímpeto de liberdade, de força de liberdade, mulher e homem, juntamente, com onze homens e cinco mulheres, que por um grito de resistência contra o sistema que se utilizava da raça para segregar e discriminar, uma tecnologia de dominação do outro – a colonização –, romperam a mata virgem imbuídos de conhecimento e técnica de deslocamento e assentaram um lugar: o Quilombo da Vargem Grande. Heroicos todos estes movimentos desses ícones de Petrópolis, que hoje me inspiram a pensar o quanto de conhecimento e tecnologia os meus ancestrais me deixaram de legado, para que eu, como descendente, sonhei um mundo (ou possa sonhar um mundo) com mais equidade. A policultura, o conhecimento da medicina das ervas, a filosofia que pensa o homem movimento de diálogo com todos os seres da natureza – vivos e mortos – vivos. Um ser-sendo no tempo e espaço onde tudo tem ntu, este kumba, este axé no pensamento banto e no pensamento yorubano; ntu de banto, kumba de macumba, também banto, axé de força vital dos yorubanos, sobretudo movência pulsante vital penso eu.

O ser humano torna-se humano no processo histórico. Logo, é um ser social que só pode ser compreendido tendo o tempo como fundante, seu processo no tempo e no espaço. Tal fato nos leva a pensar a história como a mais antiga de todas as ciências, ao passo que o ser humano se pensa historicamente, seja por via de um passado mítico, seja por movimento de mudança para um sonho (MOURA, 1990). Sonhei. E do sonho surgiu a possibilidade de acreditar no legado nobre e majestoso dos povos de África.

O invisível no visível olho pelo prisma das Áfricas ressignificadas – os quilombos e os terreiros. O ato de quilombar-se, quilombagem, se amplia em se libertar do poder da colonização antes mesmo do movimento abolicionista, que vai ao encontro da raiz do ímpeto de liberdade original sem mediação dos senhores coloniais em sua dinâmica comportamental (MOURA, 1992). No quilombo, todo este legado dos povos das Áfricas foi assentado, sobretudo os povos africanos do tronco linguístico banto. Segundo Nei Lopes (2003, p. 39), banto é cada um dos membros da grande família etnolinguística à qual pertenciam, entre outras, as pessoas escravizadas no Brasil, chamada República de Angola, Congo-Brazavile, República de Moçambique etc., e que engloba inúmeros idiomas falados, hoje, na África Central, Centro-Ocidental, Austral e parte da África Oriental. Presente ou relativo aos bantos ou às suas línguas – do termo multilinguístico ba-ntu, plural de mu-ntu, pessoa, indivíduo. A intenção referendada em África aparece nos quilombos modernos, os terreiros de Umbanda: Pai Cambinda –

República de Angola, Pai José de Angola – República de Angola, Maria Conga – Congo-Brazavile, e posso arriscar Dona Teresa – República de Angola, também. Tronco linguístico, esse que ganha vida no quilombo de hoje, o terreiro de Umbanda sendo um deles, importa dizer, que não há morte, por isso o encantamento das macumbas, pois se canta no terreiro para obter potência do poder criativo. A arte é uma metodologia de comunicação com o invisível presente nos terreiros de Umbanda e Candomblé: canto, desenho, performance.

Os encantamentos e os sonhos são os elementos fundamentais para experimentar o mundo, pois o mundo é sensível, é sentido – afeto. No Brasil, os colonos pretos deram a base para a sociedade se desenvolver trazendo tecnologias para se lidar com a terra – a policultura, o instrumento de arar a terra como a enxada – e, com suas tecnologias fundaram cidades, assim como Petrópolis.

No entanto, o sonho é um dado fundamental para experimentar o mundo. O fato de nunca ter havido espaços para narrativas das histórias da memória preta de Petrópolis, e quando aparecem, mostram um pouco, ou talvez totalmente, e omite a presença dos povos pretos na cidade, que se deu e ainda se dá de maneira contundente. A cidade foi fundada por dezesseis africanos e descendentes que se assentaram no lugar onde hoje é o bairro Fazenda Inglesa, mas que no passado era Quilombo da Vargem Grande (AQUINO, Renata, 2018, p. 18). E Dona Teresa e Pai José ganham vida, por via do desenho. Assim como Obatalá, um deus artista, da cultura yorubana na Nigéria, cria o ser humano como sua obra de arte, eu crio as imagens dos fundadores do Quilombo da Vargem Grande, tendo em mente os pretos que pertenceram ao tronco linguístico banto supracitado. Pensei em Angola para imaginar os retratos de Dona Teresa e Pai José, os colonos pretos vindos de Angola para fundar a cidade que depois virou Petrópolis.

Parto do Quilombo da Vargem Grande, da construção de duas imagens, pois por muito tempo não tinham sido pensadas; e é no quilombo onde, de certa forma, posso contar e pensar uma existência e experiência de pensamento do espaço e do tempo, com vigor, ou ainda, minha própria história sendo contada pela história de Dona Teresa e Pai José. Um lugar que me suscita a reflexão dos conhecimentos de antepassados divinizados africanos. Fazer arte, falando assim de outra escrita, uma *escripintura*, uma escrita ainda não escrita, uma história sendo contada pela imagem.

Penso como aquele que traz tecnologia e valores culturais para o território e, para isto, flecho o colono preto (QUERINO, 2018) na figura de Dona Teresa e Pai José trago, que por via da arte levanto dados para que imagetivamente – a imagem dos fundadores da cidade – possa

ir de encontro a uma narrativa de ocultamento do patrimônio cultural material e imaterial dos pretos na cidade. Uma história foi suprimida, a dos afrodescendentes antes do processo de servidão. De fato, dar-lhe a palavra nunca foi o objetivo do modelo vigente e, de maneira lenta e contundente, a tentativa de silenciar a fala afrodescendente excluída criou corpo.

Tudo é texto. O corpo preto é um grande texto. A imagem do preto é texto. Um documento com cor, história e contextualidade, que me remete à África, a qual posso ver todos os dias ao olhar-me no espelho. Assim, compreendo o território do corpo (SODRÉ, 1988) como afeto, que ultrapassa as fronteiras, um corpo que grava um mítico que anuncia sentidos (NASCIMENTO, Beatriz, *apud* RATTTS, 2006). Um enunciado mensageiro, as imagens de Dona Teresa e Pai José são, assim, textos. Há um coletivo entre o mundo – visível e invisível – e a singularidade do ser-sendo, uma unidade na diversidade. Todos os corpos dos dezesseis pretos primeiros que fundaram o Quilombo da Vargem Grande estão em Dona Teresa e Pai José, os quais estão em mim como memória viva de um tempo que não vivi, mas está vívido em mim, na história dos meus que fundaram um território, que narraram um tempo que está a reverberar hoje. “Devagar também é pressa” como dizia o preto-velho, hoje conta história de ontem que desaguará amanhã.

Ao observar meu processo criativo, passei a pensar que o movimento de uma diáspora, e uma prática cultural, possibilita o sujeito voltar à origem, ao continente africano, para inspirar nestes conhecimentos a respeito da minha cultura afro, deixando de ser determinada por uma possível vergonha de ser preto, mas, sim, ter orgulho. E quando falo de desenho, falo de linha. Há uma linha imaginária que delimita todo ser no mundo dando-lhe forma, linha que está entre o visível e o invisível do ser no espaço, formando o ser à medida que todo gesto no espaço, movimento, é acompanhado por uma linha, que por consequência é desenho por ter uma intencionalidade de expressão.

Assim, o desenho é fruto de uma linha intencional que age no mundo. Um diálogo do ser com o mundo, ampliando a realização do desenho da natureza que faz seu próprio desenho. Reside em mim uma tentativa de criar uma escrita, imagem, que vai de encontro ao que foi imposto aos povos sequestrados da África, a colonização, e ao mesmo tempo uma escrita, imagem, referendada no quilombo, no terreiro, lugar de resistência e ressignificação da vida no Brasil, indo ao encontro do que foi encantado como movência vital, a imagem central de heróis pretos petropolitanos.

O quilombo é um tempo-espaço de pertença dos descendentes dos africanos sequestrados da África, onde é possível cultivar o passado para assentar o presente e projetar o

futuro com base no conhecimento africano saudando a vida: quando se louva a história de um ser, vivifica-se a pessoa e, nesse caso, a pessoa do afrodescendente, as imagens dos fundadores do Quilombo Vargem Grande.

Penso um *traço-afro-artístico* nessa verve poética-política, que na memória viva e rica de lidar e ver a vida no *passadosente* – esse, que é um neologismo, cunhado através da minha prática artística, que significa passado e presente juntos, sobretudo um passado que sente, um passado que está presente a sentir que gera uma materialidade desenho. Pensando uma arte que traz as percepções do passado no presente em andamento. Uma África que se faz materializada em obra de arte coletiva/individual por este mítico-afro: os fundadores da cidade de Petrópolis: Dona Teresa e Pai José.

A produção é um fazer artístico muito ligado ao ambiente em que se vive, e neste caso uma Petrópolis em que estou a pensar os traços de uma fundação negra. No caso de Dona Teresa, há relato do quilombo que existira em Petrópolis, Vargem Grande. No desenho sobre papel, neste caso paraná, há uma graduação de pretos que se misturam como pardo do papel, nas quais os tons mais escuros predominam: preto do carvão, o preto do grafite, pardo do papel, a água com as manchas, e o cinza da mistura do carvão com o branco da pemma. Há um protagonismo preto como personagem.

A poética é a representação e apresentação de uma mulher de aproximadamente sessenta anos de idade, o retrato como tema. É uma arte que fala da imagem como texto, a imagem sendo uma propulsora do que a imagem em si pode contar, pode comunicar uma história que ganha vida, uma vida da que ganha história. Na obra Dona Teresa, a personagem é uma mulher, olhando fixa para o espectador, como que olhando o invisível de quem vê a memória, e indagando quem somos nós. De frente para o espectador, obedecendo as representações dos retratos no interior de Minas Gerais, fotopinturas, onde os donos da casa são representados ao lado um do outro de forma central com fundo monocromático. A personagem, Dona Teresa, reitera a presença do invisível, um olhar que me indaga onde está e qual é toda sua história que não foi contada? Qual foi a história que marca o rosto? Uma figura que me pergunta. As linhas que marcam o rosto fazendo o desenho da senioridade (OYĚWÙMÍ, Oyèrónké, *apud* NASCIMENTO, 2019) também dançam por todo desenho, ao passo que a figura sem contorno definido se confunde como fundo riscado de preto e ao mesmo tempo deixa transparecer as linhas cruzadas do desenho, como uma alusão da linha do tempo que cruza a forma de todo o espaço pictórico.



Figura 8 – (IMAGEM) Cipriano. Dona Teresa. Técnica mista desenho sobre papel paraná. 103x87cm. 2021.

O movimento, a ideia de movimento, dá o ritmo, vida à obra. O movimento é visto no formato de riscos, de traços, a obra é feita como conjuntura de traços que dançam pelo trabalho todo em uma mistura de pintura e desenho – pintura com as manchas que aludem ao não controle do líquido no espaço do papel, e desenho como as linhas que formam e informam a figura. Há, do mesmo modo, uma arte coletiva, pois há um coletivo no imaginário que forma a Dona Teresa, há todo um coletivo que se faz presente com sua imagem, porém não apaga a individualidade de uma mulher forte de olhar interrogador. A ancestralidade também está no processo de pensar o um que são todos e continua sendo um com toda sua humanidade no tempo e espaço – história. Vejo a representação do corpo preto, a mulher preta com seu cabelo crespo dignamente cuidado, sua postura de frente sem medo, seu leve sorriso de quem já trabalhou, mas está firme, e sua roupa simples ajustada.

Na obra Pai José, fui buscar no terreiro de Umbanda a oração “Bate tambo nêgo velho toca viola eu vou manda chama meu Pai José de Angola. Vou pra Bahia vou pedi, vou implora, vou chama meu Pai José pra benze meu patuá” (PONTO CANTADO). É o ponto firmado para o preto-velho Pai José de Angola no terreiro de Umbanda. A escrita aqui é cantada para assentar outra instância do ser, segundo o pensamento afro, que é exatamente o que não se vê. No terreiro de Umbanda há esta tentativa de reiterar a ligação do Brasil com a África com os nomes dos sábios da Umbanda como, por exemplo, Pai José de Angola. Há uma intenção, um desenho, em levar em conta esta herança do tronco linguístico banto, em que Angola está contida, para fazer o traço do rosto de Pai José, assim como o de Dona Teresa. No que tange à obra de Pai José, percebo também um coletivo sendo representado e apresentado sem deixar de ser singular. Uma figura, igualmente, nos indaga com o olhar fixo que segue o espectador com uma pergunta nas entrelinhas. De onde eu vim? Qual a minha história? Imagem centralizada que remete, outrossim, à fotopintura no interior de Minas Gerais. Pai José e Dona Teresa, juntamente com onze homens e cinco mulheres africanos e descendentes evadidos de uma fazenda de Paty de Alferes, na cidade de Vassouras, e da Fazenda Pampulha, em Belo Horizonte, investiram em uma longa caminhada à procura de terras férteis e de água abundante em 1820 (AQUINO, Renata, 2018, p. 18).

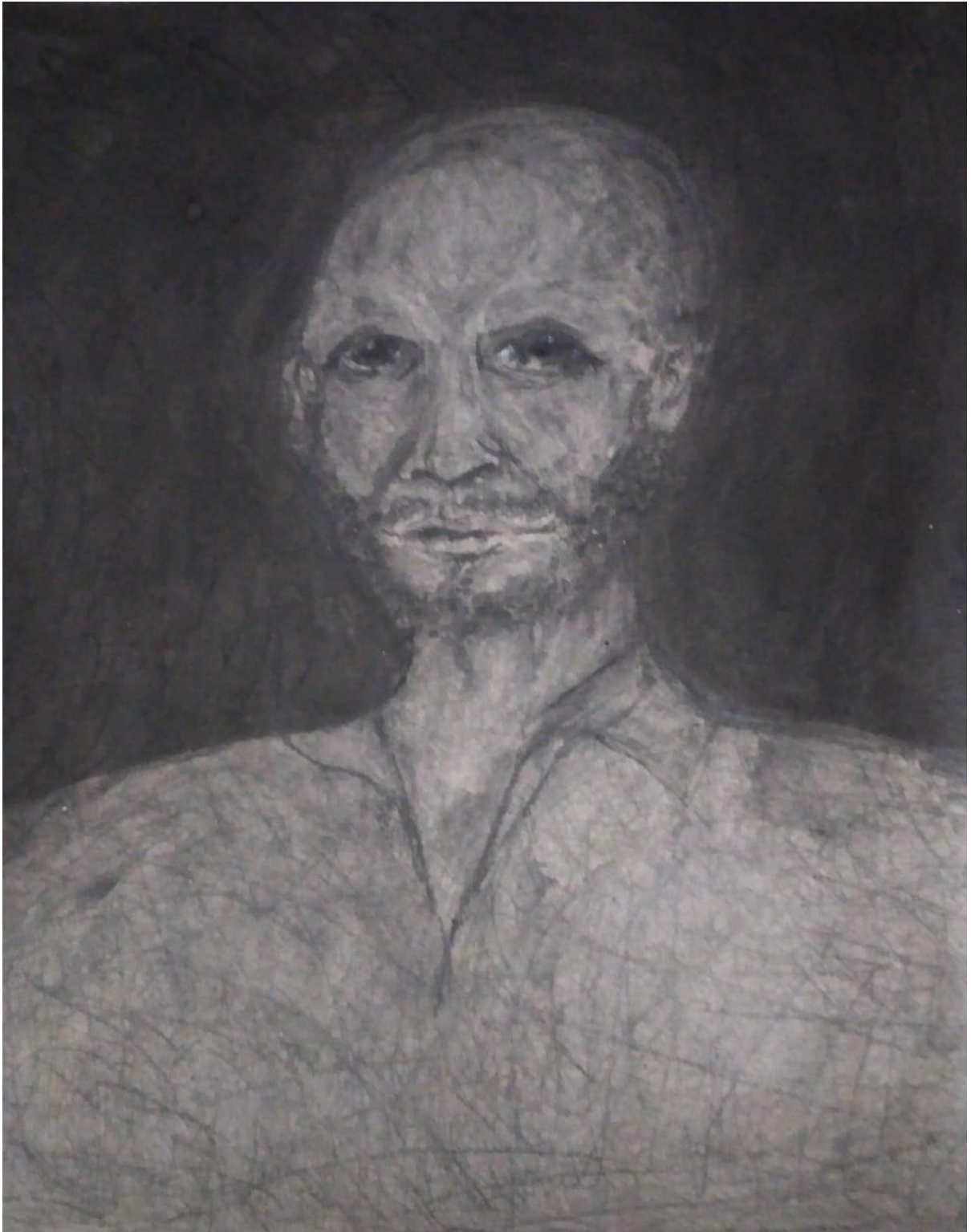


Figura 9 – (IMAGEM) Cipriano. Pai José. Técnica mista desenho sobre papel paraná.103x87. 2021.

A imagem de Pai José está centralizada, levemente de perfil. O movimento se faz presente como as linhas que se cruzam no trabalho, ao passo que o contorno da imagem é feito, grosso modo, e um fundo escuro com a figura menos escura evidente. O invisível se faz visível como a linha que delimita, mas é ilimitada e dança por todo o desenho-pintura: desenho como as linhas e pintura como as manchas. O invisível também se faz presente com a própria figura retratada que até então estava na memória. Contar esta história dos fundadores é criar dados para se pensar e para pensar o além do que está evidente: uma cidade que nasceu de colonos pretos. No entanto, na gestualidade de desenhar a figura de Pai José e de Dona Teresa só se reforça a ideia da inscrição no mundo, do ser-sendo no mundo do pensamento ubuntu em que o visível e o invisível estão presentes em um grande movimento no tempo e no espaço ao dar vida a dois personagens heróis negros de Petrópolis. O desenho é uma tecnologia de comunicação dos seres humanos na história que faz o invisível no visível.

Somos cavalos de nós mesmos no tempo-espaço, tempo passado, presente e futuro da arte. Também o material, a forma e método de feitura do trabalho somam na fruição estética. Olhos *macambúzio-forte-majestosos*: olhos com um quê de tristeza, mas sem perder a certeza de sua força e a altivez de quem descende de reis e rainhas. Penso em um desenho com vários riscos frisando o movimento, criado pela linha em si, um traço definido.

O processo artístico enunciado na proposta de desenho – Dona Teresa e Pai José – interessa-me acerca da simbologia do que representam os dois, fundadores da cidade, colonos pretos, e do material que se soma ao conceito empregado neles: o lápis, a pomba, carvão vegetal e a água. Sem dúvida, possuem uma carga simbólica contundente, pois o carvão vegetal é muito utilizado para os desenhos artísticos, em que desemboca na ideia de desenhar, de riscar, que muito nos interessa um desenho primeiro das coisas.

A horizontalidade que o desenho pede provoca-nos um gesto sobre o suporte, (no momento, o papel paraná), desenhos que contam histórias; o carvão também pode servir de comparação ao preto, que risca o tempo-espaço e aponta possibilidades. Também o carvão é chamado de sangue preto nos terreiros de Umbanda e Candomblé – o desenho está vivo como sangue preto; a pomba transforma o branco do papel, este pardavasco, que apresenta um tingimento do próprio branco em pingos brancos nos próprios olhos das imagens, no cabelo e na barba, e ao mesmo tempo, não cobre toda a superfície. Conforme foi falado em trabalho anterior *Macumba Pictórica* (2020), pomba ainda transmite uma ideia de morte, porém uma morte viva, remetendo ao morto-vivente, que é cultivado nos cultos afros, os espíritos dos antepassados.

Desse modo, falar do suporte, papel paraná, remete-nos a própria ideia de desenho subordinado ao tempo para ser tracejado, esperando para servir de base de uma história que está a se escrever. Em 13 e 14 de maio de 1932 são as datas que constam no jornal Tribuna de Petrópolis, em que há a matéria sobre Dona Teresa e Pai José, colonos pretos (QUERINO, 2018) relata suas do Quilombo da Vargem Grande em uma matéria assinada por Hugo José Kling. Nem todos os detalhes foram registrados, mas foram apontadas pistas para recontar esta história que muito me orgulha dos colonos pretos (QUERINO, 2018) na cidade de “Preto”, na *Petrópolis*.



Figura 10 – Mapa da *Petrópolis*



Jornal Tribuna de Petrópolis Sexta-feira, 13 de maio de 1932

História da Fazenda Inglesa
O quilombo da Vargem Grande
Capítulo III

Ahi por volta de 1820, um grupo de escravos composto de onze negros e cinco negras, fugia de uma fazenda dos arredores de Patsg do Alferes, no município de Vassouras e depois de caminhar muitos dias, por invias picadas no interior da mata virgem, sem ter mesmo um destino certo; vinha dar na cabeceira do Rio da Cidade no lugar hoje conhecido por Vargem Grande, ahi fundaram um quilombo que futuramente comportaria uma população superior a duas centenas de fugões.

Para se ir ter a Vargem Grande, então, partindo de Correias, o núcleo populoso mais próximo, era necessário vencer, no mínimo, três horas de caminhar ininterrupto no interior da mata ainda pouco explorada.

Ela ahi a razão porque os fundadores do quilombo tiveram tempo suficiente de se instalar, com toda a segurança, isto é, tomando uma infinidade de precauções, afim de não serem apanhados de novo pelos brancos,

seus senhores. Antes que este tivesse conhecimento do paradeiro delles, muito tempo já havia decorrido e o quilombo dia a dia segmentava sua população. Aquelles que alli já se encontravam, as hiam frequentemente á caça de viveres, que iam roubar nas roças e paloes das fazendas mais próximas e então procuravam se communicar com seus irmãos de infortúnio, aos quaes explicavam onde ficava situada a livre habitação, e assim que se offerecia uma oportunidade lá vinha mais um reforçar o novo <habitato>.

O <quilombo> da Vargem Grande era igual a uma taba de [selalcolas] dos que em outros tempos habitavam estas paragens.

Num de campado praticado na [moita], levantaram a casa, coberta como folhas de [uricana]. Esta tinha diversas divisões para separar os solteiros dos que tinham família e estas [distinciamente] entre si.

Com a affluencia sempre crescente de novos aspirantes à vida livre, houve necessidade de levantar outras choças e dentro em pouco o local apresentava o aspecto de uma verdadeira cidadella, cercada, num raio de oitocentos metros mais ou menos, por fortissima cêrca de achas de ipê e braune, afim de impedir a aproximação das onças e outros animais ferozes que na época abundavam no lugar. Esta era a defesa contra os animais. Contra os homens também houve necessidade de se precaver e os negros semearam as redondezas de innumeras covas ou fojos, que tinham no fundo uma quantidade incrível de pontas e espetos feitos de pau iry, alguns até envenenados.

Essas covas eram cobertas como uma camada de ramos finos e à superficie desta camada era dissimulado como folhas secas e cerrapilheira do matto, tudo feito de forma a ceder ao passo do primeiro incauto] que sobre ella p'zasse.

Muitos annos depois d. extinta a escravatura, ainda os próprios caçadores evitavam aproximar-se dalli, receiosos de lhes succeter qualquer coisa. Com o correr dos tempos os moradores do quilombo chegaram mesmo a derrubar uma boa porção do matto em derreoar alli faziam alguma plantação.

Nas suas sortidas, costumavam, às vezes, encontrar-se como caçadores como os [quaes] faziam camaradagem, auxiliando-os nas bífidas e traçando a caça viva que pegavam em armadilhas e laços, por armas e munições, que para elles tinham um extraordinário valor.

Seus roubos eram feitos de preferencia nas fazendas. Mui poucas vezes assaltava os viajantes. Si alguma vez o faziam, eram premidos pela necessidade.

Eu ainda conheci a velha Thereza e pai José, um casal de velhinhos, que tinham sido escravos de uma fazenda na Pampulha e que por ocasião de ser assignado o decreto que acabava como a escravatura no Brasil, se encontravam entre os moradores do quilombo da Vargem Grande.

A velha Thereza contava uma história que comovia até as lagrimas a propósito da separação entre ella e seu legitimo marido, imposta pelo <s'nhô> perndo eu mau, história essa que talvez um dia eu traga a lume.

Thereza morreu há já muitos annos numa choça no Alto da Mosella, e pai José, de tão velho, começou a andar de <gatinhas> outra vez, incapaz de se por de pé, e assim se arrastou até que chegou sua hora derradeira. (Conclue no proximo artigo)

Montfleur

Figura 11 – Tribuna de Petrópolis 13/05/1932. Fonte: Prefeitura Municipal de Petrópolis, Arquivo Municipal de Petrópolis.



Jornal Tribuna de Petrópolis sábado, 14 de maio de 1932

História da Fazenda Inglesa
O quilombo da Vargem Grande
Capitulo III

Historia da Fazenda Inglesa

O quilombo da Vargem Grande

Capitulo III
Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Em 1811, a fazenda de São João, pertencente ao Sr. João de Deus, foi vendida para o Sr. João de Deus, filho do Sr. João de Deus, e assim se iniciou a história da fazenda Inglesa.

Realizam-se em Corrêas

DOMINGO, 15 DE MAIO
em torno do Espírito Santo, a noite, em Petrópolis, no templo do Divino Espírito Santo.

Divino Espírito Santo
Lentidão, calma, luz e harmonia
Todos a Corrêas, no domingo do Espírito Santo

Casa de Moveis

ANTONIO PAPPAIZ
E' a casa que mais vantagens oferece aos meus frequentes, em moveis, como: camas, dormitórios completos de todas as espécies, mesas, cadeiras, etc.

Av. 15 de Novembro, 811
FOL, E' E SERA'

SAPATARIA IDEAL

O expozite maximo dos preços mínimos. A casa que serve conscienciosamente os seus distintos frequentes e prima pela honestidade em todos os negócios.

Av. 15 de Novembro, 520
Lampadas americanas
"IDEAL"
De 15, 25, 40 e 60 v.

Rs. 3\$000

vende todos os seus artigos de electricidade.

Pensão Familiar

(A partir do dia 15)

Fornece pensão a domicilio a mesa, a preço módico.

Atelier de modas e alta costura

Atelier de modas e alta costura

CASA MUSSELI

14 DE MAIO DE 1932

CASA RIBEIRO

Av. 15 de Novembro, 520

Uma loja sensacional no commercio de CALÇADOS
A Sapataria Para Todos
Rua Thereza, 609 - Tel. 2181

A DESPENSA IDEAL
Liquidos e comestiveis de 1a. qualidade
Rua Thereza, 609 - Tel. 2181

ARCY-KOLL
Farmacia e Droguaria Central
Fundada em 1844

R. HAACK
OPTICO
Av. 15 de Novembro, 986

Materiais para Construções
FABRICA DE LADRILHOS
ANDRE JUSTEN & Cia.

CASA MUSSELI
Berrigo Pousario
Augusto Frederico Mussel & Filho

BRASIL FEMININO
Boutique especial em Petrópolis
AVYR CABRAL SILVA

VENDE DE TERRENOS
CURQUEIRA & MEMORIA Limitada
Rua Sarda de Iell, 13

NAO PERCA
Esta oportunidade de comprar BARATO oferecida pela grande Sapataria Ideal

NAO CHORE
POVO AMIGO
que a IDEAL resurgirá em Padaria, fornecendo gostosos biscoitos e pãesinhos finissimos!

Terra-se tudo! Vêr para cretêr
Av. 15 de Novembro n. 520

CASA RIBEIRO
Completo armazém de Biscoitos, Bolachas, Paes, Manteiga e Alimentos para Cozinha
Av. 15 de Novembro, 520

(Conclusão)

Este casal de velhos e os companheiros que estiveram por ultimo no <quilombo> só tiveram conhecimento da lei de 13 Maio em Agosto d'aquelle anno de 1888, isto é, tres mezes após. Até nisto o destino avario parecia conspirar contra os infelizes.

Há poucos annos, quando o governo ordenou a demarcação d'aquellas terras para as vender em <prazos>, ainda encontraram se ali vestígios da existência d'aquelle nucleo em plena matta virgem.

Contam algumas pessoas, que na ocasião estavam as ordens do engenheiro Sr. dr. Henrique Paixão, que era visível, pela menor altura do matto, em relação a matta propriamente dita, que em tempos houvera alli um grande descampado.

Alguns desses homens, dotados de espirito pesquisante e observador, notaram muita coisa extraordinária alli, tal como (larangeiras) quase mortas, troncos cançados de pecegueiros, soccas de bananeira, rama de mandioca, inhame e outros (vegetaes) nutrientes.

No terreno das coisas de utilidade imediata, lá foram encontrados cacos de louça, vidros, garrafas, resto de ferramentas, pedaços de ferro e cobre.

No centro da cidade, ergueram-se ainda, altaneiros, três ou quatro esteios que em outros tempos deviam ter sustentado o tecto de <uricame>.

Pena é que essas testemunhas mudas, de occurencias de uma época que se foi, não pudessem descrever as angustias e sobresaltos de que devia ser presa de continuo aquela pobre gente.

A preta Thereza, a que já alludi, costumava descrever as peripécias por que passaram alguns de seus companheiros de desdita, quanto num rasgo, a um tempo de audácia e de humanidade, tiveram que ir roubar uma vacca leiteira, porque no acampamento vieram ao mundo uma criança, cuja mãe tinha o selo esterill.

Para conseguir essa finalidade, foram precisos muitos dias e até tiveram que carregar a vacca ás costas em alguns logares e, quando cegaram ao termo da jornada, encontraram á mais (quari) louca de dor tendo só collo um pequeno cadáver. A criança não resistira á falta de alimento.

Antes das demarcações a que acima me refiro, foi constatada, por caçadores que conheço, a existência de um pequeno cemitério no local, assignalado por um grande cruzeiro de braúna que residia de pé o anno de 1908.

Quam esta história escreve teve ocasião de ir nesse mesmo anno a é aquele logar que tanto curiosidade desperta, em face das lendas e contos que andam na bocca do povo e tão feliz foi, que pode encontrar alli um objeto, que para ir parar áquelle logar deve ter tido a sua história.

Mas quem será capaz de exhumar tudo quanto se passou para que tal objeto fosse ter áquelle ermo? Ninguém, decerto, porque aquellas que poderiam dizer sigo sobre o extranho achado já dormem o ultimo somno.

Esse objecto é um tronco, instrumento de supplicio, então muito usado nas fazendas para flagellar os escravos faltosos especialmente os <fujões>. O que tenho em mãos é todo de ferro de quase meia pollegada de gramatura e possui uma systema de fechadura ao centro, onde se introduz enorme chave, o qual infelizmente não pude encontrar. Talvez que ella tivesse sofrido a acções do tempo.

O porque do aparecimento deste objeto alli é uma coisa a desafiar nossa imaginação e forneceria a um escriptor de talento uma bellissima pagina de romance.

Duas hypotheses se me afiguram uma, que um escravo na ocasião da fuga haja carregado como um ou mais desvio aparelhos, para evitar, pelo menos, temporariamente, que seus irmãos de raça e infortúnio soffressem tal castigo, pois que naquelle tempo, sendo raras as ferrarias, era natural que a substituição so com grande morosidade se daria. Outra, que um infeliz no supplicio haja sido rapiado com aparelho e tudo.

Neste caso, o leitor há de querer saber como procederam os amigos para abrir [ma] china infernal e eu explico que para se ter uma comprehensão exacta é preciso ver o preciso ver o instrumento para aceitar que era uso deixar a chave no fecho por ser humanamente impossivel ao flagelado abril-o.

Fazendeiros e feitores procediam desta forma afim de – maus e perversos que eram – aguçaram o desespero em suas victimas, que viam alli a chave que as livraria do tormento sem todavia poderia alcançá-la.

Logo, não é impossivel que, vivendo do saque como viviam, um numeroso grupo não se tenha aproximado a dez horas de alguma fazenda e vendo um conhecido submetido a à tortura não tenham feito tudo para allivial-o, não trepidando mesmo em carregar-o até o <quilombo>, onde certamente maior era a segurança para proceder ao desligamento.

Entretanto, eu prefiro deixar isto à vontade do leitor, que pode ajuizar no caso como melhor lhe parece antes que me chame de fantazista.

Montfleury

Figura 12 – Tribuna de Petrópolis 14/05/1932. Fonte: Prefeitura Municipal de Petrópolis, Arquivo Municipal de Petrópolis.

Fora estratégica a localização do quilombo na nascente do Rio da Cidade, pois um lugar de água e terra fértil seria ideal para uma morada bem estabelecida. Assim como também a própria defesa do território com a criação de armadilhas. “Além da expertise de policultura em terras tropicais, os africanos trouxeram para o Brasil muitos outros ramos de trabalho, como pecuária e extrativismo mineral, transplantaram para cá o mérito da primeira indústria de preparo direto de ferro” (AQUINO, Renata, 2018, p. 20), uma tecnologia que facilitou a criação de instrumento para arar a terra – a enxada. O quilombo cresceu em um lugar estrategicamente escolhido e pensado para o desenvolvimento da comunidade cercada por ipê braúna, impedindo assim a entrada de onças e outros animais indesejáveis (AQUINO, Renata, 2018).

Quilombo da Vargem grande fora o maior quilombo de cidade de Petrópolis, com cerca de duzentos habitantes, e que por conta desta omissão da memória negra na cidade, ficou impedido de nomear tais valorosos quilombolas que acabaram por fundar o bairro hoje conhecido por Fazenda Inglesa.



Figura 13 - Rio que ligava os quilombos da Direita e da Esquerda
 Fonte: (Prefeitura Municipal de Petrópolis, Secretaria de Educação; In AQUINO, Renata, 2018, p. 22)

É o rio que demarca o quilombo. O que se vê do quilombo da Vargem Grande hoje é marcado com o rio. Assim como Oxum⁴² que marca sua presença sutil contundente, o quilombo da Vargem Grande se faz presente hoje por conta do leito do rio. O registro topográfico de

42 (POLI, 2019, p.2003): “O mito de Oxum irradia para o restante das cidades iorubas, assim como para a diáspora, a partir da cidade de Osogbo, na Nigéria. Uma das versões que traz o significado do nome da cidade e que vem do corpo de Odus de Ifá”.

onde o rio nasce é e o fornecimento de água para cidade, como mostram a Barragem Vargem Grande/ Quilombo da Direita, Barragem Vargem Grande/Quilombo da Esquerda (AQUINO, Renata, 2018) e Barragem da cidade. Não é por acaso um quilombo em volta de um rio; sabemos que há construções tendo o rio com elemento principal, que vai ao encontro de Manuel Querino (2018) como o conhecimento do colono preto (AQUINO, Renata, 2018), uma sabedoria de terras tropicais, ao passo que o rio, a natureza em si, é extremamente importante, e há um diálogo como a natureza, que faz parte do cotidiano como uma deidade que nutre a comunidade e não uma degradação e exploração da mesma assim como fizeram os colonizadores europeus.

A imagem conta história, a capacidade de comunicação imagética aumenta com a arte. Aprendo como ela transforma a realidade comum em original, expandindo minha compreensão do mundo. O movimento e a materialidade presentes no desenho, na arte de desenhar, possuem conceitos e informações específicas que nos remetem ao tempo e ao espaço. É a capacidade humana de transformar a natureza. “Sendo a arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saber ela gera? Certamente o saber concebido pela arte é de outra ordem daquele criado pela ciência, porém é um tipo de informação que nos torna cientes em termos de apreensão do mundo” (PAULINO, Rosana, 2011, p. 11). O quilombo é um lugar coletivo que reforça os conhecimentos passados pelos ancestrais afros sem estar fora do contexto social em que vive. Lugar onde as linguagens artísticas são evidenciadas: artes visuais, performance e canto nas práticas sociais; e nossos quilombos modernos também reiteram isto: o terreiro de Umbanda.

Crio este escrito como uma reflexão de parte de minha observação estética na criação de um desenho de dona Teresa e Pai José. No decorrer de sua urdidura, o dado de cunho formal e de conteúdo acerca da arte afro foi evidenciado – o desenho de dona Teresa e Pai José. Este texto constitui uma das minhas pesquisas pictóricas e até mesmo de escrita.

3. PENSAMENTO-DESENHO AFRO

No terreiro, a capacidade de comunicação escrita e oral aumenta com a arte; aprendo como ela transforma a realidade comum em original, expandindo minha compreensão do mundo. O movimento e a materialidade presentes no desenho, na arte de desenhar, possuem conceitos e informações específicas que nos remetem ao tempo e ao espaço. É a capacidade humana de transformar a natureza.

As Umbandas e os Candomblés são práticas coletivas assentadas no pensamento ancestral afro, que reforçam os conhecimentos de educação e artes – religiosidades, o invisível e o visível concomitantes; tecnologias, comunicação com os mortos-viventes e com os vivos, por meio da escrita dos pretos-velhos, pontos riscados, os cantos pontos cantados, dança-performance das divindades e da gira. Esse é um movimento, que dá nome à manifestação do rito umbandístico – culto às entidades, como agregadora de gente, metáfora das *universações* – sem estar fora do contexto social em que vive. Os traços da memória afro aparecem em formato de gesto performático em um movimento que volta a uma originalidade no e pelo corpo quer em seu entorno simbólico, quer em seu desempenho (MARTINS, Leda Maria, 2002). “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais” (MARTINS, Leda Maria, 2002, p. 73).

Um desenho feito pelo próprio movimento dos seres no terreiro: um desenho no ar, o movimento dos entes em círculos e, no círculo na grande metáfora do universo que é a gira. Todo o terreiro está dentro do pensamento-desenho. Um pensamento desde o terreiro.

Um diálogo do ser com o mundo, ampliando a realização do desenho da natureza que faz seu próprio desenho. Além da inscrição do ser no mundo, existem as próprias possibilidades de manifestações da natureza: as nervuras das plantas, as rugas nos rostos. O desenho em um campo ampliado de linguagem para arte, para a ciência e para técnica como meio de comunicação (DERDYK, Edith, 1989), mas sobretudo um diálogo da natureza com ela própria. Penso o desenho a partir do terreiro e de cada gesto dos vivos e dos mortos-vivos em movimento em uma circularidade, a gira, contando histórias dos antepassados – um pensamento-desenho. O resultado do conceito de pensamento-desenho, sendo este um espaço poético-político onde a primazia dos símbolos umbandísticos, o orixá representado e apresentado no desenho, a linha como uma estrutura para o desenho, dançando ao som do canto, da oração afro. Chamo de *Macumba Pictórica* a experiência do pensamento do *traço-afro-*

artístico de uma ancestralidade que se manifesta através do desenho; a plasticidade dos pontos cantados enquanto forma de imagem que acaba por contar uma história de resistência e força dos povos sequestrados de África. O *pensamento-desenho* que dá o tom dos acontecimentos na gira, esse lugar onde as entidades e orixás manifestam-se em movimento espiralar em sentido anti-horário. Assim a gira, com o sentido da gira no terreiro, funda um pensamento acerca do tempo, um desenho espiralar que fala dos tempos imemoráveis, dos tempos atuais, e dos tempos queiram vir evidenciando a ancestralidade como a proporcionadora de conhecimentos.

Para a filosofia africana, o ser humano cria o tempo e não o contrário (RAMOSE, 1999), os tempos outros dos caboclos, pretos-velhos e entidades. Encantados por um tempo-espaço que conta outras histórias que assentam um traço coletivo do ser-sendo no mundo: uma experiência de pensamento tracejado. O ser do desenho se faz visível, encarnado por um tempo-espaço afro, ancestralidade, que o é pensamento-desenho. Na África, não se separa nada. Não existe sagrado e profano, pois o que existe é um ser-sendo em que o vivente convive com o morto-vivente em uma circular de *começo-meio-permanente* concomitante: a ancestralidade afro.

O lápis que desenha é o próprio corpo, que desenha a gira. Tal circularidade está presente também nos pontos riscados, legado da escrita do continente africano, tanto em como em outros povos das Áfricas.

Kemet significa terra preta, “preferencialmente ao homem preto” (DIOP, 1974, p.38), o ser desta terra que por consequência referia-se a raça preta no país de mesma cor que em si trazia a “Pela da cor da noite” (MACHADO, Vanda, 2013, p.137). Nesse sentido, considero “Ponto riscado – ícone que evoca as suas qualidades os distingue e convoca no ciberespaço da Umbanda. Assim, os pontos riscados estabelecem a grafia dos ancestres do antigo Congo na simbologia atual da Umbanda” (DANDARA e LIGIÉRO, 2000, p.148-149). Assim, o ponto riscado é um diagrama afro que ultrapassa a geografia, obedecendo às singularidades e aos coletivos do tempo-espaço no mundo, na relação verbal e não verbal com o invisível, reforçando uma ideia ainda não materializada – intuição –, desaguando em uma imagem-escrita.

É indubitável às analogias com as pinturas gráficas egípcias, Kemet, perceber que os antigos da Terra Preta também escreviam se utilizando de uma técnica de comunicação com o invisível, ao passo que escrita é uma pintura, uma imagem atendo-se ao elemento gráfico: a linha.

A imagem como texto e o texto como imagem vai alinhavando o visível e invisível desde a Terra Preta até os donos da terra na diáspora negra no Brasil. Tal linha de pensamento que passa por uma pintura que é escrita, pictograma, não fica só em Kemet, mas também dança pelo sudeste da Nigéria, com a escrita nsibidi dos territórios dos Efik.

Uma escrita que se percebe estruturalmente em semelhança com a escrita kemética, egípcia, que foi assinalada desde 1912 pelo especialista britânico P. Amaury-Talbot (OBENGA, 2010). Na escrita de certos textos keméticos acerca da vida após a morte, nos símbolos apresentados, percebe-se como as coisas e os seres tomam consciência de si mesmo devido ao poder de transcendência da escrita, essa técnica de comunicação kemética (OBENGA, 2010).

Assim, as religiosidades de matrizes africanas têm como possibilidade alimentar a arte afrodescendente tendo como referência uma *escripintura*, pictograma, que dança pelas Áfricas com uma escrita que é imagem propriamente, porque os terreiros são uma marca da resistência africana no Brasil evidente naquelas artes, África ressignificada em terras brasileiras.

A atividade mental, a ação mental é o pensamento e, assim, os seres, pelo ato de pensar, plasmam o mundo de si e, ao redor de si, criam mundos e, neste caso, pensamento-desenho, a percepção de uma *universação*, universo de sensação, do mundo visível e invisível. Desta feita, imbuído de uma ideia não visível da realidade – a intuição que, em movência, deságua no mundo – o pensamento articula significados, com imagens em ação, além do conhecimento.

E o pensamento extrapola o visível do ser humano nas suas *universações* no campo da gestualidade do ser; é fundador na trajetória dos dados articulados com o mundo, visível invisível, para formar o conhecimento. É uma primazia do “sinto, logo existo”. E o pensamento fora da cabeça e com a cabeça ajudando (SODRÉ, 2017) é o gráfico, é a imagem, é o desenho. Um pensamento que tem a tentativa de expressar visualmente uma substância concreta e, ao mesmo tempo, uma substância abstrata do mundo: a realidade em si e a realidade intermediada pelo ser humano.

Os significados, as ideias, tinham um liame com os símbolos palpáveis. Eram, na realidade, suporte semióticos. Os keméticos elaboraram uma lógica, um estudo, dos sentidos no diálogo entres os signos e imagens se apropriando de objetos para representar algo invisível ou abstrato. Traçavam, assim, um conjunto de símbolos sendo utilizados para representar e apresentar simultaneamente conceitos que estabelecem relação com a imagem grafada, ao passo que o objeto, o ser desenhado, evidencia toda uma estrutura de pensamento da realidade, no

existir do universo. Esta pauta a escrita egípcia, kemética, que no fundo fala de todas as coisas existentes no universo – beleza, diversidade, harmonia, unidade – manifestações do universo. Um uso da imagem para pensar abstrações (OBENGA, 2004). Tem aí já no Kemet um *pensamento-desenho*, ao passo que a escrita é um conjunto de símbolos e signos expressos pela imagem de uma tentativa de fazer visível o invisível do pensamento. E, como isto, pensamento-desenho é em si o pensamento fora da caixa craniana que representa e apresenta um ser-sendo no mundo, uma movência criativa do ser por meio de uma técnica para dialogar como os seres.

Uma linguagem artística, assim, pressupõe o corpo, pois é ele que desenha, que escreve um desenho de si. A estrela com a escrita kemética – a Pedra de Roseta – os símbolos nsibidi, o cosmograma bakongo, os pontos riscados e a *Macumba Pictórica* são experiências de pensamento plasmado em visualidades afro, a escrita que traz para o concreto uma substância abstrata – o conceito de uma vivência invisível que pauta o visível. Nas sociedades negro-africanas, a linguagem artística é uma tecnologia de comunicação com os seres invisíveis que estão o tempo todo vivendo e convivendo como seres viventes. O canto, a dança, a música em uma harmonia, usam-se da harmonia às discordâncias de formas para se expressar e transmitir emoções captáveis pelos sentidos (CALAÇA, Maria Cecília Félix, 2006), as várias formas de se sentir os seres invisíveis.

Importa ressaltar que ao pensar a linha, própria do desenho, fica evidente que há a intenção de pensar o mundo fora de mim e para mim mesmo, uma *autorecriação* intuitiva, ideia não plasmada, do limite do ser e do ilimitado mundo: a linha, essa movência vital. A linha é limitante, mas é ilimitada ao mesmo tempo porque plasma o mundo, porque lhe circunda na bidimensionalidade do traço. Um processo e um desenlace de *traço-afro-artístico* contínuo que são as marcas herdadas do continente africano de uma arte que amalgama visível e invisível que fora necessário criar palavras para materializar o que a nossa língua vigente não da conta de explicar tal experiência afro de arte, ou ainda, processo no que tange ao peso do instrumento sobre o suporte, o peso do corpo de certa forma sobre o suporte, a extensão do corpo – a mão, que sulca o mundo – lápis grafite, carvão, pomba fazendo surgir imagens. O desenlace deste processo, a imagem obtida, logo, igualmente, é desenho. Linhas, pontos e formas dão formas ao desenho: intenção plasmada, intenção formada. Aquele que desenha de forma leve empurra o lápis em direção ao papel. A firmeza do grafite é convidada pelo suporte papel intacto. E acorda o papel de seu sono, acordando seu pesadelo branco (BACHELARD, 1994). O desenho é a mãe da escrita e aqui penso uma que, de todo modo, se faz imagem, uma escrita como

imagem; um desenho que é símbolo e signo de ideias do mundo e sobre o mundo do ser, em uma apresentação e representação do mesmo.

Cabe mencionar que, o que grava o mundo com o traço é uma tecnologia de comunicação antiga, que os habitantes de Kemet conheciam bem e, grosso modo, trata-se de um registro por via do risco em um suporte – arte. Assim, infundáveis são os instrumentos utilizados para se registrar o gesto da escrita, igualmente os inúmeros suportes dos registros gráficos. Apesar de um modo tradicional, pensa-se que a grafia em um suporte tem um tempo duradouro, ao passo que a fala seria mais “rápida”, assim como o caráter de comunicação do texto escrito, os instrumentos, suportes, formas de circulação, são determinantes para sua durabilidade ou não.

Assim, a inscrição singular no mundo feita pelos pontos riscados nos lembra da perspectiva plural do mundo, visível e invisível, como inscrição espiritual coletiva no mundo. Assim, importa pensar a escrita como uma tecnologia de comunicação africana, um modo de se comunicar que usa os símbolos e signos para expressar com um sentido: texto. “A necessidade humana universal de comunicação e autoexpressão foi graficamente cristalizada na escrita egípcia, que procurou representar a forma do próprio universo. Isso é impressionante do ponto de vista semântico e filosófico” (OBENGA, 2004, p. 10), pois se inscreve como um pensamento-desenho onde se pensa o ser-sendo no mundo sustentado pelo símbolo.

Ainda nesta perspectiva, trata-se de um pensamento-desenho que conta uma história; volta-se à concepção do que há de real, ou seja, a macumba no terreiro de Umbanda. O próprio corpo se desenha e desenha-se no mundo, um poetizar-se para se fazer. A vida é mais, “ou seja, é imperioso reconstruí-la, reinventá-la, principalmente por meio da arte.” (SODRÉ, 2017, p. 95). Meu pensamento plástico, minha poética, parte de uma África reinventada no Brasil: o terreiro de Umbanda; um tempo-espço que se é vivido e revivido em histórias de resistências, *revivências afro*.

Assim, venho a desenvolver uma série artística, *Macumba Pictórica*, que se utiliza do desenho, do gesto de escrever como uma experiência de pensamento embebido de africanidades, ao passo que o próprio processo artístico, atendo-se à tecnologia afro de comunicação que é a escrita, formula um movimento pautado na ancestralidade afro. Uma comunicação com ela e, nesse caso, uma ancestralidade preta, pois escrevo no suporte lençol, os pontos cantados no terreiro de Umbanda. Todos têm uma memória viva a se reportar e estes pontos cantados me remetem a tais memórias de resistência, de luta e de majestade. Uma memória que não só potencializa enquanto formação de pessoa, mas também a manifestação

do ente vivente no espaço e no tempo. Há uma apropriação da palavra como elemento pictórico. Não qualquer palavra, mas a palavra cantada no terreiro de Umbanda. Assim, o trabalho plástico é uma escrita encantada, aquela que não passa pela experiência da morte (SIMAS e RUFINO, 2018), uma carta para os ancestrais, para o invisível. Afirmo como carta porque tem como proposta a comunicação com as deidades da cosmologia africana.

O mito é uma experiência de pensamento, pensamento-desenho, como imagem externa, a caixa craniana, reiterando um pensamento afro em transe em autorrecriação na sociedade; trata-se, portanto, de um pensamento da nossa natureza de desenho, da nossa natureza de ser afrodescendente, a uma experiência de pensamento visual, um saber que, enquanto artista afro, herda.

Segue, desse modo, uma ampliação do conhecimento do mundo pelo olhar que produz uma experiência artística, que de tal modo, em conjunto com os pensamentos-desenhos, apresento e represento os mitos e entidades. Escolhi o desenho como propulsor para pensar uma instância do ser, pois me interessa toda a sua especificidade: linha, forma, textura, matéria, suporte, cor, espacialidade, harmonia. Interessa-me essa transição do desenho como definidor e infinito da forma, porque é nesta ponte, corpo da linha, que pode estar o símbolo, as flechas *apontantes* de possibilidades dos sentidos do que se vê, do que se sente sobretudo:

Não sou o objeto, mas o sujeito. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é escrita. Escrever, portanto, emerge como um ato político. Escritor da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história (GRADA KILOMBA, 2019, p.28).

Penso desenhando e desenho pensando, então, escrevo sobre mim e falo de mim, falo do que me toca e me afeta; o ser afro passa pelo meu pensamento-desenho e, por isso, escrevo. Uma “escrita de artista” (PAULINO, Rosana, 2011), cujo texto é mais elemento para se pensar a obra, desenho, que funciona concomitante ao próprio fazer artístico plástico, e não em oposição, explicação pura da produção plástica. E ao fazer isso, insiro-me na relação com o mito, corpo afro que se desdobra em trânsito no espaço e no tempo. Ao esboçar uma “escrita de artista”, torno-me o sujeito da minha própria história.

Parto do singular, da minha aldeia, para pensar o mundo. Imbuído de uma vivência afrodescendente no Terreiro de Umbanda, saí deste lugar um pensamento macumbeiro educador, macumba, prática religiosa afro, que aparece no meu trabalho com os pontos cantados que apresenta ancestres divinizados nos terreiros de Umbanda.

Este ato de escrever – não qualquer escrita, mas sim uma “escrita de artista” que traz pontos contundentes – apresenta-se por conta da epiderme, mas se abre para a possibilidade do que forma o ser: a relação com o mundo e as coisas. Existe a necessidade de tornar-se sujeito, e tento pensar isso desenhando. Logo, uma ação memória que clama por ser contada, pois trata-se de especificidade do corpo afrodescendente, visto que a mão que desenha é a mão que se instrumentaliza para poder vislumbrar uma ideia de um traço no mundo. A mão é o corpo e o corpo é a mão. O desenho é pensamento, uma linguagem não verbal. Sem verbo, mas com *verberecência* - verbo enquanto essa palavra que remete a ação e experiência como a prática da ação - sem texto escrito com palavras, mas escrito como experiência de vida. Cabe ao *desenhador* dizer qual é a intenção do traço. E a minha intenção é trazer a ancestralidade para ajudar-me a pensar o transitar no mundo contemporâneo. Toco na questão estritamente do meu processo poético, pensamento-desenho. Apresento uma forma de desenho expandido que vem trazendo sentido no próprio ato do tema, das imagens que já me remetem à particularidade: o texto como imagem.

Formas de escrita sempre existiram no continente africano. O grafismo afro sempre existiu indo na contramão de uma história que atribuía à falta de escrita na África, e assim alentando uma ideia de falta de civilização, de desenvolvimento. Os pretos sequestrados do continente africano chegaram ao Brasil com este legado da escrita. Não porque se dá uma maior ênfase à cultura oral que a escrita deixa de existir, existe e de várias formas: um povo oral por opção ancestral (CUNHA JÚNIOR, [s.d]). As formas de símbolo-pintura foram uma gradação até chegar à escrita, sistema alfabético propriamente dita que está atrelado ao social em andamento, a vida. Há uma intensa relação de dependência entre a forma gráfica, símbolo, a inscrição do símbolo-pintura na sociedade que precede a escrita.

As formas mais antigas da humanidade de escrita histórica africana originam-se da região do Vale do Rio Nilo, propriamente Núbia, Etiópia e Egito. E a Escrita Etíope está dentre estas escritas da antiguidade, uma escrita pictórica.

Pela amplitude dos significados expressos no Ge'ez é que escolhemos esta escrita para introdução dos sistemas de transmissão de conhecimento gráfico nas culturas africanas. Precisamos destacar que no imaginário social dos povos africanos, os seres humanos aparecem em grupos e não individualmente. São sociedades de ampla representação do coletivo. Assim, a identidade é dada pela localidade, pela comunidade e pela ancestralidade (CUNHA JR, [s.d] p.3).

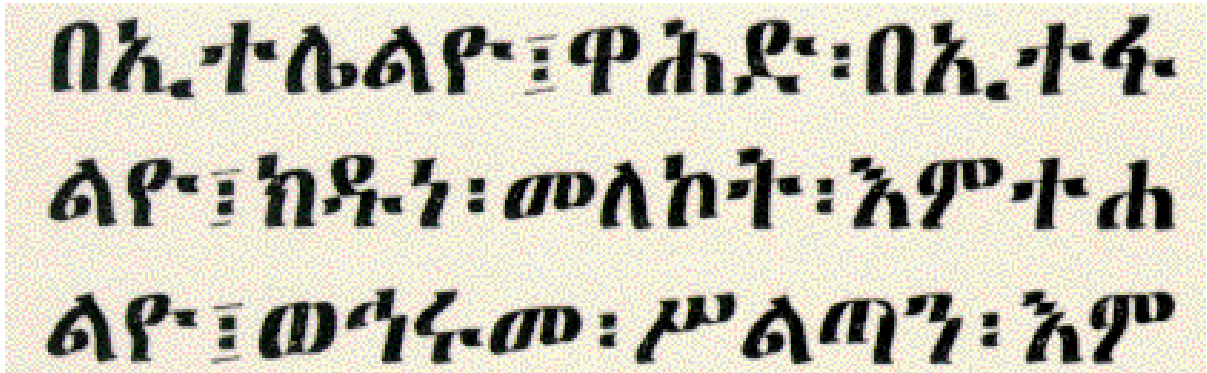


Figura 14 –Escrita etíope. Fonte: <http://www.museudaimpresa.pt/museuvirtpress/port/alfa/zoom/e6.html>

Núbia, Etiópia e Egito desenvolveram as formas mais antigas de escrita da humanidade (CUNHA JÚNIOR, [s.d]), têm o desenho como fundante e uma ligação direta com o visível e invisível. A escrita da Terra Preta, Egito, pictogramas que traçavam um diálogo com o invisível: uma escrita dos deuses. O suporte de tal escrita era por toda a escrita, que é imagem. Foi presente dos deuses a escrita da Terra Preta. “A necessidade humana universal de comunicação e autoexpressão foi graficamente cristalizada na escrita egípcia, que procurou representar a forma do próprio universo” (OBENGA, 2004, p. 10). A Pedra de Rosetta possibilita fazer uma tradução da língua antiga da Terra Preta para os dias atuais, pois traz em si grafado um fragmento de texto antigo escrito no hieróglifo antigo, o mesmo trecho em hieróglifo mais popular e o mesmo texto em grego, abrindo a oportunidade para hoje termos uma ideia do que fora escrito no passado. Uma escrita que nasce de uma construção pictográfica primeira e ideográfica depois (VIEIRA, 1981).

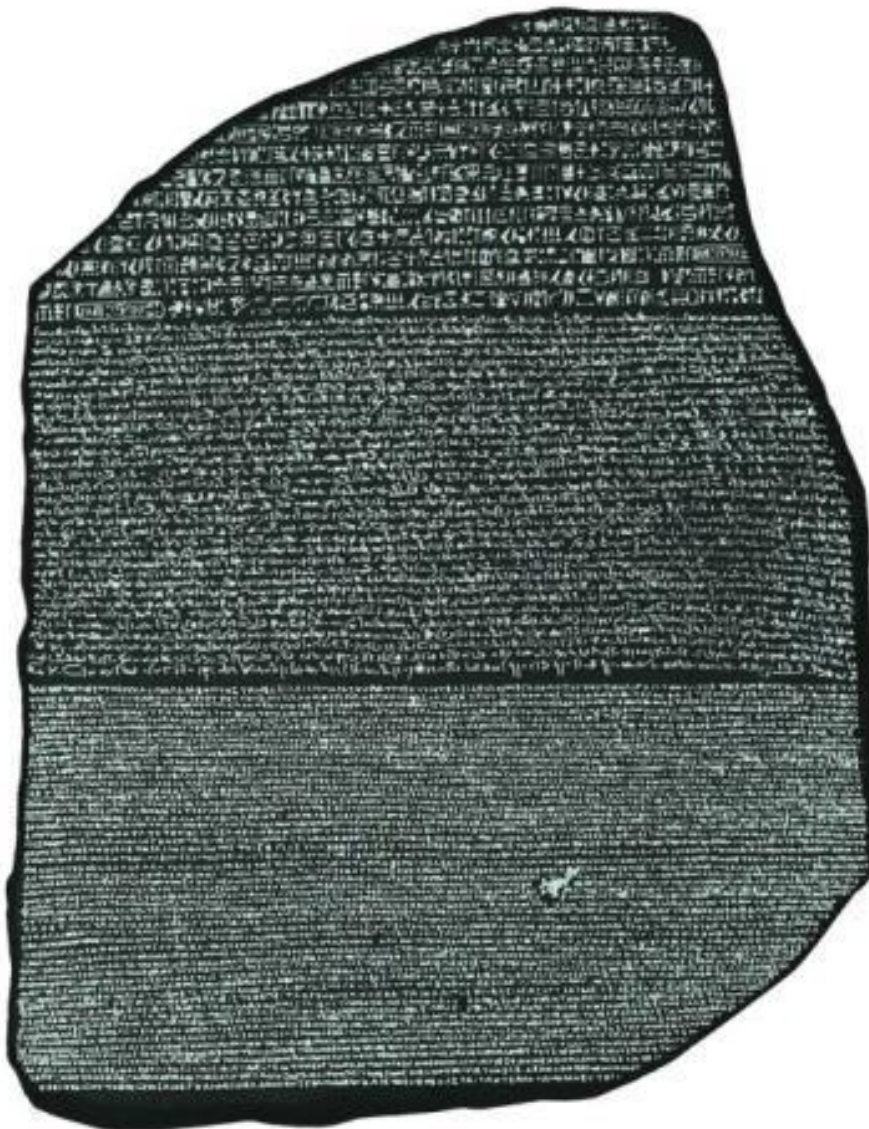


Figura 15 - Face da pedra de Rosetta. Fonte: <https://antigoegito.org/pedra-de-roseta/>

Uma construção de escrita pictográfica que transita pelo continente africano tendo a língua nsibidi do povo Ibo do sul da Nigéria, como uma língua secreta cifrada sendo direcionada para os guerreiros desta região, uma língua sacralizada, tendo em mente que não separa o sagrado do profano. “Os Bambara, os Ioruba, os Nsibidi e os sacerdotes dogon têm uma visão idêntica dos sistemas gráficos que utilizam em seus templos ou em sessões de adivinhação” (OBENGA, 2010).

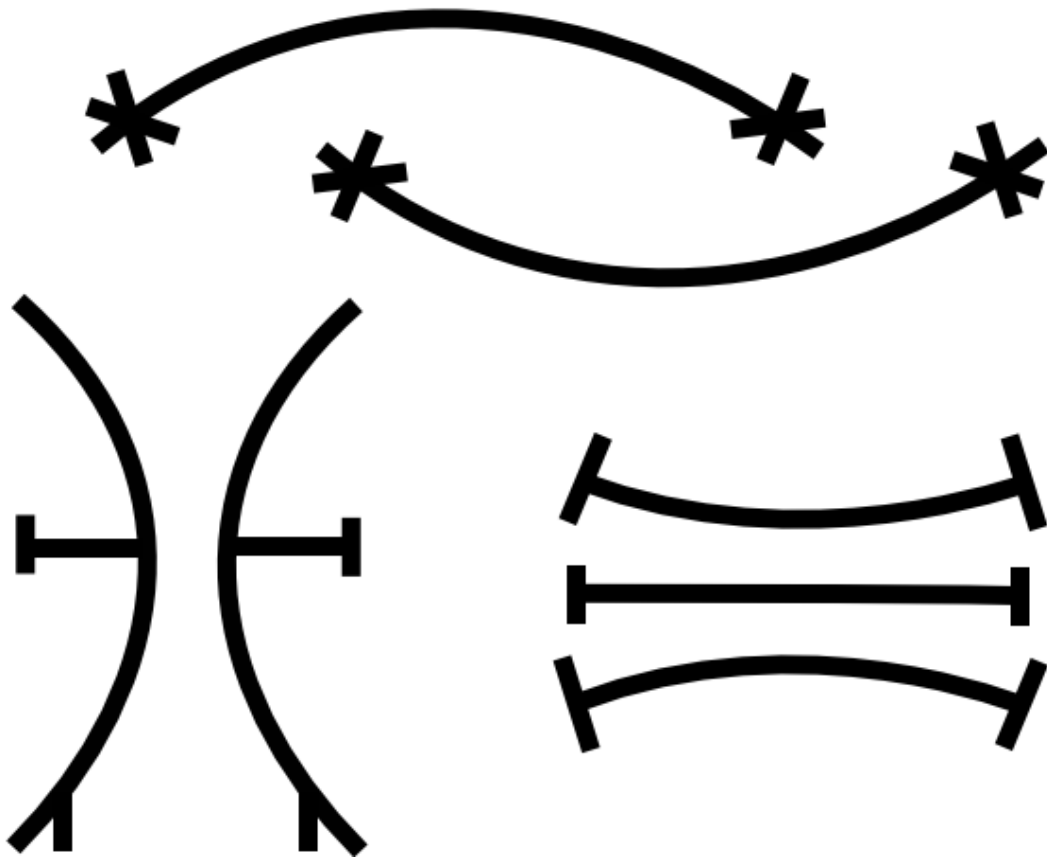


Figura 16 - Escrita Nsibidi. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nsibidi>

O sol clareia o nosso mundo. O sol é o símbolo maior da vida. Para a percepção de mundo dos Bakongo somos sóis. E como sóis, nascemos, crescemos, chegamos no nosso cume e adormecemos para tornar a nascer. Um cosmograma, uma forma gráfica de apresentar o cosmo que grosso modo somos nós. Um grande círculo entrecruzado. A linha horizontal é a linha da kalunga, linha do mar, linha da vida manifestada e a linha vertical é inscrição do homem na vida. Singular e plural estão juntos, singular o ser inscrito no mundo, a inscrição do seu nome no mundo; plural a relação como todo nascer, crescer, chegar no auge e amadurecer para nascer novamente. Dividido em quatro cantos tal gráfico vai inspirar também a organização da gira de Umbanda. Gira que simboliza e é universo e a “cadacanto do terreiro tem um santo”. Na Tenda Espírita Mirim – filial 12 estes cantos são: Nanã e Abaluaê; Oxóssi e os caboclos e caboclas;

Ogum; Iemanjá, Oxum, Iansã; cruzado pela linha da calunga, a ancestralidade, em um lado do quadrante Exu e no outro lado Obatalá no centro Xangô na cumeeira. Uma escrita cujo símbolo do mundo é o círculo, e símbolo do ser também é o círculo, a circularidade.

Kalunga, que também significa oceano, é um portal e uma parede entre esses dois mundos. Kalunga tornou-se também a ideia de imensidão [sênsê-le/wayawa] que não se pode medir; uma saída e entrada, fonte e origem da vida, potencialidades, [n'kîngu-nzâmbi] o princípio deus-da-mudança, a força que continuamente gera. Porque kalunga era a vida completa, tudo em contato com a Terra partilhou essa vida e tornou-se vida depois (SANTANA, 2010, p. 22).

Kalunga é a vida, é o mar e sua possibilidade engendrando o movimento. O movimento em forma gráfica, a circularidade, a gira, a vida, que vida e morte são uma coisa só e instância da vida, instância de mundo visível e invisível. Água de mim, água de nós é Kalunga em sua instância física de um oceano dentro de um cosmo. Musoni – concepção no mundo espiritual (mpemba – mundo espiritual); Kala – nascimento (nseke – mundo físico); Tukula – amadurecimento no mundo físico (nseke – mundo físico); Luvemba – retorno ao mundo espiritual (mpemba – mundo espiritual).

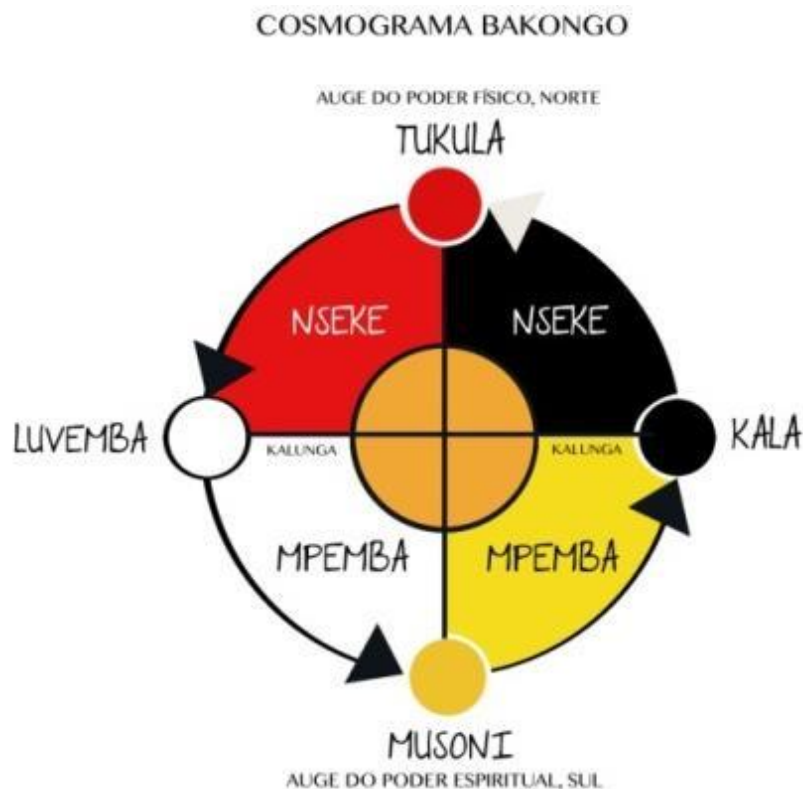


Figura 17 –Cosmograma Bakongo.

Fonte: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>

“Kalunga, o princípio-deus-da-mudança, é a força em movimento e, por causa disso, nossa Terra e tudo nela estão em perpétuo movimento” (SANTANA, 2019, p. 23). O pensamento bakongo cruza como o pensamento yorubano no terreiro de Umbanda como o próprio pensamento Exu que é o movimento, o circular, a esfera. Sendo assim a gira o Exu manifestado. A palavra Èṣù em yorubá significa “esfera” – aquilo que é infinito, que não tem começo nem fim. Exu é o orixá do movimento inicial e dinâmico que leva à propulsão, ao crescimento e à multiplicação. É o senhor dos princípios, da transformação, muitas vezes da angústia, mas, principalmente, da comunicação.

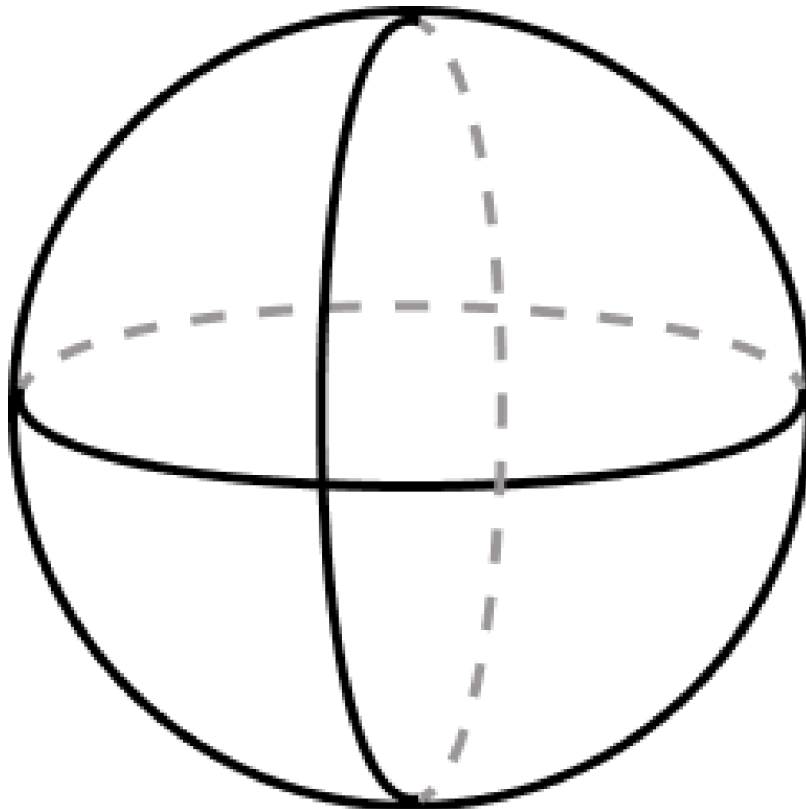


Figura 18 – Esfera. Fonte: <http://www.matematicabasica.net/>

“Com Exu, não há começo nem fim, porque tudo é processo e, ao se constituir, cada realidade afeta outra para além do espaço-tempo. Em termos cíclicos ou saberes, o nascente coexiste com o poente por causa da força do agora” (SODRÉ, 2017, p. 187). Conhecimento também é uma narrativa. Uma capacidade de narrar a vida. “Exu matou um pássaro ontem como a pedra que atirou hoje” (aforismo nagô).

Sankofá é um ideograma, uma escrita que também é imagem, que traz uma máxima filosófica “voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás” (NASCIMENTO, Elisa Larkin, 2008, p.31) que eu interpreto como voltar ao passo e pegar o que é importante para assentar o presente e projetar a futuridade. A escrita em forma de imagem do sankofá é um pássaro que

vira a cabeça para trás e pega um ovo com o bico. O mesmo pássaro estilizado é esta escrita em formato de coração que aparece em muitos portões do Brasil e na minha rua em Petrópolis não é diferente. Aquele é mais um dos mais de oitenta ideogramas dos povos akan, Gana, na África trazendo cada significado filosófico. Tal conjunto de ideias grafadas são os adinkras. Essa significa “adeus”. Escrita que era estampada nos tecidos em algodão como tinta vegetal (NASCIMENTO, Elisa Larkin, 2008) para reverenciar os mortos-viventes.

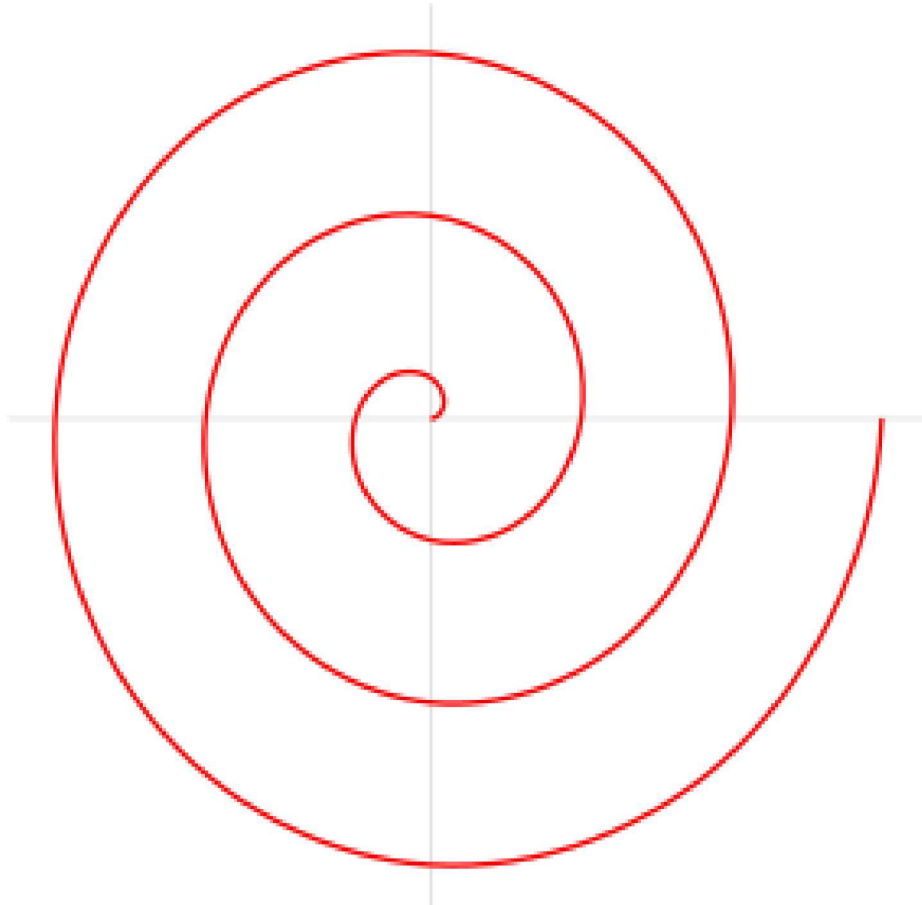


Figura 19 – Espiral. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Espiral_de_Arquimede

Tudo isto é *pensamento-desenho* de instância e mundo de universo: *escripintura*, círculo, circularidade da vida que passa pela esfera do nascer, crescer e morrer está presente nos pontos riscados da Umbanda que em si também são pictogramas.

Cunha, (1983) apresenta uma visão retrospectiva do histórico dos povos da África Negra, que foram trazidos como escravos para o Brasil-Colônia, apresentando uma análise do processo pelo qual o indivíduo africano ou afro-brasileiro influenciou a construção da história das artes plásticas brasileiras. (CALAÇA, Maria Cecília Félix; MELO, Dilma de, 2006, p.65).

Fico a pensar em uma arte que sai do continente e chega aqui vinda com pretos que vieram forçadamente e acabaram por pautar toda arte afrodescendente no Brasil, pois um pensamento que passa pelo desenho que tenho como legado se apresenta no terreiro

macumbeiro. Fazer macumba é também pensar por via da arte um espaço político-poético de transformação do mundo invisível e visível.

“A educação é uma espécie de ímpeto natural possível e necessário” (FREIRE, 2015, p. 70) presente na educação formal e na educação não formal onde o ser se aprende em diálogo com a vida, com cotidiano. A educação para o olhar se dá na condução deste olhar para um mundo onde em encruzilhada, duas retas em formato de cruz, apresenta possibilidade de caminhas e não fechamento de caminhos?

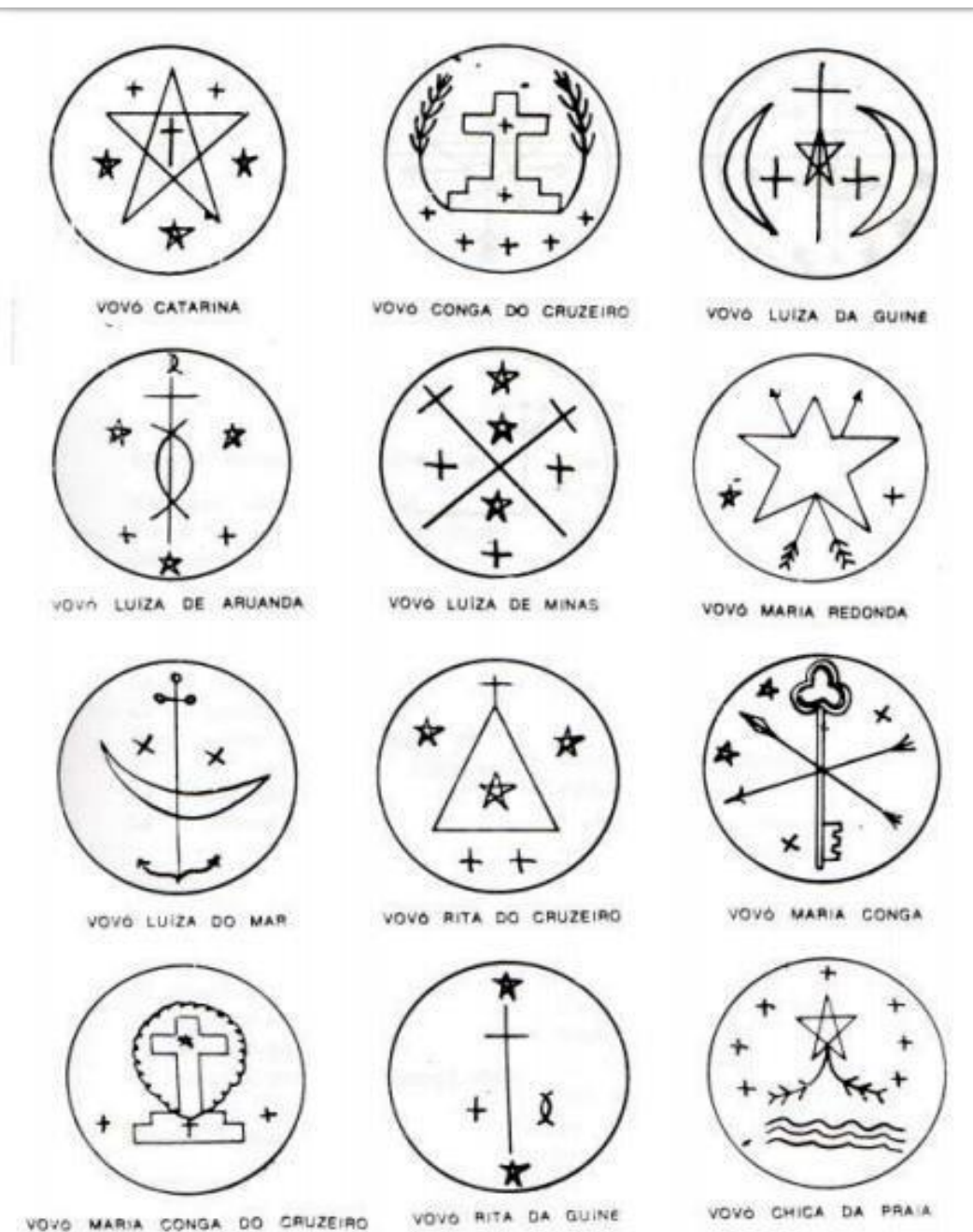


Figura 20 – Pontos de Pretos-velhos e Pretas-velhas. Fonte: (SOLERA, 2014; In SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de, 2017, p. 93)



Figura 21 – Detalhe de portão de sankofa estilizado. Rua João Martins de Barros, Mosela – Petrópolis/RJ. Foto: Cipriano

Os pontos riscados na macumba também conhecidos como Sinal de Pemba, permitem pontuar e colocar em evidência as entidades no terreiro. Os traços remetem a uma ritualística que me leva a pensar na performance do mito (SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de, 2017). A imagética do mito como educador?

3.1. RISCANDO O SER DESENHO AFRO

O ponto cantado que se faz ponto riscado surge de processos artísticos enunciados na proposta de desenhos que me interessam acerca da simbologia do material, que se soma ao conceito empregado nele: o pó xadrez preto, a cal, o carvão vegetal, a pemba, sem dúvida, possuem uma carga simbólica forte. O carvão vegetal é muito utilizado para os desenhos artísticos, conhecido como sangue preto nos terreiros, em que desemboca na ideia de desenhar, de riscar, que muito me interessa, um desenho primeiro das coisas. A pemba, o sangue branco nos terreiros, que nos lembra o invisível das coisas, a instância do espiritual das coisas; a horizontalidade que o desenho pede provoca um gesto sobre o suporte, que remete à reverência que os pretos-velhos fazem para realizarem suas escritas de força – pontos riscados, desenhos recados – no terreiro ao se desenhar sobre o chão e não sobre a mesa; o carvão também pode servir de comparação ao negro, que risca o tempo-espaço e aponta possibilidades; a tinta cal transforma o branco do tecido, que apresenta um tingimento do próprio branco em linhas brancas movimentadas, e ao mesmo tempo, não cobre toda a superfície.

A cal ainda transmite uma ideia de morte, porém uma morte viva, assim como a pemba é o elemento do espiritual na arte viva remetendo ao tal morto-vivente, que é cultivado nos cultos afros, os espíritos dos antepassados. Desse modo, para falar do suporte, remete-me à própria ideia de desenho subordinado ao tempo para ser riscado, esperando para servir de base de uma história que ainda não foi escrita, não foi cantada, não foi declamada.

Além disso, trato da repetição no ato de desenhar na imagem que se sobrepõe ao trabalho, seja a repetição onde o significante – tinta pó xadrez preta – enquanto material é macerado no suporte, seja o seu significado que a própria cor traz somando seu conceito ao próprio material, criando gestos repetitivos, na repetição que forma a imagem *gestoalística*, gesto dentro de uma ritualística, que, por sua vez, forma diálogos complexos com o espaço. Assim, importa destacar que:

Repetir é provocar a manifestação da força realizante. É inelutável a repetição: nos fenômenos naturais, no ciclo das estações e dos dias, na linguagem, no amor, na

própria dinâmica do psiquismo (Freud insiste, por exemplo, no caráter repetitivo da pulsão). Acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resistem ao efêmero, ao passageiro. O mito implica a eterna reiteração de uma mesma forma, de um destino, mas dando margem a variações (SODRÉ, 1988, p.131).

É no desenho vindo do ponto cantado que faço encanto, é no *pensamento-desenho afro* que vou encantar, transformar-me em um desenho assim como a criatura se torna o criador. Quando olho um desenho, quando escuto um ponto cantado, já sou ele todo encantado, como quando Charbonnier apud Merleau-Ponty (1975), fala que já é uma floresta ao se estar nela. Já se é desenho, canto ao pensar no desenho e no canto. Penso uma escrita como processo artístico no que toca sobre a obra artística, somando-se a ela e não como uma mera explicação da mesma; ainda sob a perspectiva do desenho, do ver em Merleau-Ponty (1975), como pensamento de inscrever-se no tempo e no lugar. A obra de arte é mote para pensar o corpo, e incluo o meu corpo preto, em trânsito no mundo enquanto materialidade.

O corpo em si me permite sentir o mundo e o próprio meu corpo no mundo, estar no mundo. Experimentar o mundo. Uma tela a *telar-ser*, o corpo é uma tela que sente e interfere no mundo. Corpo obra de arte. Um “corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer, no que se está vendo, o ‘outro lado’ do seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 12). É sensível por ele mesmo no seu próprio toque e ver-se assim transformando-se em pensamento de si na percepção da sua própria existência no mundo. O corpo assume a capacidade de perceber por transitar entre o visível do corpo e invisível do pensamento, entre a mão que toca e a mão própria tocada.

“A pintura não é, então, uma atividade; é um modo de ser, é possuir à distância, é deixar a visibilidade se manifestar. Aquela comunicação muda com as coisas; aquele simples desejo de ver é, de fato, um caminho que leva à filosofia” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 16). A pintura, o desenho, a *escripintura* que nos tange é o invisível no visível, uma comunicação que nós não diríamos muda, mas silenciosa. Silenciosa, pois há um falar no não dito, no silêncio da obra que fala por via dos materiais e manchas e linhas. Somos dessa feita de artista que escuta o silêncio da pintura que se entende como corpo na e da própria pintura.

É o corpo que experimenta o mundo. A pintura se faz no fazer. No ato do nascimento ela vai se fazendo em fenômeno de coisa. E na reflexão por via da linguagem do desenho, faz-se filosofia a capacidade de pensar-se sendo desenho enquanto corpo no mundo (MERLEAU-PONTY, 1975). E o corpo é o lugar da comunicação genuína que dá significado e é significado no diálogo com o mundo. Uma percepção do mundo antes de uma ação no mundo. O artista transforma o mundo em arte, pois é desenho quando a realiza com o todo o seu corpo. O corpo

é desenho que desenha o mundo. O mistério está em que o corpo é ao mesmo tempo o corpo que vê e o corpo que é visto (MERLEAU-PONTY, 1975). Um corpo que percebe e é percebido, que sente o mundo em todas as esferas da realidade.

O desenho é um modo de ser pensamento, pensando o desenho é pensamento, crio a mim mesmo. O desenho é uma prática de vivenciar o mundo que, com suas circunstâncias incham o gesto riscado, *escripintura* em mais um se fazer no mundo.

No interior da gira existem procedimentos para um fim, que é a ancestralidade afro. O movimento da gira tem como característica não deixar de fora ninguém e sim integrar na horizontalização com o direito humano de existir em totalidade. O centro da gira abarca todos as instâncias de mundo possível – visíveis e invisíveis – em roda numa complementaridade dialógica. Diálogo este que se apresenta na gira com os pontos cantados para os pretos-velhos como uma possibilidade de cura de uma sociedade adoecida pelo racismo que é fruto da exploração: a escravização. A gira se apresenta como espaço poético-político de cidadania, de liberdade para ser quem se é e poder ser em relação. Logo, a gira vai ao encontro de uma educação antirracista atrelada aos direitos humanos que têm como dever reiterar a existência de todos e apontar instância mundo possível.

Trabalho com o conceito de movência vital presente na Umbanda, pois é importante compreender e identificar para, assim, ampliar os sentidos pelo prisma do artista contemporâneo, observando as máximas filosóficas presentes nessa prática religiosa que nos dá outra possibilidade de se pensar vida. As táticas que rompem com os movimentos da supremacia europeia propõem uma estética e uma ética diferenciada ou ainda, a reversão de uma autoridade soberana do pensamento ocidental colonizador.

A intenção é uma comunicação com a ancestralidade e, nesse caso, uma ancestralidade afro. Todos têm uma memória viva a se reportar, que não só potencializa enquanto formação de pessoa, mas também a manifestação do ente vivente no espaço e no tempo. Desse modo, há uma apropriação da palavra como elemento pictórico, mas não qualquer palavra e sim aquela cantada no terreiro de Umbanda.

Assim, o trabalho artístico é uma escrita encantada, aquele que “não passa pela experiência da morte” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.34), uma carta para os ancestrais. Destaco a palavra “carta” porque ela possui a intenção de se comunicar com as deidades da cosmologia africana, dado que símbolos e palavras são chaves de portais de forças. As cartas são utilizadas

como elementos de pintura: “a tradição bambara do Komo⁴³ ensina que a Palavra, Kuma, é uma forma fundamental que emana do próprio Ser Supremo, MaaNgala, criador de todas as coisas.” (HAMPATÉ-BÂ 2010, p.4).

Promovo, aqui, uma comparação das tradições orais de clãs africanos com a cultura oral presente no terreiro de Umbanda, que tem a oralidade como base do seu culto: a palavra cantada conduz toda a cerimônia religiosa. Por conta disso, o cantador, curimbeiro, funciona como os dielis na tradição bambara – mais conhecidos pelo nome francês de griot⁴⁴, que significa sangue: “de fato, tal como o sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções” (HAMPATÉ-BÂ 2010, p.29). Logo, a pintura é um pedido de força.

Outrossim, um dos elementos da “força” na filosofia banta (filosofia africana) é a palavra, que emerge como um fator ligado à noção de força vital – axé – em yorubá. O conceito de força, diz Tempels (1998, p.4), “está unido ao de ‘ser’ até no pensamento mais abstrato acerca da noção de ser”. A força não é um atributo do ser, mas ele próprio encarado numa perspectiva dinâmica (e não estática tal como se dá na ontologia judaico-cristã): o mundo não “é”; o mundo se faz, acontece. Por este ponto de vista ancestral, a palavra torna-se uma divindade, um corpo na pintura e eu reforço a ideia de movência vital pelo seu caráter de movimento no lugar de força vital.

Dentro dos sentidos para rito, o que mais me interessa são os procedimentos para se alcançar uma finalidade que, grosso modo, está ligada a uma cerimônia religiosa ou cível. Uma sequência de palavras e gestos que se utiliza da repetição para compor uma celebração constitui-se rito, podendo atualizar o mito, e é uma técnica de comunicação com o invisível que está preocupada em se alcançar uma finalidade. Utilizo-me de uma ritualística para um fim que não tem fim: a ancestralidade é na sucessão de palavras e gestos elaborada de maneira repetida. Assim como no terreiro, vou elaborar meus pensamentos-desenhos para um fim que é o *começo-meio-permanente*: ancestralidade afro.

O poético está exatamente neste extrapolar da linguagem, pois só com ela se faz um paradoxo do existir da poesia no desenho, que explora o próprio sentido dos materiais para dar forma a um poema pictórico, o invisível essencial que potencializa a vida nas coisas – o poder de realização das coisas – o rito do axé:

43 Uma das grandes escolas de iniciação do Mande (Mali).

44 *Griot* é a aquele que tem como função preservar e transmitir as histórias de uma sociedade africana.

A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitarem no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte (PAZ, 1982, p. 27).

Este pensamento-desenho é o invisível latente, que traz consigo um saber de uma ancestralidade evidenciada pela imagem que se desdobra em outras leituras. A beleza está no reconhecimento do real concreto que é eterno – poesia – um quê inefável cheio de palavras com movências: palavras sons, palavras cores, palavras gestos. Falo de uma harmonia que não necessariamente esteja atrelada ao equilíbrio, o peso exato das coisas, a linha reta e espelhada, levando ao não movimento, mas do equilíbrio do desequilíbrio da nota das coisas, do tom das coisas, do conflito das coisas e, mesmo assim, o diálogo com todos os elementos.

Reivindicando uma metafísica da materialidade, de certa forma ou totalmente de um sensível, uma transcendência materialista, resolve-se numa física não há um além da física e sim outro estado da mesma física, quando se fala de invisível concreto manifestado no desenho ancestral. Um fazer que cria *universações* internas, externas e futurísticas. A poética possui um movimento com o ser em diálogo com outros de mim em movimento estético-ético, ser-sendo de cores, saberes, conhecimentos e formas que transformo em visualidade no invisível que se mostra. Para o povo yorubano, a beleza não está desarticulada com o ser, mas sim intrínseca a uma ética, pois está ligada ao proceder no mundo atrelado ao caráter. Um corpo belo é um corpo com caráter, portanto, um corpo ético, uma circularidade de pertinentes ao indivíduo de beleza e caráter (EUGENIO, Naiara Paula, 2020) – uma estética e uma ética concomitante. Uma capacidade de plasmar o invisível.

Desse modo, na obra, tudo fala. Todos os materiais falam. Poética que encanta e encanta-se por ser cavalo do morto-vivente, por ser cavalo, suporte do espírito. Assim, ao trazer tal noção para o campo da arte do pensamento-desenho, o cavalo é a tela, o chão, a voz que canta e, por fim, o artista. O corpo obra de arte, o corpo de preto como obra de arte que transmite arte e experimenta enquanto obra de arte. Um corpo como a obra de arte de um deus artista, Obatalá, que possibilita tal corpo de criar-se, elaborar a si mesmo a partir dos seus momentos herdados como símbolos de uma comunidade. Retomando elementos comunitários para criar-se em conjunto cultural comunitário de uma ancestralidade afro yorubana (EUGENIO, Naiara Paula, 2020). O criar-se em obra de arte, no próprio ato de pensar pelo desenho e com o desenho e sendo desenho, vai ao encontro de uma arte que clama pela coletividade no próprio tema da ancestralidade. Pensar uma poética afro é pensar uma poética de uma afinação com o invisível, constituído de histórias e saberes com um indivíduo aberto a aprender, a viver em transe, e

trânsito em relação harmoniosa com seres. *Universação* feérica de uma realidade sem a fronteira da morte. A linha é definidora, mas não é definida:

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade, o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita (ANDRADE, 1975, p. 3).

No gesto de traçar um conhecimento, um coletivo pretérito, por via da arte laboro uma arte do nós, enquanto sujeito, que passa a ser coletiva por tratar da ancestralidade. Esta retoma um coletivo mítico de um povo. “A funcionalidade da estética africana diaspórica inclui traçar um caminho de conhecimento de si mesmo e libertação e avanço intelectual do povo preto” segundo Naiara Paula Eugenio (2020, p.114). A beleza está em buscar por via do desenho uma harmonia entre o artístico de mim e meu passado mítico poético de um proceder afro, um modo de viver que aponta hoje caminhos: um gesto de ser criativo. O movimento é algo evidente nos desenhos: o movimento que as próprias figuras induzem, ou seja, o movimento que as linhas conduzem. Há movimento, igualmente, na intenção do desenho tornar-se símbolo deste transitar que me é caro à percepção.

3.2. *MACUMBA PICTÓRICA*

Macumba, penso como palavra que é desconstruída de metonímia do racismo religioso, para artisticamente ser ressignificada como uma prática que pulula saberes de um passado mítico, o que ajuda a pensar as andanças do presente.

Não me proponho a entrar nas contradições e embates que a Umbanda sofreu com seu processo de embranquecimento – “Com a Umbanda, iniciou-se vigoroso processo de valorização de elementos nacionais, como o caboclo⁴⁵ e o preto-velho, que são espíritos de índios e escravos” (PRANDI, 1998, p.157) um campo de disputa onde os elementos do branco, índio e preto não viviam em total harmonia. Não se tratará de tal desarmonia, mas sim pelo arcabouço de conhecimento que a cultura preta trouxa para a sociedade brasileira e pela estética,

45 DANDARA; LIGIÉRO (2000, p. 130). A palavra “caboclo” provavelmente deriva do termo quicongo, que literalmente significa: aquele que vive no fundo da floresta; entidade de temperamento rebelde e destemido, cultuado pelos bantus desde tempos imemoriais.

é que sinto a macumba como uma possibilidade de pensar a vida, cruzada por identidades dançantes entre a relação negociante com outro, como o espaço e o tempo.

A prática religiosa afro traz identidades, como aquela que é religiosa umbandista, momento em que um pequeno espaço é criado para se recordar e vivenciar saberes dos antepassados, onde se está em busca de uma identidade, uma representatividade que se faz em processo. E por falta dela, tal identificação é que se busca na macumba, algo que possa, de certa forma, falar de identidades. Parto das minhas experiências para falar de outras pela *Macumba Pictórica*, uma *escripintura* que conta uma história; volta-se o pensamento ao real, ou seja, a macumba no terreiro de Umbanda.

Minha vivência afro para disparar pensamentos tocantes e que forma um mundo imaginário. É na religiosidade de matriz africana que, de certa forma, minha negritude é ressaltada, potencializada, ou ainda, minha prática de macumbeiro. Um lugar que me suscita a reflexão dos saberes de antepassados divinizados africanos – orixás e pretos divinizados, os pretos-velhos. Uma maneira de denegrir a educação (NOGUERA, 2012) é usar aforismos, pensamentos filosóficos, pontos cantados manifestados nos terreiros de Umbanda para pintar, fazer arte, falando assim de outra escrita, uma *escripintura*, uma escrita ainda não escrita.

O pensamento hegemônico não previu uma identidade preta construída a partir da ressignificação daquilo que contam os manuais escolares a respeito dos africanos.

Chamo participantes – pretos-velhos, ancestrais – que apontam possibilidades outras, uma experiência com a identidade afrodescendente através das artes, em especial as artes visuais. O que será narrado neste espaço flui da vivência transformadora, do silêncio em história, mérito daqueles, cujas memórias partilhadas por nós e por outras personagens preenchem o vazio da invisibilidade. Desse modo, a intenção final é oferecer a possibilidade de uma prática de arte que proporcione um pensamento *afro-artístico*, numa oferta de memória e identidade, outra perspectiva sobre nossas práticas, identidades, origem e cultura.

Penso no que possa romper com tal história de apagamento para refletir o preto pelo prisma das artes visuais, um ser que se representa e apresenta, que atualiza/impõe/submete identidades. Uma viagem às práticas artísticas pretas no intuito de perceber a força de uma ancestralidade que atua nas engrenagens políticas, sociais e culturais, movimentos artísticos que os movem e quais identidades envolvem, ou ainda, entender cultura a partir de uma prática artística visual preta.

Texto e contexto estão juntos - o meu lugar, minha circunstância de vida – estão amalgamadas e a escolha da macumba como mote traz uma vivência pessoal, ao passo que oferece uma visão, uma percepção social de mundo. O que chamo de *Macumba Pictórica* é essa relação entre o fazer artístico e o pensamento ancestral. A plasticidade dos cantos, aforismos, que acaba por contar uma história de resistência e força dos povos sequestrados de África, reside em uma tentativa de criar uma escrita que vai de encontro ao que foi imposto. Uma escrita pictórica, uma riscadura, retomando Rubem Valentim - pintor construtivista afrodescendente brasileiro – que dá forma a uma ideia de ser, a um som de viver.

Ainda chamo de *Macumba Pictórica* esta primazia da palavra como movência vital e, ainda, a palavra como um significante acústico e imagético que clama pelo passado girante em nós, a ancestralidade. Nomeio *Macumba Pictórica* os pontos cantados e riscados, que são materializados em forma de escrita poética, como mais uma possibilidade de pensar a vida – ativando todos os dias as orações cantadas, ativando os aforismos encantados. Por fim, *Macumba Pictórica* enquanto plasticidade presente nos pontos riscados e pontos cantados da Umbanda. Essa, assim como outras religiões de matriz africana, já é uma releitura de um proceder que remete à África, um retorno a ela, um retorno criativo, reinventado, de como lidar com a vida à moda afro: olhando o passado, criando futuro, saudando os pretos-velhos que andam devagar, mas não cessam em andar para frente.

Sou, desta feita, o curimbeiro da *escripintura* sagrada de uma Umbanda poética. Se macumba é “a terra dos poetas dos feitiços” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.5), curimbeiro é o poeta dessa terra, desse lugar, que cria e recria corpos com a palavra cantada. Assim, a *Macumba Pictórica* é um espaço poético onde a primazia dos símbolos umbandísticos dança ao som do canto, da oração afro: o espaço onde a palavra é a metáfora do corpo preto inventado que canta saberes.

Existe a primazia do sentir: sinto, logo existo. Não pretendo dizer que os povos africanos e descendentes sejam privados de raciocínio, assim como o Ocidente o determinou, mas sim de outra maneira de pensar o mundo. “Portanto, a concepção filosófica africana do universo como uma harmonia musical não pode deixar de ser a expressão da razão através da emoção” (RAMOSE, 1999, p.9). Enquanto artista, sinto o mundo, o que pressupõe uma poíesis do ser, ou ainda, uma *autocriação* do preto.

O corpo é um texto aberto para a leitura de quem o vê. O escritor é a comunidade. Portanto, meu corpo não é meu, mas um texto coletivo. Um texto coletivo, mas não alisado. Pelo contrário: será sempre cheio de sinais, símbolos e marcas. O corpo é um

vestígio dos valores civilizatórios do grupo que nele escreve e nele reconhece. O corpo social é a extensão do corpo individual (OLIVEIRA, 2007, p.124).

O texto, ou ainda, a palavra na pintura propõe-se como uma metáfora do corpo preto ressignificado, em que a pintura é pensada como uma grande gira de símbolos e signos nesta *Macumba Pictórica*, assim como a gira dos cultos afros, onde o círculo é uma forma de falar do universo, o dinâmico como fundante, a arkhé. No contexto dos ritos da Umbanda, cantam-se as orações no terreiro para dar movência vital ao ser, onde giram os símbolos e onde o vivente e o morto-vivente fazem parte desse mesmo círculo.

3.3. O ARTISTA COMO KUMBA

O artista é um transformador. Transforma por via da palavra, do gesto, da imagem. Deslocando o comum para um lugar de maior valor ao passo que tudo é transformado pelos sentidos que o artista dá e os sentidos que a matéria manipulada tem. Ao passo que há dois elementos objetivos e subjetivos: Objetivos – a intenção, a materialidade, o que se quer fazer, o que se quer transformar; subjetivos – a subjetividade do artista, a interpretação do artista e a subjetividade do fruidor da obra, do trabalho de arte.

Exemplo de arte afrodescendente: *Macumba Pictórica* (2021) – Cipriano (1981)⁴⁶, Bori (2008) – Ayrson Heráclito (1968)⁴⁷, *Costura da Memória* (2019) – Rosana Paulino (1967)⁴⁸, *Construções Afro-Atlânticas* (2019) – Rubem Valentim (1922-1991)⁴⁹. É importante pontuar que arte afrodescendente é uma arte que conserva em si elementos propriamente afros, que podemos identificar como legado de povos africanos vindos para o Brasil, diasporicamente, como a própria temática, forma e conteúdo estético priorizando a ancestralidade.

Ser artista dentro de uma família negra, com uma identidade negra, dentro de uma atmosfera em que eu também sou herdeiro e continuador de uma tradição, que é a tradição das religiões afrodescendentes, na verdade é uma responsabilidade onde fui iniciado. Vejo o artista

46 Série do artista Cipriano: <http://centrocultural.sp.gov.br/wp-content/uploads/2022/03/MIOLO-Catalogo-31a-mostra.pdf>.

47 Série do artista Ayrson Heráclito: <https://artsandculture.google.com/story/6wVhxaJpATQKkg?hl=pt-BR>.

48 *Costura da Memória* da artista Rosana Paulino: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/a-costura-da-memoria-2/>.

49 *Construções Afro-Atlânticas* do artista Rubem Valentim: <https://masp.org.br/exposicoes/rubem-valentim>.

como kumba, eu sou um kumba, que está sempre se transformando e transformando as coisas, os espaços, dando plasticidade às coisas do invisível no visível, no sensível. Não necessariamente criando mundos, mas criando sensações diálogos com instâncias de mundo, com o mundo visível e o invisível. O artista dialoga com as coisas, porque a obra fala com através dos materiais, da espacialidade, do que não está aparente. O tambor no terreiro fala como o ritmo vocalizado, mas também como história que contada por vibração ritmada. Quando o caboclo fala: “Bate pra minha mata!” (CABOCLO DAS SETE JIBOIAS) Ele está pedindo para o tambor ir chamar todas as energias necessárias antepassadas para virem ajudar no trabalho de cura que se está sendo feito. Tudo que há ao redor porque as coisas só têm sentido em relação, em diálogo. Então assim, o artista é esse kumba que faz passar de um estado a outro, nesse sentido de transformar o mundo por via de uma ritualística, que é uma ritualística artística.

Kumba, porque eu estou pensando na macumba e esse ma, nas línguas quicongo e quimbundo, é a marca do plural, então macumba são vários kumba. Uma tradução possível de Kumba é feiticeiro, mas vou variar para transformador. A palavra feitiço pode ser ressignificada assim como o faço como a própria palavra Macumba supracitada. Porém é uma palavra que quer dizer artificial, factício (FERREIRA, 1986). Não penso que kumba não seja natural pelo contrário tão natural que desloca o natural. É um procedimento, uma espacialidade que está em diálogo com o invisível para se fazer visível aquilo que se deseja ativado pela palavra cantada e pela palavra riscada. No sentido de encantar o pelo som e plasmar um gesto eis a *Macumba Pictórica*. Então, kumba é isso o transformador. “No entanto, esta não desfaz as singularidades; lembra-lhes que não estão em solilóquio e só existem em relação” (SANTANA, 2019, p.73). Kumba é o encantar assim transformador, no plural ela é macumba: encantadores, transformadores.

Nas sociedades negro-africanas, a arte é uma linguagem, um veículo de comunicação, representando importante papel na difusão de valores civilizatórios que se manifestam através do canto, dança, música, pintura etc. Utilizam harmonias e discordâncias de formas, de expressões e de sons para transmitir emoções captáveis pelos sentidos (CALAÇA, Maria Cecília Félix; SILVA, Dilma de Melo, 2007, p. 23).

Trata-se de uma novidade que se expressa nas figuras que trazem o invisível manifestado nas pinturas *escripinturas*, engendrando o movimento e assim tornando viva a obra. O invisível é apresentado nos pontos cantados para os ancestrais, olhando para artes africanas para pensar as artes afrodescendentes. Naiara Paula Eugênio (2020) nos convida a fazer uma interpretação das artes africanas yorubanas, na qual, a arte para ser arte tem de ser

viva. O elemento que nos conduz a esta sensação é o movimento, movimento este que está presente na obra minha obra. A reflexão acerca do movimento pode ser este ntu, este kumba, este axé no pensamento bantu e no pensamento yorubano; Ntu de banto, kumba de macumba, também banto, axé de movência vital dos yorubanos, sobretudo vigor pulsante vital penso:

Como hoje afirma a física quântica, a energia está em tudo e em todos (o axé, como denominam os iorubá, ou ntu, como os bantu) e o ser humano, nessas concepções de mundo, se situa no centro desse universo, pois é capaz de manipular a força vital, de transmiti-la, de coagulá-la, de ampliá-la. (CALAÇA, Maria Cecília Félix; SILVA, Dilma de Melo, 2007, p.12).

Tudo é um turbilhão de coisas que vão acontecendo concomitantemente, essa vontade de saber quem foi meu avô, minha avó, minha tataravó etc., falar da ancestralidade, falar desse princípio meio permanente. Digo princípio meio permanente porque falar dessa ancestralidade está presente em todas as pessoas, em todos os seres, o que vem antes e perceber que chegou um momento da história que eu, enquanto negro, não tenho como fazer essa volta e chegar exatamente em quem foi meu bisavó, minha tataravó no continente africano por conta de todo processo de sequestro que acontecera do Brasil, mas isso não quer dizer que a gente quando criança, quando adolescente, quando homem não se faça essas perguntas balizares. A religiosidade, no meu caso, entra para me fazer pensar a existência, a vivência. A religiosidade como fator cultural lugar que preserva valores civilizatórios africanas.

Os orixás, os caboclos e pretos-velhos aparecem para reforçar a minha existência enquanto ser em movimento no mundo, onde histórias são contadas, cantadas a todo momento em forma de poemas laudatórios, que também são aforismos que são declamados/cantados no terreiro de Umbanda lugar onde sou nascido. A comunicação com o invisível é muito latente e evidente para mim e juntamente a isso, pintando, desenhando, uma conversa com um ser, que são dois seres ao mesmo tempo, que estava imbuído desse movimento que está contando uma história, é a presença de uma outra pessoa. Uma incorporação de das artes no terreiro, eu enquanto terreiro. Eu sou os terreiros de todas estas forças sendo em mim e me plasmando.

A música é o corpo no terreiro, porque tudo é cantado, tudo é dançado. A história que nos reitera enquanto pessoa hoje, ontem e amanhã no terreiro de Umbanda com a manifestado na gira. O movimento do ser como elemento ativo por via da música é um convite irrecusável para o conhecimento do ser em atividade (RAMOSE, 1999) no terreiro, pois há inércia diante da música condutora das atividades umbandísticas.

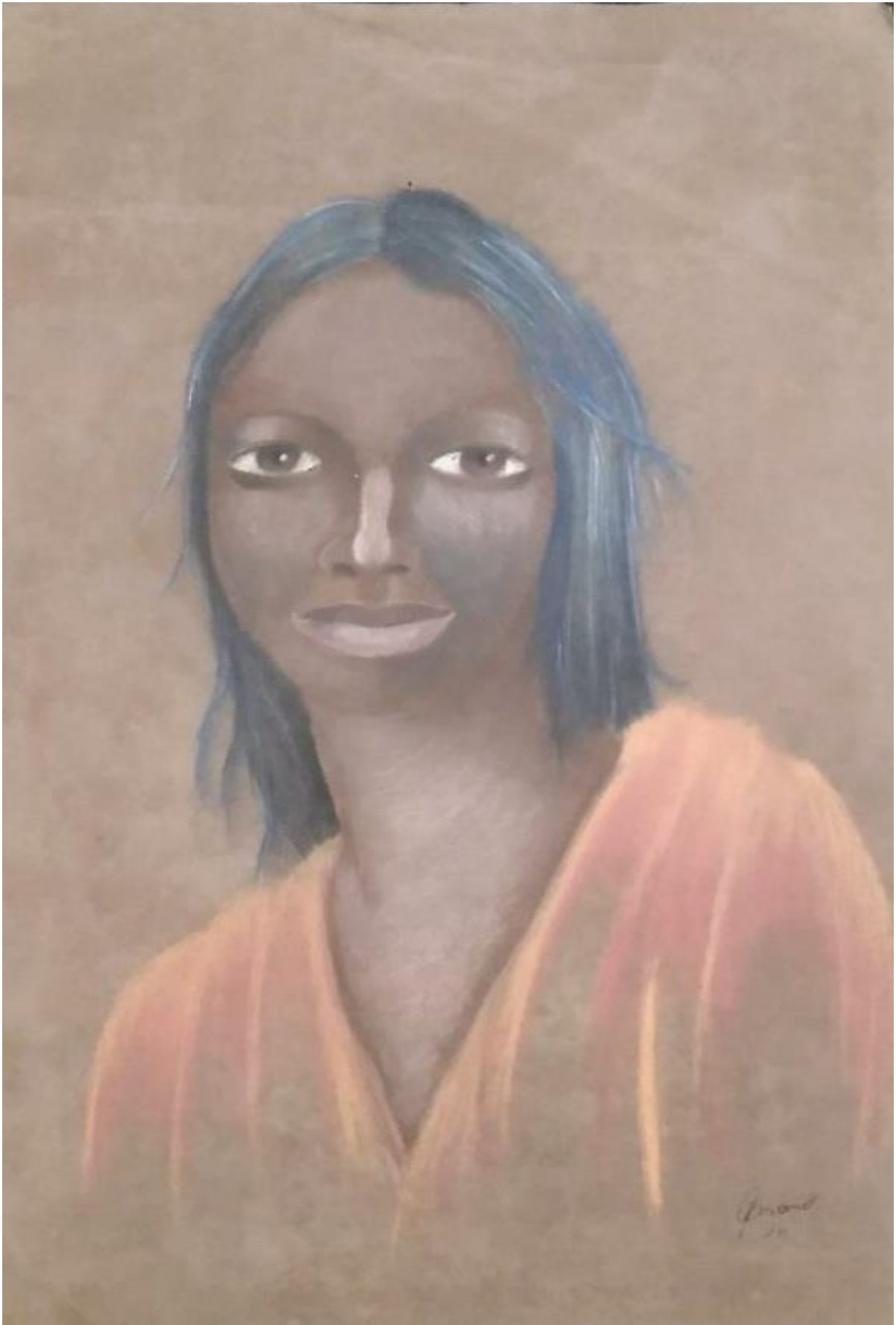


Figura 22 - Cipriano. Mãe. Técnica pastel seco sobre papel. 50x32cm, 1996.

A palavra no meu trabalho aparece como elemento pictórico, não somente como palavra, mas como tinta, a palavra como mais uma tinta no trabalho. A vivência dentro do terreiro de Umbanda vai reiterando a palavra como um valor civilizatório afro levando o trabalho pictórico para mais uma camada de interpretação. Assim como pensar os títulos do trabalho abre outra chave de entrada para o trabalho, um título que é verso. Verso que pudesse funcionar sozinho, sendo ele um verso de um poema, mas que pudesse funcionar também em conjunto com o próprio poema de onde ele é tirado – o ponto cantado – e a obra em si. Juntando todos os títulos há de formar um grande poema. A obra é um poema para ser visto e sentido, a obra é um texto. A cada obra um novo poema para ser sentido. A repetição é maneira como é feio o trabalho de pintura, assim como no terreiro a repetição se apresenta como uma técnica de memorização dos trabalhos e como estratégia de assentamento de uma ideia ancestral estão a repetição se faz presente na minha maneira urdir a meu trabalho pictórico. A repetição está presente na natureza, a repetição da vida do dia. O sol nasce e morre no horizonte todos os dias. Esta repetição há o terreiro. Imitar o mais velho e repetir os seus gestos com margem para criatividade. Uma a pintura, pensar como pintor também é imitar o mesmo gesto como margem para criatividade, para a surpresa do inesperado com a camada que se faz necessária. Pintar e conceber com camadas. E as minhas são a alusão a minha ancestralidade. “A expressão de língua bambara maa ka maaya ka ca a yere kono” significa: “As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa” (Hampaté Bâ, 1981, p.1). Cada camada é um ancestral. Somos muitos em um.

Canto esses poemas laudatórios no terreiro porque sou curimbeiro desde criança e canto mais de uma vez, repetidas vezes, para que o médium entre em estado de receber aquela energia que está sendo cantada e a partir daí promova um diálogo de cura, de autoconcentração. Desta mesma forma penso na repetição que este presente no meu trabalho artístico desde a forma até o conteúdo.

A repetição está no meu trabalho desde quando estava pensando o rosto da minha mãe, que passou ao rosto do meu pai, dos meus irmãos até chegar ao meu. Pensar a origem partindo da cabeça, ela significa origem, mas dentro de outra gramática cultural, que é essa tradição afrodescendente das religiosidades de matriz africana, porque eles permitem um outro tipo de criação e um outro tipo de experiência visual, mas também uma outra entrada de interpretação, não apenas da obra de arte, mas da relação com o próprio corpo. E reitera a origem-destino ao mesmo tempo como diz que o Muniz Sodré (2017) ao se remeter à arkhé.

O rosto, que é também o oval na minha obra, que remeto outrossim à origem-destino, porque a origem eu chamo de *começo-meio-permanente*, que é o começo de onde estou saindo,

de onde fui gestado, esse meio que me proporciona pensar exatamente de que lugar estou saindo; permanente que é esse agora que estou vivendo e a futuridade.

A ideia do morto-vivente já estava sendo gestada com este oval que surgira no meu trabalho, que se repete origem ancestral, morto-vente que fala de uma morte que não é morte que aparece nos terreiros de Umbanda, morto-vivente como diz o Mogobe Ramose (1999). É o morto-vivente que está ali girando com os viventes, essa morte que não é morte, esse trabalho que fala dessa face e dessa transformação que se dá no próprio trabalho, mas que também se dá no nosso corpo que também se transforma em outra coisa, então pode chamar de morte para uma coisa e vida para outra.

Integra as artes plásticas brasileiras, a arte afrodescendente arte realizada por africanos escravizados no Brasil e seus descendentes direto ou indiretamente, pautando o Brasil como especificidades próprias se diferenciando por conta disto. Uma parte grandiosa da arte nacional é a arte afrodescendente (CALAÇA, Maria Cecília Félix; SILVA, Dilma de Melo, 2007). A unidade na diversidade (CALAÇA, Maria Cecília Félix, 2013) me permite pensar o legado cultural dos escravizados no Brasil de maioria banto e também nagô que, como sua intelectualidade material e imaterial, deixaram pistas para que eu hoje eu possa trilhar um caminho sankofado, voltar ao passo e pegar o que é importante para assentar o presente e projetar a futuridade. “Ancestralidade como procedência é o que unifica a comunidade” (OLIVEIRA, 2007, p.206). Unidade esta que nos une ao continente africano como a diversidade cultural material e imaterial dos povos vindos forçadamente para o Brasil. A macumba é este espaço poético-político de transformação ativado pela palavra e pela *gestoalística* ao passo que corto, tem extrema importância. A mão que pinta, que escreve, que dança, que canta é corpo. Um pensamento desde o corpo, o território do corpo em diálogo como o espaço pessoal e espaço ao redor (SODRÉ, 1988) como detentor e ativador de culturas ancestrais que os corpos afrodescendentes herdaram. O artista como Kumba é este corpo afrodescendente transformador do espaço imbuído de seus conhecimentos ancestrais. A arte afrodescendente apresenta-se também como um território-mítico-religioso (SODRÉ, 1988) portando de suas afroinscrições, que trazem consigo as memórias culturais africanas. A arte afrodescendente fez-se presente desde sempre na arte do Brasil mantendo indício das estéticas tradicionais africanas (CALAÇA, Maria Cecília Félix; SILVA, Dilma de Melo, 2007) sem deixar de inovar e inventar “novas formas de vida, de objetos, e linguagens ainda não decodificadas totalmente” (MUNANGA, 1992, p.3).

Um trabalho que inicia essa série agora série *Macumba Pictórica* um momento em que eu não separo religiosidade de vivência, porque na verdade não há um *religere*, há um permanente está tudo incluído. A citação aos povos tradicionais africanos, uma experiência de religiosidade e não de religião, tem em mente não só a palavra, religião, não é africana como a de se duvidar que haja uma palavra única ou tradução para qualquer língua africana (WIREDU, 2010). Fiquei a pensar como poderia escrever uma carta para Oxalá, para que ele me desse mais força, para ele continuar me dando segurança, intuição, discernimento para continuar fazendo meu trabalho e concomitante a isso ajudar a minha família e tudo isso. Uma religiosidade no cotidiano indo ao encontro a uma conexão como invisível permanente.

E aí surgiram cartas para o invisível que compõe a *Macumba Pictórica* e a primeira que surgiu foi a obra *Oração Subordinada*.

No ato de escrever para o invisível, foram surgindo outras cartas. Pensei: como é que eu posso escrever uma carta pra ser ainda mais inteligível pelo invisível talvez se eu conseguisse fazer uma carta à moda Cabocla, que é uma carta inspiradas nos pontos riscados que tem no terreiro de Umbanda. Os pontos riscados também são textos, que também são desenhos. Uma escrita visual, uma escrita que ela tem visualidade primeira, um pictograma como os hieróglifos de Kemet. Fui fazendo meu próprio ponto riscado com as cartas, fazendo aí uma reverência e uma referência à cultura de terreiro.

Na *Macumba Pictórica* penso na própria lógica da gira, então na própria lógica da apresentação dos Orixás no terreiro de Umbanda. Ao passo que eu vou cantando, eu vou escrevendo, eu vou pintando e, assim, realizando a *Macumba Pictórica*. O mito afro ajuda-me a pensar minha existência e, por consequência, meu processo de arte.

A escrita é corpo. Um há um pensamento desde o corpo, o pensamento fora da cabeça que o próprio desenho, escrita, o ponto riscado. O corpo se prepara para se estender em forma de desenho, o carvão é um prolongamento do dedo que risca o chão, que risca a tela. O corpo se curva e se ajoelha no momento que desenho, assim como os caboclos fazem no terreiro. Um desenho à moda caboclo. Assim se dá um desempenho da história, que se está contando: que energia eu quero movimentar, de onde eu vim, para onde vou? Uma performance da própria história de vida.

3.4 A ARTE DESDE O TERREIRO: ESPAÇO DE EDUCAÇÃO

Os conhecimentos são transmitidos pelos anciãos, pretos-velhos, através dos pontos cantados que contam as histórias das trajetórias de vida daqueles pretos-velhos atentos às histórias de formação da comunidade (OLIVEIRA, 2007). Cantam suas histórias no terreiro de Umbanda sentados no banquinho, alguns em meio-círculo, outros em gira, marcando, assim, o dado de sabedoria que está relacionado à experiência de vida por uma produção de conhecimento heurístico (MACHADO, Vanda, 2013). Descoberta de si mesmo passe pelo ouvido atento aos mais velhos. Percurso de vida é um percurso de formação, formação para viver em comunidade a ancestralidade é um valor dos valores civilizatórios africanos (OLIVEIRA, 2007), que me formou enquanto ser-sendo.

A educação se faz tendo em mente o repertório pedagógico, que compõem os valores herdados do continente africano: a arte como detentora de uma ritualística, música, canto, dança, corpo, encanto (OLIVEIRA, 2007). Uma educação de forma integral nas religiosidades de matriz, neste caso, a Umbanda, não separação dos saberes nem tão poucos as disciplinas agradam-se os valores estéticos-éticos ao cotidiano (BOTELHO, Denise; NASCIMENTO, 2012) em uma integração como a comunidade de terreiro gerando uma sabedoria e produzindo conhecimento.

“Afinal, quem é este ser que podemos ser? Mergulho no pensamento africano como possibilidade de uma reconstrução para ensejar continuidade geradora de identidades ancestrais” (MACHADO, Vanda, 2013, p. 23). Sinto-me mergulhado na pesquisa em

educação, “considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertencço” (NASCIMENTO, 1978, p. 41). Tudo que é importante para mim, é importante para pesquisa, e por isto a escolha destas imagens. Afrodescendente que sou não tenho intenção de ficar de fora desta gira, tenho como intenção uma educação para *universação* no terreiro de Umbanda da Tenda Mirim filial- 12de Petrópolis: há uma educação que vai além de uma educação do olhar. As *escripinturas*, imagens criadas por mim, foram acionadas para servirem de disparadores para se pensar uma educação que acontece no espaço não formal, o terreiro de Umbanda citado.

“A educação é uma espécie de ímpeto natural possível e necessário” (FREIRE, 2015, p. 70) presente na educação formal e na educação não formal, onde o ser se aprende em diálogo com a vida, com o cotidiano. A educação para a *universação* se dá na condução destas sensações para um mundo onde em encruzilhada⁵⁰, duas linhas em formato de cruz, apresentam possibilidade de caminhos e não fechamento de caminhos.

Tudo interessa à educação, pois educação está em tudo. É por isso que penso a educação no terreiro de Umbanda da Tenda Mirim filial 12 de Petrópolis. É nela, é por ela que se faz a gira do mundo no mundo no meu mundo. Cada ser traz um conhecimento atávico do mundo no mundo e a figura do afrodescendente por via de um mito, de uma entidade não é diferente. Há uma função de educar para *universação* com as *escripinturas*, que me levam à ideia dos conhecimentos dos pretos-velhos pelas próprias figuras que o ponto cantado remete, os pretos que vieram sequestrados do continente africano e que hoje se manifestam no terreiro de Umbanda da Tenda Mirim filial - 12 de Petrópolis. Há um movimento na imagem que remete à memória do ponto de vista do preto-velho baforando aonde quero chegar, aonde podemos chegar. Imagem essa que está viva no terreiro de Umbanda mencionado que me ensina o poder da oralitura, “como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (MARTINS, Leda Maria, 2002, p.88), a escuta, o exercício da memória, ensina-me a ver o invisível no visível: a *escripintura*. Existe educação da *universação*. O texto como imagem que é o ponto cantado transformado em imagem grafada remete-me a esta educação.

50(MARTINS, Leda Maria, 2002, p.73): “Na concepção filosófica nagô/ioruba, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos, sendo frequentemente trazida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmo e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção.”

Vejo o terreiro da Tenda Mirim filial 12 de Petrópolis como uma escola não formal, escola da vida (MIRIM, [s.d.]). Uma educação da *universação*. Saber o lugar em que se pisa e desde aí conversar com o mundo – sem a intenção de converter ninguém de forma homogênea.

A um olhar mais atento e aberto aos outros sentidos, nas práticas das religiões afro-brasileiras emerge uma plasticidade que nunca está dissociada do acontecer e da vivência. A amplitude dessas práticas pode, portanto, conectar os objetos utilizados nos ritos às artes visuais, mas também, obrigatoriamente, às artes cênicas, à indumentária, à música, às artes da narrativa, à culinária. Em verdade, boa parte (CONDURU, 2011, p. 182).

Pensar os territórios de origem africana, sobretudo, é uma fonte de possibilidades culturais pelas quais o movimento educativo pode se ater para a produção de conhecimento e de interação social (OLIVEIRA, 2007). O olhar é membro integrante dos sentidos e olho a fumaça visível-invisível do preto-velho e a fumaça do defumador que cria outras instâncias de mundo em meu *ori*, possibilitando outra imagem mental.

Tais *escripinturas* foram baforadas para educar a percepção para a possibilidade de se pensar outra instância de mundo. Indo além de uma história única (ADICHIE, Chimamanda Ngozi, 2009). Uma imagem para disparar outras possibilidades de histórias partindo de um mito, uma entidade.

A capacidade de contar histórias é o que nos humaniza, e educar a sensação tem a ver também com criar possibilidades para outra percepção de mundo, uma *universação*, ao passo que a visão é mais um dos elementos dos sentidos. Ao fim e ao cabo, uma educação para *universação*, como as religiosidades de matriz africana acaba por me ensinar ao pensar uma entidade afrodescendente que faz referência e reverência ao saber do mais velho. Respeitamos os mais velhos bem antes dos do Estatuto do Idoso e, no caso dos pretos-velhos, há diálogo com o passado no continente africano, que tratara de estabelecer, por via da magia, uma visão além da visão, uma percepção do mundo do invisível. Educação para a *universação* para que o diálogo se dê em uma troca do educador com o educando e vice-versa, e quem educa aprende e quem aprende educa no processo de compartilhar com a natureza a agência no mundo ajuntamento da humanidade e a natureza indo ao encontro de um pensamento afro. A educação da *universação* passa pela esfera do afeto, do afetar, ser afetado pela imagem, e aí por via do afeto se dá à educação. Uma imagem que passa pela vida não há impessoalidade uma imagem sem vida porque é importante que imagem fale de quem o movimento para, assim, movimentar o ser educado.

Escrevo para somar ao pensamento, por meio do desenho em poética pictórica e obra artística, uma reflexão que procure compreender outra perspectiva acerca da cultura visual. A imagem não é neutra. Toda imagem está dentro do próprio contexto, inserida no mundo, parcial ao mundo, pois traz em si pensamentos, ideias daquele que a produziu. Trata-se de uma relação do ser que produz a imagem produzida com o mundo (CIPRIANO, 2023). Podem ser disparadoras de discussões acerca do território, história e arte em só tempo. E articulo para isto as *escripinturas*, assim, o faço pelo prisma do mito, das entidades os pretos-velhos e do modo pelo qual os textos imagens podem baforar tendo em vista o tanger preto-velho no terreiro de Petrópolis. Desde muito tempo, é um olhar pelo espectro da escravidão sobre esse corpo afro, portanto, da desumanização, perspectiva contaminada que se reflete nos afrodescendentes ainda hoje, reiterando e fixando os não lugares destes corpos afros, um não pertencimento na sociedade remetendo a uma imagem de controle. Essas questões serão abordadas com base na investigação pictórica, que usa a manifestação desenho, além de uma “escrita de artista”, segundo Rosana Paulino (2011, p.12). Um pensamento da minha natureza de homem, da minha natureza de homem afrodescendente, a uma experiência de pensamento visual, um saber que, enquanto artista afro, desenho. É minha intenção produzir uma “escrita de artista” que, ao falar do trabalho e sua feitura, seu processo, sua intenção nos traços, materializa um pensamento acerca de si, ou a possibilidade de si, e sua circunstância e cruzo⁵¹.

A imagem não é neutra. Toda imagem está dentro do próprio contexto, inserida no mundo, parcial ao mundo, pois traz em si pensamentos, ideias daquele que a produziu. Trata-se de uma relação do ser que produz a imagem produzida com o mundo. Texto e contexto repletos de ideias do mundo. Por outro lado, a cultura visual trata tanto do “objeto”, imagem em si, como a forma com que é estudada. A educação visual se dá na relação que troco com o objeto e por quais lentes utilizo para ver e fruir pelos objetos, imagens, que escolho (HERNÁNDEZ, 2009).

As imagens escolhidas tratam dos pontos cantados dos pretos-velhos, as obras são corpos que suscitam pensamentos. Uma filosofia da presença do ser no mundo em movimento, não qualquer corpo, mas o corpo afrodescendente em trânsito. Como uma metáfora do conflito posto na sociedade, branco e preto, no desenho coloca o preto no branco.

51O cruzo está no âmbito da encruzilhada (MARTINS, Leda Maria, 2002) um espaço poético onde o centro não pode ser requisitado ao passo que o improvisado desloca a noção de centro. O cruzo este atrelado, igualmente, a movimento de benzer em formato de cruz. A ideia de energias que se somam é a máxima deste desempenho.

Um pensamento africano é um pensamento milenar que dá sentido à vida como forma de ser o mundo de somar e interagir solidariamente na sociedade. Uma educação partindo do terreiro tendo em mente as histórias que são contadas neste espaço poético-político. O africano é um contador de história por princípio. Uma ação fundante de fatos e vivências, histórias de via, histórias que se ligam a outras histórias que se complementam (MACHADO, Vanda, 2013). O terreiro é uma seara de histórias de possibilidades de instâncias de mundo sendo contado por via da arte do canto, pontos cantados, mas não somente, e toda a cosmologia presente neste espaço umbandístico que ressignifica a África no Brasil por via dos fragmentos que nos foram legados. “O processo de em-sinar com linguagens das artes sugeriu escutar, olhar, dialogar, atualizar e transformar acontecimentos comunitários em vivências pedagógicas” (MACHADO, Vanda, 2013, p.30) o cotidiano ensina, o cotidiano de terreiro em-sina e a arte é exu, comunicação e movimento, no espaço poético-político umbandístico. Um processo de transformação “reencantação na vida” (MACHADO, Vanda, 2013, p.30) pela mediação da arte os pontos cantados como suas histórias míticas viram *escripinturas: macumba pictórica*. “O espaço do terreiro compreende um lugar atemporal e possui métodos próprios de aprender e de ensinar” (MACHADO, Vanda, 2013, p.41).

O contexto histórico-social sempre influenciou de maneira direta ou indiretamente movimentos artísticos, uma vez que os/as artistas são frutos do seu próprio tempo. As artes criadas e situadas nos nossos terreiros dançam entre a religiosidade, a cultura, trazendo outra sensação de mundo. Para se conhecer bem uma determinada obra, é necessário que se conheça o momento histórico em que a obra do autor(a) está inserida, autores(as), há um coletivo que salta à primeira instância.

Desde o início da colonização, o Brasil fora palco de um sistema de produção de trabalho escravo que assumia, cada vez mais, maiores proporções entre as forças dos grandes impérios coloniais os quais propiciaram a institucionalização do racismo, do terror da escravatura e da morte.

Até o século XVI havia comunidades ou povos caracterizados por costumes e aparências distintas, mas não “gente de cor” enquanto uma designação universal resultante dos posteriores sistemas classificatória, elaborados pelos teóricos europeus que moldaram os contornos da biopolítica racial. A partir daí, cada potência colonial administrou à sua maneira ou às conveniências essa biopolítica, disseminando-a nas escolas e nas elites colonizadas (SODRÉ, 2017, p. 17).

O tempo que elevava a negação da ciência e da cultura ao nível de política de Estado e o racismo moldou-se como uma tecnologia de dominação de outros seres. No passado colonial

mal resolvido, de escravização do povo preto, o Estado se apoia para impor um regime genocida, tendo o próprio racismo como uma tecnologia de dominação das vidas pretas pelo terror.

Por direta resistência dos colonizados, o Brasil acabou por mergulhar em revoluções, em guerra de libertação nacional e na guerra civil contra o regime escravista. Nesse período de invasão colonial no Brasil, o terreiro tornou-se o principal lugar de resistência no qual procuravam restabelecer o contato com as raízes do seu povo preto, utilizando a arte como comunicação com o invisível, o mito afro, que se expressava artisticamente no terreiro de Umbanda e Candomblé. Os terreiros ainda hoje são lugares de resistência negra no Brasil. O negro transformou a sua religiosidade e transformou o seu arcabouço cultural em uma “cultura de resistência social” (MOURA, 1992, p. 34).

Assim, “as africanidades, consideradas propriamente como uma forma de pensamento, forma sempre inspiradoras da maior parte das teorias e práticas dos negros que lutaram e ainda lutam por seus direitos, muitos dos quais contrários a elas” (OLIVEIRA, 2009, p. 256). Africanidades são as heranças culturais, materiais e imateriais, vindas do continente africano com os mitos afros; elas passam e perpassam pelo meu cotidiano o tempo todo, pois o Brasil foi formado e estruturado pelas mãos e tecnologias afrodescendentes – seja no conceito de riscadura brasileira, de Rubem Valentim, ou na língua brasileira com a influência banta no português. Valentim reitera todo o pensamento plástico herdado dos terreiros de Candomblé e Umbanda, além do próprio português do Brasil, que traz a marca das africanidades em sua formação. O Brasil é cheio de africanidades, do semba⁵² ao sincopado samba; do mito negro que nos liga ao continente africano, aos orixás, deuses da cultura yorubá, trazidos da atual Nigéria, entre tantas outras deusas, deuses e modos de ser do continente Mãe. Também dentro destas africanidades estão as línguas banto, que influenciaram muito nossa língua brasileira que veio desse tronco linguístico, o qual fundamentou a africanização do português falado no Brasil, o “pretuguês”. Esse que são as ideias gerais das relações culturais africanas que, com seus conhecimentos, pertenceram à mãe preta a africanização do português brasileiro e, igualmente, a cultura brasileira (GONZÁLEZ, Lélia, 2020).

É interessante visitar os terreiros de Umbanda e Candomblé para perceber o pensamento plástico-literário que sempre pautou a cultura afrodescendente brasileira. Significar novamente

52 LOPES, (2003, p. 203): Espécie de dança. Do *quimbundosemba*, umbigada.

o samba afro e reiterar o pensamento negro nas artes visuais e literárias no Brasil pode ser uma chave de virada para, de fato, pensar o país e suas outras possibilidades, suas multiplicidades.

O terreiro é uma denominação do lugar onde são praticados e vivenciados os cultos afrodescendentes no Brasil. Toponímia esta que, em si, já nos dá indícios de o quão complicado fora a manifestação das religiosidades que, por um ato trapaceiro, autoriza e desautoriza, ao mesmo tempo, as manifestações culturais religiosas afros ao passo que os templos católicos⁵³ poderiam ser erguidos. Daí uma religiosidade que só podia ser celebrada no terreiro, que, por sua vez, ressignifica o próprio nome, e hoje se faz potente na denominação de uma África possível no Brasil.

Mostra-se urgente trazer o terreiro como lugar de resistência para se pensar outros Brasis e suas tensões e reparações necessárias para os povos negros no Brasil. No terreiro de Umbanda tem arte. Os terreiros de Umbanda se utilizam de arte como tecnologia de comunicação com o invisível. A comunicação se dá com as várias experiências de mundo possíveis presentes neste espaço-tempo em que a ancestralidade é mote das práticas do povo de Umbanda. Igualmente pensar os direitos humanos contidos nas práticas de terreiro (que em si já são direitos humanos), só tem sentido em campo ampliado, pois faz parte dos direitos humanos fomentar e reiterar os conhecimentos e saberes dos grupos. Em um campo ampliado, porque os humanos pensados na declaração de 1948 não atenderiam de fato os direitos humanos, pois fora uma declaração pensada dentro da estrutura colonial trazendo uma ideia dicotômica da sociedade formada neste contexto (ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares; VIOLA, 2019, p.87). “Todos os homens nascem livres e iguais, em dignidades e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade” (ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares; VIOLA, 2019, p.87). Tais humanos, tais direitos nos levam a pensar para quem, para qual sociedade, porque se alguns humanos não entram neste pensamento, é porque não há direitos humanos dentro destes mecanismos coloniais geradores de política opressora como o escravismo. O pensamento afro presente nos terreiros me ajuda a ampliar o conceito de direitos humanos exatamente entendendo a humanidade como um todo se espraiando para a natureza.

A educação passa pelos direitos humanos, porque é um direito de todos (as) terem acesso à educação. Passa por fomentar a existência dos seres no mundo visível. E talvez as comunidades de terreiro possam me apontar encruzilhadas, não encruzilhadas como

53BRASIL. Carta de Lei 25 de março de 1824. Art. 5. A Religião Católica Apostólica Romana continuará a ser a Religião do Império. Todas as outras religiões serão permitidas com seu culto doméstico, ou particular em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior do Templo.

impossibilidade de caminhos, mas como possibilidade de outros caminhos para se pensar o ser humano no mundo e em relação com o mundo. No terreiro, aprende-se que se pode viver em gira em relação com o mundo. A gira aí como *gráfico-metáfora* – o desenho do universo com os planetas em órbita onde cada planeta é uma entidade que gira em si e gira com o todo - o universo que nos transporta para um espaço-tempo em que há uma *universação* de conhecimentos vindos da escola da vida (MIRIM, [s.d.]). Na gira existe uma ideia de inclusão, que é inerente ao modo africano de compreender o mundo. Os povos africanos têm o parentesco entre sociedade e natureza; uma humanidade ampliada para todos, ideia de tudo integrado ao todo e há uma soma de movência vital na natureza (DOMINGOS, 2011). A gira como lugar onde o diferente se dá, pois, várias agências estão acontecendo em concomitância com a harmonia dos saberes e conhecimentos dos seres visíveis e invisíveis. Os diferentes são bem-vindos e integrados à vida, mediados pela arte.

A epistemologia afro pode nos ajudar a dialogar de maneira franca e aberta sobre a relação da sociedade com a natureza e com o universo, de uma forma ampliada sobre humanidade, sem a dicotomia de ser humano versus natureza, mas humano mais natureza, humano com a natureza, humano-natureza (DOMINGOS, 2011). “A ancestralidade, por assim dizer, é esse espírito de intimidade com a natureza” (OLIVEIRA, 2007, p, 265). Uma cultura que, através da arte, encanta a vida e en-canta a vida com conhecimentos. O ser humano só é sendo em relação com o outro: ser-sendo no mundo integrado. Intercruzados pelas artes: canto, dança e literatura.

De fato, o ato de en-sinarna comunidade de terreiro significa colocar o outro dentro do seu odu, dentro da sua própria sina, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é. Entendemos que esta é uma singularidade que merece ser situada dentro do pensamento de matriz africana. Estamos falando mais precisamente do pensamento tradicional africano recriado nas comunidades de terreiro (MACHADO, Vanda, 2013, p.41).

Além da potência educativa e transformadora que brota dos terreiros em relação à educação não formal, também haveria espaço na educação formal no tocante às literaturas afrodescendentes pensando a literatura no terreiro com os pontos cantados tendo em vista às relações artísticas culturais brasileiras indígenas. Em cumprimento às leis 10.639/2003 e 11.645/2008 tais experiências educacionais que acontecem no terreiro de Umbanda podem ser aplicadas. A primeira lei tratando da cultura afrodescendente e africana no Brasil e a segunda porque altera a primeira incluindo em seu título as culturas indígenas no Brasil, leis que vigoram no ensino atual, ensino este que, por divisões em categoria, deixam de fora a literatura afrodescendente brasileira e indígena.

Uso, por exemplo, os pontos cantados no terreiro de Umbanda como disparadores artísticos para se pensar mundos e patrimônio imaterial que vá ao encontro de corpos oprimidos humanizando-os na sociedade. Penso dentro da literatura-terreiro um liame de ética estética – eu diria estética-ética– da produção desde o corpo preto, permeado pelo pensamento de como se criou o universo pelo prisma africano e afrodescendente brasileiro, ligado à elaboração dos conhecimentos que giram nas religiosidades de matriz africana em um processo expansivo que não é somente literatura oral, mas uma literatura contendo e sendo várias formas diaspóricas (SANTOS, 2014).

3.5. PODER DIZER SUA PALAVRA

Tudo o que é humano interessa à arte e tudo o que é arte interessa ao humano (CIPRIANO, 2020). A educação está contida nos direitos humanos, assim uma educação para o sensível passa pelos direitos do humano de existir e manifestar-se artisticamente seja pela palavra cantada, escrita ou dançada. É promoção dos direitos humanos poderem se pensar as universações no terreiro de Umbanda, este como lugar de resistência de um sistema opressor de suas existências. Educação é fundamental para formar uma ideia sobre direitos humanos que vá de fato ao encontro dos direitos das humanidades não só no campo teórico, mas no campo do cotidiano.

Também assinala que a educação em Direitos Humanos se assenta num tripé: conhecer e defender seus direitos; respeitar a igualdade de direitos dos outros; e estar tão comprometido quanto possível com a defesa da educação em Direitos Humanos dos outros (CANDAUI; SACAVINO, 2013, p.61).

Numa educação democrática, que passa por uma educação de igualdades e diferenças, os direitos humanos reiteram uma educação no espaço formal de igualdade de direitos de existir. Uma educação que contribui para o processo de formação de sujeitos como sociais promovendo de forma individual e coletiva um conhecimento de si e do outro de maneira especial dos grupos marginalizados e discriminados (SACAVINO, Susana Beatriz; CANDAUI, Vera Maria Ferrão, 2013).

Essa perspectiva supõe potencializar grupos ou pessoas que historicamente têm tido menos poder na sociedade e se encontram dominados, submetidos, excluídos ou silenciados na vida cotidiana e nos processos sociais, políticos, econômicos e culturais (CANDAUI, Vera Maria Ferrão; SACAVINO, Susana Beatriz, 2013, p. 62).

Poder dizer sua palavra (FREIRE, 2013) é poder dizer a sua literatura. Literatura por conta da utilização da linguagem artística – oralidade e corporeidade – como comunicação com o invisível afro. A língua no Brasil acaba por ser ressignificada por conta das amálgamas *afro-luso-indígenas* em multiplicidades de textos produzidos nestes espaços onde o próprio corpo preto é um texto vivo a produzir sentidos de reinvenção do mundo indo de encontro à dominação imposta pela invasão colonizadora.

Assim, este é um corpo afeto que ultrapassa as fronteiras, um corpo que grava um mítico que anuncia sentidos (NASCIMENTO, Beatriz *apud* RATTS, 2006). A palavra como humanizadora (FREIRE, 2013) numa possibilidade arte desde o terreiro, uma educação desde o terreiro. Com a arte feita no terreiro, esta metáfora da África no Brasil (SODRÉ, 2017), “África pode tornar-se Brasil como devir do que somos, não como fixidez, mas como força intempestiva: no tempo, contra o tempo e em favor de um tempo vindouro” (SANTOS, 2013, p. 56). A arte atua, assim, como tecnologia de comunicação com mundos visíveis e invisíveis na escola da natureza tendo esta literatura multimodal afro como disparador de conhecimento.

A escola da vida é pautada pela tradição oral, que resgata todos os aspectos da própria vida. Para os desavisados acostumados a um pensamento cartesiano que costumam categorizar tudo, pode parecer confuso. Na oralidade preta, o visível e o invisível não estão separados, tudo está ao alcance. Toda a magia é feita na frente na evidência de todos. Uma fusão de religião, conhecimento, ciência da natureza, arte, história, alacridade, ao passo que agira permite remontar à unidade com todos os universos (HAMPATÉ-BÂ, 1982).

Importante também é destacar o respeito ao processo de experiência de pensamento do sujeito afrodescendente situado nas práticas culturais afro, nesse caso, a macumba, o culto aos orixás, ao inquises, caboclos, pretos-velhos, entidades. Desenho este trabalho pensando em um texto que saia da obra de arte desenho somando a sua fruição para divagar sobre outra instância do ser afro sem ao menos deixar de considerar os aspectos próprios do desenho e sua performance como identidade, que estaria ligada às formas pelas quais o indivíduo se apropria de sua história, criando outra e uma escrita pela arte, uma are pela escrita.

4. SARAVÁ O INVISÍVEL

A repetição como uma proposta metodológica de memorização e indo ao encontro de uma ideia de circularidade presente nos terreiros de Umbanda (ponto cantado para preto-velho que faz presente na Tenda Espírita Mirim - filial nº 12). Por via do ponto cantado, poema laudatório, pude perceber neste patrimônio imaterial não só uma retomada a um lugar mítico afro, mas também um gatilho para refletir acerca da condição de um pensamento de outra materialidade, onde o trabalho continua, a vida continua, mesmo quando o velho cochila, ultrapassando o contexto da religião e assentando uma ideia de mundo, de filosofia. O convívio mais próximo dos ancestrais no tempo-espaço com a geração do presente. Os ancestrais do tempo-espaço no presente em processo. Os ancestrais do tempo-espaço na futuridade.



Figura 24– Saudando a mesa da festa de Preto-velho. Foto: Igor Plumm. 2023.

A ética do pai morto-vivente, os pretos-velhos perpassa a gira: o morto-vivente que fala o melhor proceder da família, da família estendida que é o terreiro. Há uma relação intrínseca com o invisível.

Aprendi o valor da palavra: ela pode curar e pode destruir. A música é um conjunto de tecnologia, conjunto de maneira de fazer, que aglomera as pessoas. Um elemento de importância que funda a experiência de pensamento afro. É pela música, o canto, tambor que os ancestrais se manifestam e compartilham seus conhecimentos. O curimbeiro é aquele que dá o tom da harmonia no terreiro, na gira. Curimbeiro é o declamador do poema cantado neste espaço poético-político, que é a gira no terreiro, nesse lugar, que cria e recria corpos com a palavra cantada.

Ponto cantado é uma fala cantada que faz referência ao passado ancestral, que conta os feitos dos antepassados para nos potencializar, vivificar, para fazer-nos vigorosos de nós mesmos. São aforismos que nos apontam um melhor proceder na vida, acima de tudo reiteram a vida no cotidiano sem a separação do sagrado e do profano, mas sim um sagrado da vida em uma metafísica da materialidade. Ponto cantado é uma experiência de pensamento que tem a arte como tecnologia de comunicação do invisível e que me leva a um coletivo que como seres vivos e não vivos mais que por via arte, arte do tempo que o canto ativa as movências dos seres – Ubuntu. Essa é uma palavra dentro do tronco linguístico banto que quer dizer humanidade. Uma humanidade que se faz na relação. O ser em processo de ser como outro estendido pela natureza. A base da filosofia africana. Uma experiência no mundo que não está desvinculada do agir no mundo de forma relacional. As raízes da árvore do indivíduo estão atreladas ao coletivo, o ser de todo ser passa por uma ciência do conhecimento coletivo ligado ao passado, presente, e futuridade, uma filosofia que está estabelecida em e através de agências no mundo (RAMOSE, 1999). E gira da luta para a manifestação do ubuntu. A gira é a grande metáfora do universo. O lugar onde o som do tambor e da palavra cantada faz harmonia com o todo se modulando aos corpos e ao espaço. A música é uma maneira de pensar o mundo trazendo em si a ideia de movência. Uma primazia da agência no mundo age porque somos. A agência não elimina o conflito na natureza: a natureza age em conflitos de seres que se esbarram, tocam-se, atiram-se e assim gera o movimento: Exu.

Nesse sentido, o presente visível e presença invisível que a música dá corporeidade nos faz compreender uma epistemologia e tecnologia ancestral. O terreiro tem tecnologia, uma maneira de fazer, de reunir pessoas em círculo. Uma imagem acústica que pressupõe uma ação. O afeto como mais um princípio e alacridade, como mais outro princípio da gira como uma

grande festa, lugar onde as pessoas saem do chão por este invisível que nos mostra que, diante deste mundo de conflito, podemos e devemos lutar. No que toca à metafísica da Filosofia Ubuntu é encantação da ontologia e do estudo do conhecimento ubuntu ser amplo, porque traz em si a ideia de movimento em uma infinidade de formas concretas de um organismo (RAMOSE, 1999): substância em movimento produzindo verberações e verberências, o verbo em ação e iminência.

Em vez de entendimento e enfatizando esta atitude africana voltada para música, a explicação prevalecente está presa tenazmente a uma visão ingênua que africanos são um povo naturalmente governado pela emoção. Por isso, enquanto visões ingênuas continuam, os africanos dançam espontaneamente a música e o ritmo de suas danças que consistentemente rimam com a música. Portanto, enquanto a visão ingênua prossegue, os africanos estão em uma busca da harmonia em todas as esferas da vida. A conclusão de que africanos estão persistentemente em busca de harmonia em todas as esferas da vida é um consenso mirado para estabelecer harmonia, que dá beleza e excelência à música. Ao postular a excelência como um alvo, atualmente realizar é sempre um ato racional, então, isso também é uma criação da beleza. Entretanto, o julgamento estético pode ser espontâneo, e isso não significa necessariamente que é desprovido de razão. O tambor, como um instrumento básico da música africana, é um exemplo pertinente disto (RAMOSE, p.8-9). A ideia do silêncio, metáfora da morte iminente ou não tão iminente assim, nos coloca na agonia do vazio da existência. E a experiência afrodescendente ultrapassa tal agonia, pois avança na linha da morte – silêncio – preenche o vazio. Passa além da morte por isso encantada. Onde o encanto está exatamente no morto que vive em nós, um morto que fala: ancestralidade. E o tempo ancestral é um tempo que traz uma identificação. Um espaço poético encantado pela palavra, esta responsável por preencher o lugar.

4.1. CATEGORIA ANALÍTICA DOS PONTOS CANTADOS, *UNIVERSAÇÃO* NA LITERATURA-TERREIRO.

Literatura-terreiro (FREITAS, 2016) é uma literatura desde o terreiro assentada na filosofia da ancestralidade (OLIVEIRA, 2007) tendo o corpo como texto de conhecimentos produzindo uma literatura multimodal preta. Sendo o próprio terreiro um lugar de universações grafadas e cantadas das experiências de pensamentos pretos visíveis e invisíveis. Uma literatura de faz em poliglossia – em português, kimbundo, yorubá, tupi, som, imagem. Valores afros irão

desaguar nesta literatura – ancestralidade (CUNHA JÚNIOR, 2020), africanidades (OLIVEIRA, 2009), pretuguês (LÉLIA GONZÁLEZ, 1980), diátese média (SODRÉ, 2017), oralitura (LEDA MARAI MARTINS, 2002) - onde tudo é texto. A literatura-terreiro vai se conectar como valores civilizatórios afrodescendente como a própria ancestralidade, outrossim, a palavra, comunidade, religiosidade, musicalidade, movência vital – ntu, axé, circularidade anti-horário, tempo espiralar, corporeidade, ludicidade, memória e territorialidade (BRANDÃO & TRINDADE, 2010).

Ancestralidade – passado, presente, mundo invisível e futuridade;

Africanidades – são as heranças culturais, materiais e imateriais;

Pretuguês – a africanização do português falado no Brasil;

Diátese média - O próprio corpo se desenha e desenha-se no mundo;

Oralitura – uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo e voz.

O ponto cantado, assim como o próprio nome diz, é para ser cantado, portanto, sentido, movimentando vibrações por via da palavra cantada, melodiada. Somos sóis, como diz o pensamento Bakongo e, por isto, seguimos o movimento da vida de sair; *negrura kalunga* da existência nascemos, crescemos, chegamos ao cume do sol, o lidar de nós mesmo e da comunidade, vamos para ao branco dos cabelos e entramos na *negrura* dos oceanos virando ancestral, merecedor de ser lembrado por desenvolver um proceder para si e para comunidade. “O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alternativo, encarnado na memória do corpo e da voz” (MARTINS, Leda Maria, 2002, p. 78). Nascemos com nosso canto de existência (SOMÉ, Sobonfu, 2007). Minha mãe já cantava o meu nome antes do meu nascimento. O ponto cantado é o canto de existência do ser em performance em um tempo espiralar (MARTINS, Leda Maria, 2002) da arte trata-se também de palavra em movimento manifestada, a oralitura (MARTINS, Leda Maria, 2002). O ponto cantado é também a entidade como o ponto cantado também porque não é só a representação do se está cantado é a manifestação e apresentação do se está cantando, assim, o poema de autoria coletiva traz *Saravá Yofá* como título. Na cultura Bakongo, a vibração da palavra que a movimenta tem mais importância que a palavra em si, proporcionando-me a pensar mais na potência da intenção do que no significado da palavra sem deixar de considerá-la (SANTANA, 2019). Uma das marcas do pretuguês no brasileiro são palavras do tronco linguístico banto na

língua portuguesa do Brasil, assim como a omissão do “r” no infinitivo dos verbos e da aglutinação em algumas palavras como “está” em “ta” (GONZÁLEZ, Lélia, 2020), sendo saravá (LOPES, 2023) uma daquelas saudações que designam louvação, saudação. Palavra que tem valor de frase por trazer em si expressão de uma emoção, uma sensação. Há uma intenção em reverenciar a ancestralidade balizar da religiosidade de matriz africana, a ancestralidade “inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer (MARTINS, Leda Maria, 2002), que é o mais importante até do que o suporte utilizado – poema, canto, dança ou desenho – levando a uma abstração.

O importante é conectar-se ao ancestral. Não há uma cópia da natureza, mas uma ideia da natureza (CALAÇA, Maria Cecília Félix; SILVA, Dilma de Melo, 2007). *Saravá yofá* é a “saudação é apresentada nos Terreiros de Umbanda em Giras de Pretos Velhos e/ou nas Festas de Pretos Velhos. Considero um aspecto cultural importante dos Terreiros porque identifica os países africanos e os estados brasileiros que receberam muitas pessoas africanas e o local de trabalho ancestral dos Pretos Velhos” (FRANCISCO, Luanda, 2021, p. 118). Yofá, igualmente, quer dizer a aplicação da vida, a experiência de pensamento manifestada – filosofia (MIRIM, [s/d]).

Há um convívio constante com as entidades. Os pretos-velhos são arquétipos do velho dos pretos escravizados no Brasil, que se apresentam no terreiro de Umbanda como velho, o arquétipo do ancião. Tendo em vista que os escravizados no Brasil chegavam a uma vida média de 25 anos (NOGUEIRA, 2011), é uma trapaça no tempo e no espaço que hoje eles se apresentem como anciãos, personificação da ancestralidade afro, valor civilizatório do africano. “Um pensamento de diátese média”, como diz Muniz Sodré (2017, p.73), um pensamento que parte do corpo. O próprio corpo se desenha e desenha-se no mundo.

1.SARAVÁ YOFÁ⁵⁴

Preto-velho vem de longe⁵⁵

54 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

55 (africanidades)

Pra cruza filho de fé,⁵⁶
 Defumai a nossa banda⁵⁷
 Com incenso e guiné.⁵⁸

Para escutar o ponto cantado clique no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7QvXGHU5fHI>

Este é um ponto cantado com quatro versos. A imagem de um velho preto que vem de longe e faz um gesto de cruz em um filho de fé, essa é a metáfora de umbandista, cruzamento este que é feito em forma de fumaça diáfana, bruma que cobre o terreiro e o filho de fé em uma mistura de ver e não ver, cobrir e não cobrir o espaço do terreiro. Cruzar movimento que alude à cruz. Ação de fumar é um “pensamento de diátese média” (SODRÉ, 2017), que tem o corpo como disparador de forças visíveis e invisíveis e um defumar-se ao mesmo tempo. O corpo sente e faz sentir. A diátese no discurso “não se trata da voz reflexiva, em que sujeito completa e sofre a ação, mas de completar a ação a partir de si mesmo” (SODRÉ, 2017, p.73). Assim, banda como “lugar de origem de uma entidade de Umbanda; linguagem: “Saravá sua banda” – do quimbundo mbanda, zona, correspondente ao quicongo mbanda, província, distrito, parte de um país” (LOPES, 2003, p. 37). E o cheiro do incenso de origem no kemet, Egito antigo, (FERREIRA, 2020 [s/p]) e da guiné, esse sendo uma erva dos orixás Oxóssi, Ogum. Quiné também faz referência a “Guiné Bissau, que é um país da África Ocidental em que suas origens remontam ao século XIV em relação ao império do Mali” (BIÉ; CUNHA JUNIOR; SILVA, 2018, p. 104) toponímia do continente africano. Configura-se, assim, como poema de saudação aos pretos-velhos para a defumação. Toda gira de Umbanda inicia-se com uma defumação dedicada a uma entidade ou orixá de cada mês. A defumação tem a intenção não só de limpar o ambiente por via das ervas dedicadas a cada entidade ou orixá, mas também fazer ligação como tais deidades. As ervas entram em combustão no contato com a brasa, e geram, assim, uma fumaça com as folhas secas, folhas que têm o princípio ativo da energia do orixá, da entidade regente mensal. Na Tenda Mirim, cada mês é dedicado a um Orixá e Entidade. “Sem folha não tem orixá” (OXÓSSI, 2015), não tem defumação, pois a natureza é vida, e há um ciclo contínuo de *vida-natureza-tempo*.

56 (pretuguês)

57 (diátese média) (pretuguês)

58 (africanidades)

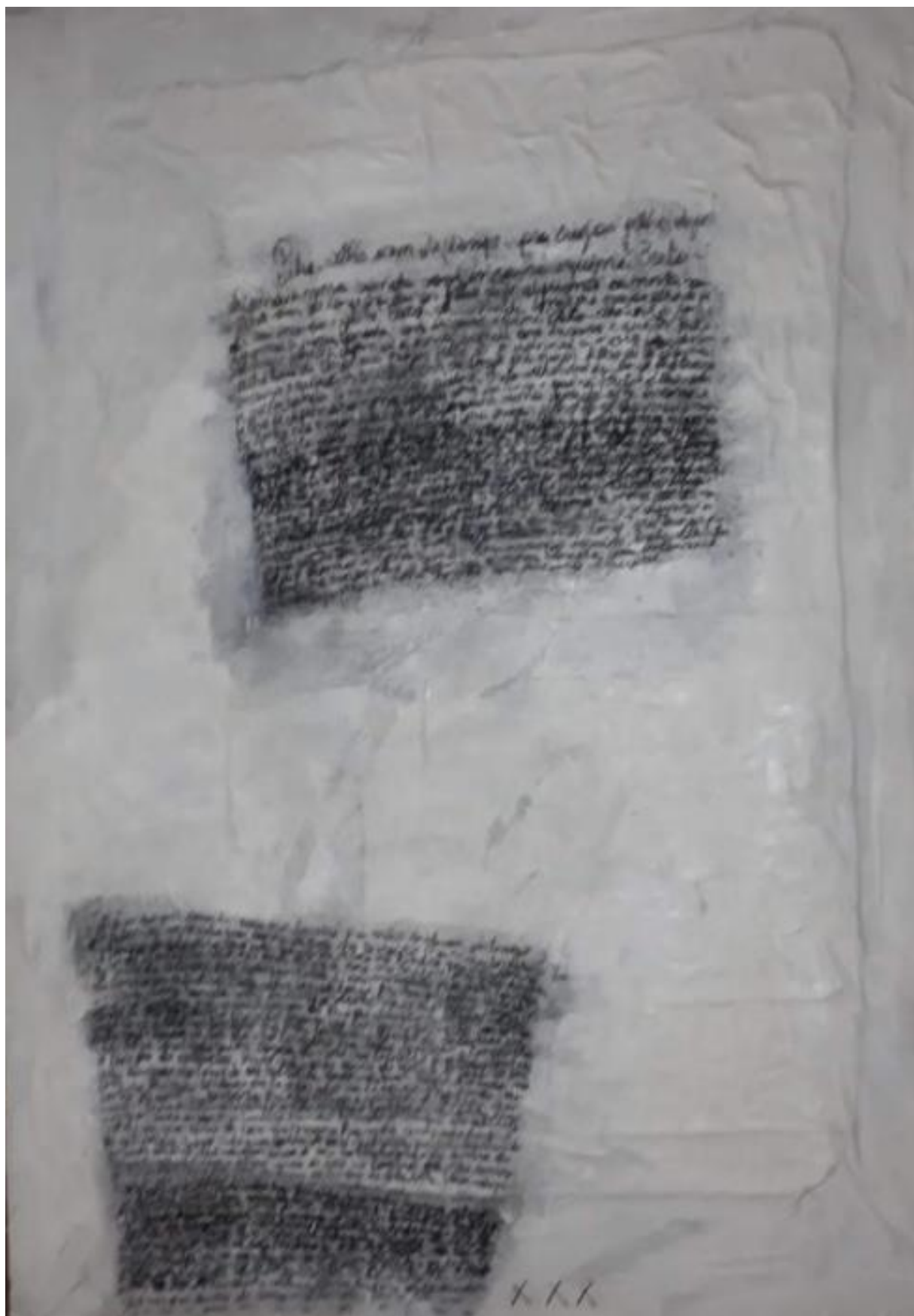


Figura 25 - Cipriano. Cruzou o mar. Técnica mista sobre lençol. 216x114cm, 2019.

Preto-velho não sabe escrevê⁵⁹

Preto-velho só sabe fala⁶⁰

Na língua de congo e yorubá⁶¹

É na língua de congo e yorubá,⁶²

2.SARAVÁ YOFÁÉ na língua de congo e yorubá.⁶³

Para escutar o ponto cantado clique em:

<https://www.youtube.com/watch?v=BKhzg6N-4uo>

Ponto cantado com seis versos, sendo saravá (LOPES, 2023) uma daquelas palavras que designam louvação, saudação. Palavra que tem valor de frase por trazer em si expressão de uma emoção, uma sensação. Uma das marcas do pretuguês (GONZÁLEZ, Lélia, 2020) no brasileiro são palavras do tronco linguístico banto na língua portuguesa do Brasil. No primeiro verso, preto-velho, o verbo ler como a omissão do “r”. Isso se repete no segundo e no terceiro versos; no quarto e quinto versos se apresentam palavras tanto do tronco linguístico banto como congo e yorubano, como yorubá marcando o pretuguês. Tais palavras nos levam ao continente africano: toponímia de Congo faz fronteiras com “Gabão (a oeste), Camarões (a noroeste), República Centro-Africana (ao norte), República Democrática do Congo (a leste), Angola, através de Cabinda (ao sul), além de ser banhado pelo oceano Atlântico (a sudoeste)” (FRANCISCO, [s.d]) e yorubá, língua falada yorubalândia, na Nigéria.

59 (pretuguês)

60 (pretuguês)

61 (pretuguês)

62 (pretuguês)

63 (pretuguês)



Figura 26 - Cipriano. Cartilha do Preto-velho. Técnica mista sobre tecido lençol. 220x197cm, 2020.

3.SARAVÁ YOFÁ⁶⁴

Velho tava cochilando⁶⁵

Na porteira da fazenda⁶⁶

Quanto mais velho cochila⁶⁷

Mais ele tá trabalhando.⁶⁸

Aruandatá trabalhando,⁶⁹

Aruandatá trabalhando.⁷⁰

Para escutar o ponto cantado clique no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QdOC2kvZi40>

Ponto cantado como seis versos. Sendo saravá (LOPES, 2023) uma daquelas que designam louvação, saudação, palavra que tem valor de frase por trazer em si expressão de uma emoção, uma sensação, uma das marcas do pretuguês (GONZÁLEZ, Lélia, 2020). No primeiro verso, ocorre a aglutinação do verbo conjugado estava para tava. Em dormir de leve o eu lírico, velho, trabalha para si e para o outro em um diálogo contínuo como o invisível. E no quarto e no quinto versos, o eu lírico reitera esta toponímia, Aruanda, como um lugar idílico, sinônimo de mundo das entidades que, é ao mesmo tempo, uma alusão a Luanda, capital de Angola localizada na porção sul do continente africano. O país faz fronteira com Namíbia, Zâmbia, Congo, República Democrática do Congo (CAMPOS, [s,d]). Assim, vê-se um trabalho espiritual feito do invisível se utilizando da materialidade do local do terreiro para isto

64 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

65 (pretuguês)

66 (ancestralidade)

67 (diátese média) (oralitura)

68 (pretuguês) (ancestralidade)

69 (pretuguês) (ancestralidade)

70 (pretuguês) (ancestralidade)

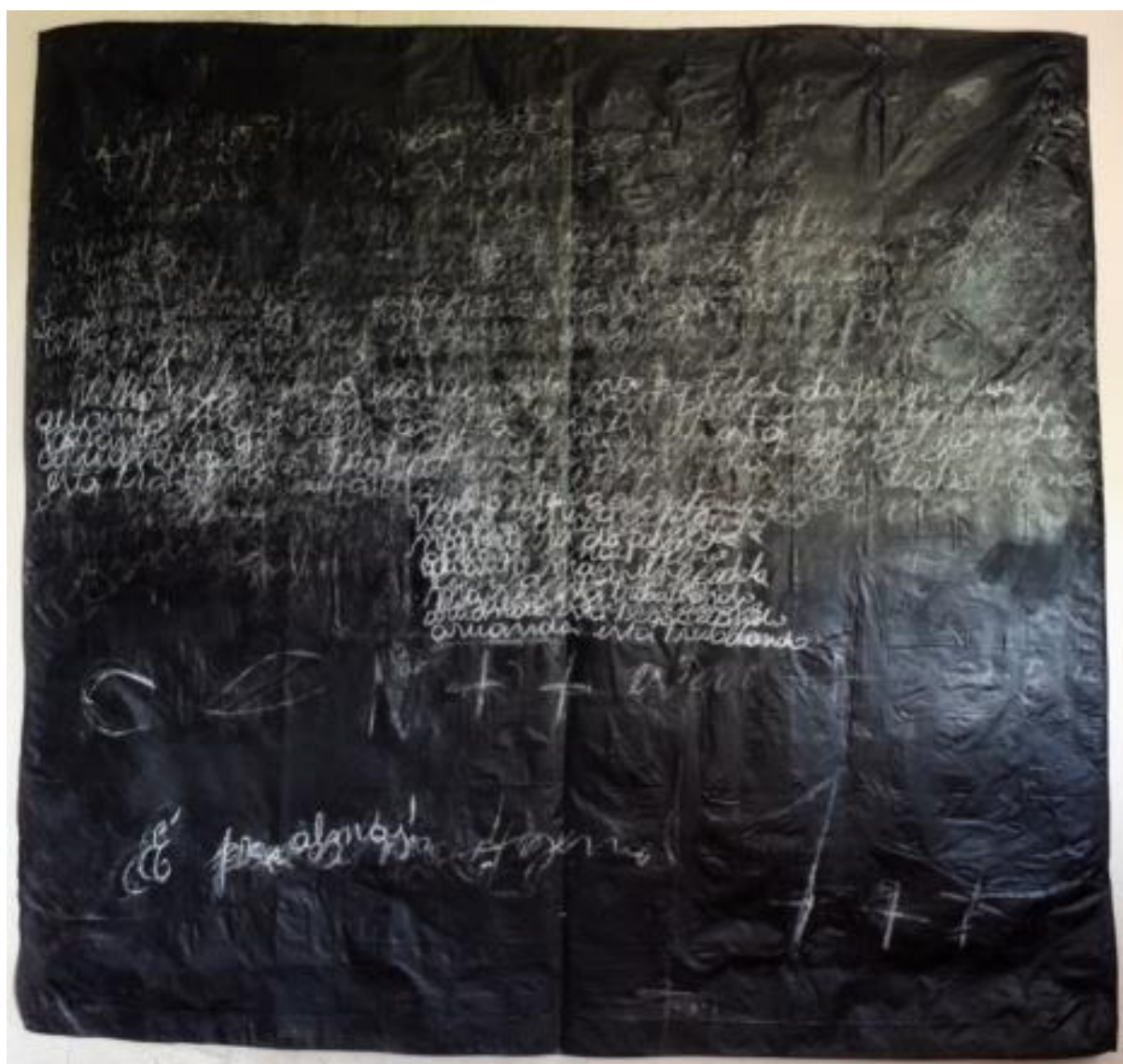


Figura 27 - Cipriano. É pras almas! Técnica mista sobre tecido lençol. 220X197cm, 2020.

4.SARAVÁ PAI CAMBINDA DO CATIVEIRO⁷¹

Nesta minha casa tem quatro canto,⁷²

Cada canto tem um santo⁷³

Onde mora meus pretos-velhos⁷⁴

E o divino Espírito Santo.⁷⁵

Zum, zum, zum, Cambinda mostra quem é.⁷⁶

Mas eu juro, meus pretos-velhos,⁷⁷

O inimigo cai e eu fico de pé.⁷⁸

Para escutar o ponto cantado clique no link: <https://www.youtube.com/watch?v=wOHNmfHky3Y>

Ponto cantado com sete versos. O título é uma saudação ao preto-velho Pai Cambinda do Cativoiro, que é o preto-velho mentor espiritual da Tenda Espírita Mirim filial 12º de Petrópolis. Cambinda é a alcunha de como o velho se apresenta, aquele é uma das 18 províncias de Angola, localizada na região norte do país, sendo a mais setentrional e também único enclave da nação. Na ancestralidade se apresenta como a personificação do velho, como o nome do velho que leva ao continente, que me dá pista da herança cultural. Percebo nos versos a influência africana na língua portuguesa, bem como o corpo como detentor de criação e *autocriação* em performance. No primeiro verso, uma metáfora do terreiro com a palavra *casa* marcando a ideia do quadrante presente no Cosmograma Bakongo, também o terreiro como metáfora da África no Brasil, como diz Muniz Sodré (2017), frisando que cada canto tem um santo – uma deidade, um orixá – portanto, uma toponímia que me leva ao continente. No terceiro e no quarto versos, uma soma de forças da cultura banto, os pretos-velhos e o Espírito Santo cultura cristã. A umbanda, assim, soma força com a pajelança dos indígenas, com o cristianismo e com a base banto. O quinto verso, marca da oralitura como o volejo do corpo, o som conduzindo a ação dos pretos-velhos de uma *gestoalística*, como

71 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

72 (ancestralidade)

73 (ancestralidade)

74 (pretuguês)

75 (africanidades)

76 (oralitura)

77 (pretuguês)

78 (ancestralidades)

invisível e como o visível da palavra para vencer o inimigo seja o inimigo também visível ou invisível.



Figura 28 - Cipriano. Cambinda mostra quem é. Técnica mista sobre tecido lençol. 209x195cm,2021.

5.SARAVÁ PAI ANTÔNIO⁷⁹

Com licença Pai Antônio
 Eu não vim lhe visita⁸⁰
 Estou muito doente
 Vim pra suncê me curá.⁸¹
 Se a doença fô feitiço⁸²
 Curará no seu gongá⁸³
 Se a doença fô de Deus, Pai Antonio vai curá.⁸⁴
 Coitado do Pai Antônio
 Preto-velho curadô⁸⁵
 Foi para na detenção⁸⁶
 Por falta de um defensô⁸⁷.
 Pai Antônio na Umbanda é curadô⁸⁸
 É pai de mesa
 É curadô.⁸⁹

Para escutar o ponto cantado clique no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ns9ZhUPqoYI>

Ponto cantado como catorze versos. Um poema que traz uma crítica social de como o preto foi sofrendo genocídio. Servia para curar, as práticas de cura evidenciadas nos versos quatro e seis demonstram a instância da cura em contradição, pois pela mesma prática de cura o preto não encontrou um defensor. Mostra a perseguição a manifestações de religiosidades de matriz africana, com diz Abdias Nascimento (1978). Um poema que traz a marca do português bantuzado no Brasil não somente com palavras do tronco linguístico como Umbanda e gongá, mas sobretudo as marcas na formação da língua aglutinação e omissão do *-r* do infinitivo. Um dos elementos culturais e berços da arte afro-brasileira (NASCIMENTO, 1978) o ponto cantado para Pai Antônio, nome adotado por uma preto-velho na Umbanda, traz consigo o cunho crítico

79 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

80 (pretuguês)

81 (pretuguês)

82 (pretuguês)

83 (pretuguês)

84 (pretuguês)

85 (pretuguês)

86 (pretuguês)

87 (pretuguês)

88 (pretuguês)

89 (pretuguês)

a uma sociedade que se apropria das tecnologias de cura do preto, ao mesmo tempo que criminalizado por exercer à própria tecnologia, reforçando um genocídio por via da cura.

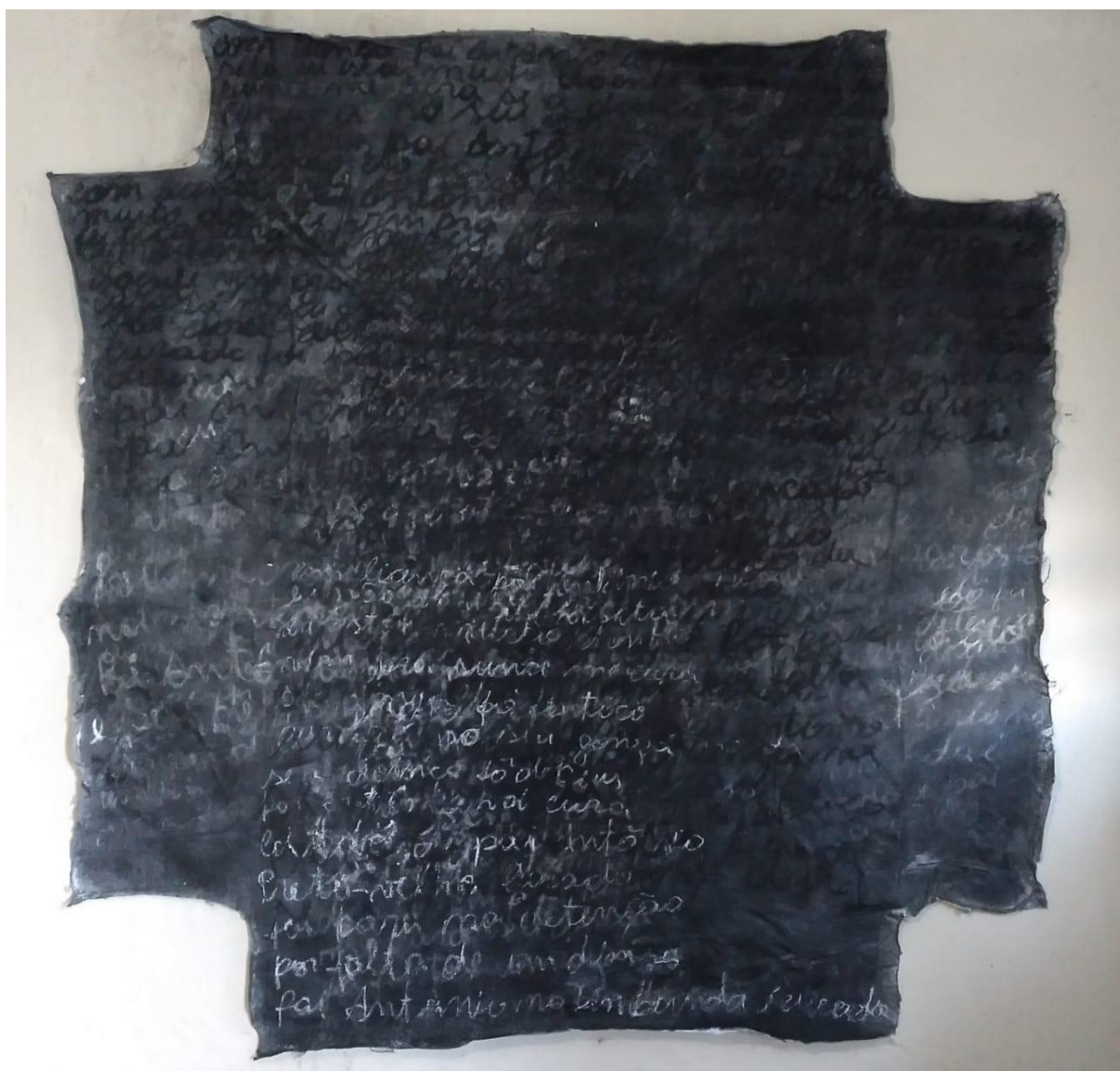


Figura 29 - Cipriano. Com licença Pai Antônio eu não vim lhe visita! Técnica mista sobre tecido lençol, 2021, 197x189cm.

6. SARAVÁ YOFÁ⁹⁰

Ele é pai Joaquim

Ele vem de Angola⁹¹

Como sua sacola

E seu patuá⁹²

Se a fumaça vai, vai, vai⁹³

Se a fumaça vem⁹⁴

Pai Joaquim de Angola⁹⁵

Tem mironga, tem.⁹⁶

Para escutar o ponto cantado clique no link: https://www.youtube.com/watch?v=S8y0j7_CLEo

Ponto cantado com nove versos. Poema laudatório para o velho que adota a alcunha de Joaquim nos terreiros de Umbanda, que traz uma marca das africanidades com a toponímia que me leva a um lugar na África, que é Angola, este país de onde muitos pretos viera sequestrados para o Brasil. O nome Pai Joaquim de Angola me dá pista de que lugar meus ancestrais podem ter vindo, fazendo assim um movimento sankofado de buscar no passado este conhecimento de comunicação como invisível, tendo a palavra cantada como ativadora de vibrações para assentar uma experiência de pensamento que desde o corpo como gesto, e voz. Os pontos cantados que se inscrevem no português do Brasil modificando-o e transformando mais preto pelas palavras: patuá e mironga. Patuá “está diretamente ligado à religiosidade africana. Seu uso foi identificado já no século XIII junto à expansão do islamismo no reino de Mali cujos habitantes eram os malinkê” (CONTINHO, 2022, [s.p]) tecnologia de cura herdada dos pretos que vieram antes, e mironga, esta palavra do quimbundo milonga, que quer dizer mistério (LOPES, 2003).

90 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

91 (africanidades)

92 (africanidades)

93 (ancestralidade) (oralitura)

94 (ancestralidade) (oralitura)

95 (ancestralidade) (oralitura)

96 (ancestralidade) (oralitura)

Nem tudo que é revelado existe na esfera do segredo. Nem tudo é respondido, pois o universo é um mistério, e entre o visível e o invisível há mistério.



Figura 30 - Cipriano. A fumaça vai, a fumaça vem Pai Joaquim de Angola tem mironga, tem! Técnica mista sobre tecido algodão. 210x138cm. 2022.

7.SARAVÁ YOFÁ⁹⁷

Vou chama preto-velho pra cuida de mim⁹⁸

Dim, dim, dim vem pai Joaquim.⁹⁹

Vou chama preto-velho pra cuida de mim¹⁰⁰

Dim, dim, dim vem pai Joaquim.¹⁰¹

Para escutar o ponto cantado clique no link:

<https://www.youtube.com/watch?v=NvncWPNI7AA>

Ponto cantado com quatro versos. Um ponto de proteção que invoca uma força ancestral para cuidar de mim, nesse caso, Pai Joaquim. A musicalidade é presentificada no ritmo marcado pela voz que imita o som de um instrumento que tilinta, enfatizando o corpo e a *gestoalística*. Em um ato de quem canta, canta para si e para todos aqueles o escutam, logo uma reza para si e para o outro. Tal canto é executado em pretuguês tendo em vista a palavra típica, a religiosidade de matriz africana, a Umbanda, o preto-velho. O invisível se faz visível, como o ponto cantado tecnologia de comunicação com a ancestralidade herança do continente africano no Brasil.

97 (ancestralidade) (africanidades) (pretuguês) (diátese média) (oralitura)

98 (pretuguês)

99 (oralitura)

100 (pretuguês)

101 (oralitura)

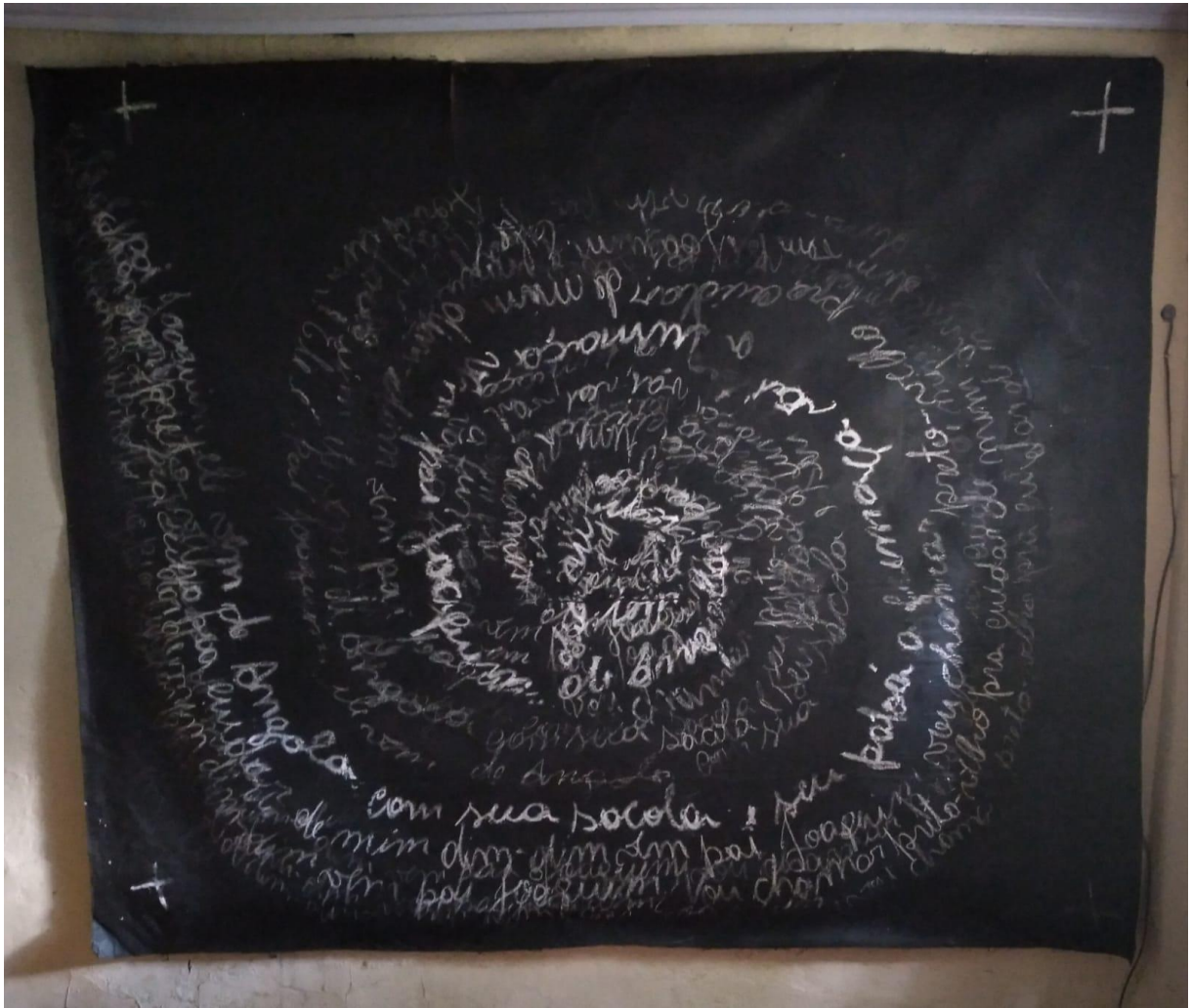


Figura 31 - Cipriano. A fumaça vai, a fumaça vem Pai Joaquim de Angola tem mironga, tem! II. Técnica mista sobre tecido algodão. 210x138cm. 2022.

5. FECHANDO A GIRA

Vou fechando esta gira, tendo em mente o movimento de espiral em uma volta ao início desta gira para os pretos-velhos. “O navio apitou ô, ô, vai de barra a fora. E meus Pretos-velhos que já vão embora” (PONTO CANTADO). Assim como eu cantei para chegar esse ancestral vou cantar para subir o ancestral. Subir e louvar e voltar a ser invisível aquele ancestre que se fez visível pelo canto, pelo encanto pelo traço. Unidade que passa pelo continente africano, um dos valores civilizatórios africanos, que é personificado no terreiro de Umbanda pela figura do preto-velho.

O canto é como sangue que nutre o corpo do terreiro, a origem da ritualística neste corpo terreiro é o líquido canto que brota do tambor, do curimbeiro que aciona as oralituras presentes nesta África possível no Brasil: os terreiros de Umbanda. Terreiro esse fazendo coro com todas as manifestações afrodescendentes no Brasil as Umbandas e Candomblés. Eu sou terreiro e sinto as vibrações no meu corpo. É através do líquido canto que os nutrientes – visão, audição, paladar, tato, olfato – misturados com os minerais carvão do defumador, e os água sobre gongá, fogo do turíbulo, ar da fumaça e terra das plantas podem fluir e vitalizar o corpo terreiro, e isto vale para os vivos e para mortos-vivos. É através dos cantos que as trocas podem ocorrer sendo ente o grande condutor dos afetos. O sentir é o primordial no terreiro. É primordial na minha vida. Sinto e logo depois construo conhecimento em uma experiência de pensamento, ao passo que há uma ciência do sentir que gera um proceder, como sigo e com o outro, a natureza. Primeiro sinto e, depois, através do pensamento dou sentido ao que sinto.

O canto vai girando pelo terreiro, me possibilitando estudar o processo educativo ali, onde a “magia se dá aos olhos de todos” (CABOCLO DAS SETE JIBOIAS) por via da palavra cantada. O canto de cada uma, o canto de cada entidade, o canto de cada ser. A macumba se apresentando pedagogicamente. O ponto cantado como mote criativo, detentor de conhecimentos e afro. Nesse estudo, aconteceu uma *autorecriação*, ao passo que fui investigando minha experiência, narrando-me, eu sendo terreiro, sendo plasmado terreiro sendo cruzado em preto, me identificando com homem, tendo como valor aos mais velhos, a espiritualidade como princípio inseparável da vida cotidiana, o fazer criativo como a intuição e tudo isto como um valor educativo de um bem viver, de um proceder em comunidade.

A transcrição dos pontos cantados, este sangue que nutre o terreiro, a escrita dos pretos-velhos de forma performática da voz e movimentos dos corpos, e depois transformar aqueles em pontos riscados, sendo a obra de arte o próprio ponto riscado e, por via estética, como ciência

dos sentidos, identificar os conhecimentos, os símbolos advindos destas experiências de pensamento, que me mostram possibilidades de uma arte multimodal e multissensorial.

Uma epistemologia da macumba, uma educação da *universação*, promovendo o uso da arte afrodescendente como possibilidade de cumprimento às leis 10.639/2003 e 11.645/2008 tais experiências educacionais que acontecem no terreiro de Umbanda podem ser aplicadas. A primeira lei tratando da cultura afrodescendente e africana no Brasil e a segunda porque altera a primeira incluindo em seu título as culturas indígenas no Brasil, leis que vigoram no ensino atual, ensino este que, por divisões em categoria, deixam de fora a literatura afrodescendente brasileira e indígena. Deslocando a macumba para a obra de arte juntamente com um *traço-afro-artístico* do continente africano até Petrópolis por via do terreiro de Umbanda assentado na cidade ressaltando, sobretudo, a diversidade de linguagem e as múltiplas escritas do continente Africano. A unidade protagonizada pela ancestralidade na diversidade cultural dos territórios africanos metaforizados nos terreiros das Umbandas, seja dos Candomblés, mas no que me tange, a Tenda Mirim. A palavra associada ao ritmo, associada a uma performance afro, o texto como imagem, pensar o mundo partindo da gira em uma educação afro que exploro o conhecimento da arte a Umbanda mais que lugar de fé um lugar de patrimônio cultural afrodescendente. A macumba, o ponto cantado como mote criativo e detentor de conhecimento a cidadania.

Flecho a gira e, como estou conduzindo esta gira, este trabalho, onde o conhecimento se dá em uma investigação de si, o sujeito de pesquisa se pesquisando no processo tendo em vista que o lugar, o espaço, o território são sujeitos e objeto de pesquisa ao mesmo tempo. Faço isto investigando o lugar, os materiais, o visível e invisível. A produção do conhecimento se dá em conjunto reiterando uma arte que nasce no coletivo o singular no plural. *A Macumba Pictórica* se apresenta como grande forma de como fazer, tendo a materialidade como a do terreiro enquanto suporte. Uma metodologia afrodescendente de pesquisa (CUNHA JÚNIOR, 2015), que é um contar a própria história e processo criativo artístico, tendo em mente que a história do afrodescendente no Brasil é uma história de singularidade e coletividade ao mesmo tempo. A ancestralidade é a grande seta condutora dos trabalhos como a gira como suporte deste tempo-espaço presentes nos territórios dos corpos pretos (SODRÉ, 1988).

Assim, fiz a transcrições dos pontos cantados, analisei-os com base nos conceitos de ancestralidade (CUNHA JÚNIOR, 2020), africanidades (OLIVEIRA, 2009), pretuguês (GONZÁLEZ, Lélia, 1980), diátese média (SODRÉ, 2017), oralitura (MARTINS, Leda Maria, 2002). Renata Aquino, Rosana Paulino, Vanda Machado, Mogobe Ramose, Muniz Sodré,

Henrique Cunha Junior são as caboclas e caboclos pensadores que cantei para chegar na minha gira, que abri para o pretos-velhos e ajudam-me a pensar no tempo e no espaço da macumba criando uma escrita, que também é pintura transformada em ponto riscado louvando os ancestrais: *escripinturas*. Estas são um conjunto de obras que fazem parte do que eu chamei da série *Macumba Pictórica*, e, assim, abro para a possibilidade de futuras exposições desta produção artística.

A Umbanda conta história e processos culturais que pautam um lugar de resistência e fomento de cultura afro, um arcabouço de cultura banto, essa sua base somada a um processo união de forças como os donos da terra com o cristianismo. A história de Petrópolis passa por existir em seu território, mas das afroinscrições (RENATA AQUINO, 2019) como a existências dos inúmeros terreiros tanto de Umbanda e Candomblé. Portanto, a Tenda Mirim 12, meu foco de pesquisa, meu foco de pertença, faz parte deste conjunto.

A Tenda Espírita Mirim é um terreiro fundado no século XX com 100 anos de existência; sua filial em Petrópolis tem 66 anos de fundação, a 12ª filial. Eu cantava desde pequeno no terreiro, e aprendi olhando e escutando a minha tia cantar. No terreiro temos a família estendida pelo lugar onde todas as mulheres mais velhas eram minhas tias, todas as crianças eram cuidadas pelas mais velhas. Salve! é o que falamos em cumprimento ao outros membros do terreiro, outro irmão.

Sonhei a história da minha história, sendo o terreiro lugar de tantas africanidades que pude me imaginar rei, filho de um rei de Ketu, como Oxóssi; assim, tive gatilho para pensar na história da minha própria cidade, uma *Pretópolis*, este neologismo que criei para fazer esta escrita de artista (ROSANA PAULINO, 2011), que narra a história incluindo-se nela, sem fechar para outras possibilidades de interpretações. Não somos neutros: toda história contada tem um pouco de quem contou a história. Pensar a possibilidade de ser descendente de Dona Tereza e Pai José me faz pertencente a esta *Pretópolis*.

O *Pensamento-desenho afro* fora este *traço-afro-artístico* que, risco desde o continente como estas escritas imagem, chega como herança ao terreiro como os pontos riscados, mas não só também como os pontos cantados e toda esta arte de muitos modos manifestada no espaço ritualístico de resistência negra. Descrevi também as escritas que são imagens: escrita etíope, escrita nsibidi, cosmograma Bakongo, escrita adinkra e os pontos riscados. A arte desde o terreiro como um espaço de educação, onde o artista é um kumba e contar a minha história é poder dizer a minha palavra, que me transforma em coletiva com o coletivo. Cada guia tem seu canto, dada um sem sua palavra seu nome. Canta-se o nome de cada um para lhe assentar como ser vivente em conjunto como ser morto-vivente um ser-sendo com o outro, ubuntu.

Saravá o invisível é sobretudo louvar esta história ancestral que me constitui em uma coletividade, transformando o invisível da memória dos antepassados em visível: arte. A pergunta de onde eu vim disparar alguns processos de autoinvestigação desde um espaço com o coletivo.

Meu trabalho de dissertação soma na diversidade cultural afrodescendente como criatividade e originalidade apontando para a seara ampla de artes da religiosidade de matriz africana, a Umbanda, como lugar de educação tendo a arte como tecnologia de comunicação do visível como o invisível, história e material didático da educação, do bem viver. Tangi neste trabalho o ocultamento da história preta de Petrópolis tanto quando a desconsideração dos terreiros de Umbanda e Candomblé como detentores de patrimônios materiais e imaterial de povos sequestrados do continente africano que acabaram por colonizar Petrópolis por conta de todos os conhecimentos que vieram trazendo. As artes no terreiro pelo prisma da arte contemporânea são instalações, performances, pinturas e desenhos que dançam como o visível e invisível ancestral, e o ser natureza.

Minha percepção deste trabalho dissertativo deu-se pelo movimento que, para se girar, gira-se de um lugar e o meu é o terreiro de Umbanda como potencialidades de artes muitas. A informação dos aspectos culturais e históricos da Umbanda não implica em uma imposição religiosa, mas na diversidade religiosa e fator de importância para formação cultural de todo povo. Eu sou desta feita, e como artista plástico penso o mundo desde o terreiro de Umbanda. O foco da pesquisa umbandística dá-se nos aspectos culturais e artísticos e não na pregação religiosa ou da imposição de uma fé, mas sim de uma obra compromissada como a extinção dos preconceitos e racismos religiosos, que vão de encontro às religiosidades de matrizes africanas.

Penso que flechei o alvo de colocar à disposição para a educação um material artístico colocando à baila a Umbanda, Tenda Mirim filial 12 de Petrópolis, como lugar de educação da *univesação*. No que me toca além de expor os trabalhos produzidos neste processo de pesquisa, tenho em mente que há muito a ser criado em pesquisas futuras, tendo acerca dos terreiros de Petrópolis um lugar pulsante de africanidades, porém não há fôlego para compor, ou para continuar nesta dissertação. A gira fecha momentaneamente para ser aberta em outro tempo, o de doutorado.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma única história. [O perigo de uma única história – PapodeHomem](#). 2009. Acesso em: 29 jul. 2021

ALMEIDA, Rita de Cássia Mesquita de. Palimpsestos Urbanos: aprendizagens históricas em tramas de memórias da cidade. 2011. 137f.:Il - Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

AQUINO, Renata da Silva. Afroinscrições em Petrópolis: história, memória e territorialidades. 2018. 155f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2018.

ANDRADE, Mario de. Do desenho. In: Aspectos das artes plásticas. São Paulo, FAUUSP, 1975.

ARAÚJO, Sheilla Sousa. A arquitetura iconográfica dos altares dos terreiros de Umbanda em Caucaia e Fortaleza no Ceará: Uma prática educadora multicultural. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2015.

ASSIS, Machado. Crítica. CASTELLO, José Aderaldo (Org). 2 Edição Rio de Janeiro Editora Livraria Agir, 1959.

BACHELARD, Gaston. O DIREITO DE SONHAR 4ª EDIÇÃO Tradução de José Américo Motta Pessanha Jacqueline Raas Maria Lúcia de Carvalho Monteiro Maria Isabel Raposo. 1994.

BRANDÃO, Ana Paula; TRINDADE, Azoilda Loretto da, (Org.). Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres. Il. (A cor da cultura ; v.5)- Rio de Janeiro : Fundação Roberto Marinho, 2010.

BIÉ, Estanislau Ferreira; CUNHA JUNIOR, Henrique; SILVA, Maria Saraiva (orgs). Ações afirmativas da população negra: o contexto da educação brasileira. Fortaleza INESP, 2018.

BOTELHO, Denise, NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Educação e religiosidades afro-brasileiras: a experiência dos Candomblés. Participação, Brasília, n. 17, jan. 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/participacao/article/view/5991/4956>>. Acesso em jun: 2023.

BRASIL. Lei N° 10.639, de 9 de Janeiro de 2003. Brasília, 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm . Acesso em mar: 2022.

BRASIL. Constituição Política do Império do Brasil, elaborada por um Conselho de Estado e outorgada pelo Imperador D. Pedro I, em 25.03.1824. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao24.htm . Acessado em mar: 2022.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; SACAVINO, Susana Beatriz. Educação em direitos humanos e formação de educadores. Educação (Porto Alegre, impresso), v. 36, n. 1, p. 59-66, jan./abr. 2013

CALAÇA, Maria Cecília Felix; SILVA, Dilma de Melo. A Arte Africana e Afro-brasileira. 2ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2007.

CALAÇA, Maria Cecília Felix. Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960- 1980. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2013.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser. (Tese de doutorado) Feusp, 2005.

CARVALHO, Francione O. “Saberes e experiências na (da) cidade: arte, cultura e formação de professores”. In: Revista Matéria-prima. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (FBAUL/CIEBA) 2017.

CARVALHO, Francione O; Matheus Assunção; Karina Pereira da Silva. A produção visual de novos artistas afrodescendentes no Brasil e reverberações na formação docente em artes visuais. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.12, n.36, p. 95-113, out.2019-jan. 2020.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: a arte de fazer. 3ª Edição: Editora Vozes, Petrópolis, 1998.

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. *Macumba Pictórica*. Revista Espaço Acadêmico – n. 225 – nov./dez. 2020 – bimestral – Ano XX – ISSN 1519.6186.

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. Africanidades poéticas. Revista Espaço Acadêmico, 22(234), 208-219. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/60260> v. 22 n. 234 (2022): Revista Espaço Acadêmico, n. 234, mai./jun. 2022

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. Ponto cantado do espaço poético-político do Terreiro de Umbanda em espaço de educação. Revista Espaço Acadêmico, v. 22, n. 237, p. 69-83, 1 nov. 2022.

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. Pensando a imagem – Caçador popular. Revista Espaço Acadêmico, 23(240), 13-22. Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/64884> n. 240 - mai/junh. 2023 - bimestral - Ano XXIII ISSN 1519.6186.

CIPRIANO, Pedro Ivo Inocêncio. Mapeamento de terreiros na cidade de Petrópolis. <https://docs.google.com/forms/d/1hl9pZe9GQMG1AQEWTRg1Ruk0eIrtu1jfcRfNqzcuY0/edit> Acesso em: jun. 2023.

CONDURU, Roberto. EDUCANDO (COM) OS SENTIDOS: escrita, oralidade e estesia no processo de educação continuada das religiões afro-brasileiras. Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade, Salvador, v. 20, n. 35, p. 177-185, jan./jun. 2011

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Intersseccionalidade. São Paulo: Boitempo, 2021.

COUTINHO, Renata. Epistemologias de terreiro: patuá e seu poder ancestral. Carta Capital, 2022. <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/epistemologias-de-terreiro-patua-e-seu-poder-ancestral/>. Acesso em: jul. 2023

CUNHA JÚNIOR, Henrique. Urbanismo Africano: 6000 mil anos construindo cidades (uma introdução ao tema). Revista Teias v. 21 • n. 62 • jul./set. 2020 • Ensaio • Seção Temática Raça e Cultura.

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/48759/35074>

Acesso em nov. 2020.

_____. O ETÍOPE: UMA ESCRITA AFRICANA. UNESP – Universidade do Estadual Paulista. Educação Gráfica. [s.d] <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/o-etiope-uma-escrita-africana> acessado em: 2022.

_____. Metodologia da afrodescendência: uma discussão introdutória. Dezembro/2015. Disponível em: <https://www.blognegronicolau.com.br/2015/12/metodologia-da-afrodescendencia-uma.html>. Acesso em: 2022.

_____. Africanidade, Afrodescendência e Educação. Educação em Debate. Fortaleza. Ano 23. V. 2. Nº42. 2001.

_____. Tecnologia Africana Na Formação Brasileira. 1ª Edição, Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

_____. BAIROS NEGROS, A FORMA URBANA DAS POPULAÇÕES NEGRAS NO BRASIL: Disciplina da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Crítica e Sociedade: revista de cultura política, Uberlândia, v. 10, n. 1, 2020.

DANDARA E LIGIÉRO, Zeca. Introdução à Umbanda. Nova Era: Rio de Janeiro, 2000.

DERDYK, Edith. Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil. Editora Scipione, 1989.

DIOP, Cheikh Anta. A origem africana da civilização mito ou realidade. Traduzido para o Português a partir da tradução inglesa de Mercer Cook. This translation and edited condensation copyright Lawrence Hill & Co., 1974.

DOMINGOS, Luis Tomas. A visão africana em relação à natureza. ANAIS DO III ENCONTRO NACIONAL DO GT HISTÓRIA DAS RELIGIÕES E DAS RELIGIOSIDADES – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859. Disponível em <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>

EUGENIO, Naiara Paula. Estética e Filosofia da Arte Africana: Uma Breve Abordagem sobre os Padrões Estéticos que Conectam África e sua Diáspora. *Problemata: R. Intern. Fil.* V. 11. N. 2 (2020), p 112-123 ISSN 2236-8612

_____. A face guerreira das iabás Obá, Euá e Oiá: articulações entre mito e representação. 2014. XX f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M; SAIDE, Christine. África bantu: de 3500 a.c. até o presente. Tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

FRANCISCO, Luanda. O mar em tempo: arte contemporânea, ancestralidade afro-diaspórica e performatividade no Ateliê Terreiro/ Luanda Francisco. Rio de Janeiro tese de doutoramento, 2021.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. Congo. <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/congo.htm> Acesso em: jul. 2023.

FREITAS, Henrique. O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia. Saberes Necessários a Prática Educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra Editora, 2015.

_____. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FERREIRA, Lucas. O Incenso no Antigo Egito. 2020. <https://antigoegito.org/o-incenso-no-antigo-egito/> acesso em: 23 de jun/ 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa. 2ª Edição Revista e Ampliada Editora nova Fronteira. 1986.

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. Editora Record: Rio de Janeiro, 2006.

GONZÁLEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos. LIMA, Márcia; RIOS, Flávia (Org). ZAHAR, 2020.

GOMES, Flavio dos Santos. Enciclopédia Negra. Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Moritz Schwarcz. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HERNÁNDEZ, Fernando. Para levar a Cultura Visual à Educação. In: HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2009.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. 2ª Edição Cadernos do mundo inteiro, 2018.

_____. O africano como colonizador. Salvador: Editora Progresso, 1954. Coleção Ensaio Miniatura, v. 14.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação – Episódio de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Editora Cobogó, 2019.

KI-ZEBO, J. (Org.). da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo.– 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

LAWAL, Babatunde. Arte pela vida: a vida pela arte. Afro-Ásia ISSN 0002-0591 (impresso) 1981-1411 (online). 1983.
<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20820>. Acessado em nov. 2020.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 18-19 (1).103- 118, 1995/1996.
 Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74962>. Acessado em: jan. 2020.

LOPES, Nei. Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss/ Nei Lopes – Rio de Janeiro: Palas, 2003.

MACHADO, Vanda. Pele da cor da noite. Salvador: Editora da UFBA, 2017.

MAGALHÃES, Paulo. Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo. Acessado em 8/2021 [file:///C:/Users/cipri/Downloads/saberes-da-kalunga-pensando-o-mundo-contemporaneo-a-partir-da-epistemologia-bakongo%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/cipri/Downloads/saberes-da-kalunga-pensando-o-mundo-contemporaneo-a-partir-da-epistemologia-bakongo%20(2).pdf)

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: Performance, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG: Poslit, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. Tradução de Gerardo Dantas Barretto. Prefácio de Grigore Dobrinesco. Grifo Editora, 1969. No Brasil. 2ª. Ed, São Paulo : Martins, 1975.

MIRIM, Caboclo. Okê Caboclo: Mensagem do Caboclo Mirim. Recebida por Benjamim Figueredo presidente da Tenda Mirim. Editor Eco. [s.d]

MOTTA, Maryangela Mattos da. Porque ninguém escuta a gente: jovens, avaliação em larga escala e cotidiano escolar, entre significados e sentidos. Dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em Educação UFJF, 2019.

MOURA, Clovis. As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1990. História do negro brasileiro. 2ª Edição Ática S.A, 1992.

MUNANGA, Kabengele. A presença da memória da cultura negra. Semana da Consciência Negra, São Paulo, nov., 1992, p.3.

MUNANDA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. Publicado em 1990-12-30.

<https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111217/109498>. Acessado em nov. 2020.

_____. A arte-brasileira: o que é afinal? Paralexe v. 6. N. 1. 2019.
<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601> . Acessado em nov. 2020.

_____. Pan-africanismo, negritude e teatro experimental do negro. Ilha - Revista de Antropologia, Florianópolis, SC, v. 18, jun. p. 110-122, 2016. Disponível em:<
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2016v18n1p109/32733>>. Acesso em: 2021.

MUSEU DA MEMORIA NEGRA DE PETRÓPOLIS. Disponível em:
<https://museudamemorianegradepetropolis.com> Acesso em: Jan/2022.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado. Editora Paz e Terra S/A, Rio de Janeiro, 1978.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. OYÈRÓNKĚ OYĔWÙMÍ: POTÊNCIAS FILOSÓFICAS DE UMA REFLEXÃO. Problemata: R. Intern. Fil. V. 10. n. 2 (2019), p. 8-28 ISSN 2236-8612
doi:<http://dx.doi.org/10.7443/problemata.v10i2.49121> Acesso em: 2022.

NASCIMENTO, Elisa Larkin, Pan-Africanismo na América do Sul: emergência de uma rebelião negra. Editora Vozes: Petrópolis, 1981.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). A matriz africana no mundo. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. Número 18: maio-outubro/2012

NOGUEIRA, André. Como ler textos em hieróglifo? Entenda como funciona a escrita do antigo Egito. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/como-ler-textos-em-hieroglifo.phtml> Acessado em: jul. 2022.

NOGUEIRA, Luiz Fernando Veloso. Expectativa de vida e Mortalidade de escravos: Uma análise da Freguesia do Divino Espírito Santo do Lamim – MG (1859-1888). Artigo publicado na edição nº 51 de Dezembro de 2011. Revista História Online. ISSN: 1808-6284. Periodicidade: bimestral. <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao51/materia01/#:~:text=Ao%20analisar%20dados%20de%20diversas,em%20torno%20de%2019%20anos>. Acessado em: jul. 2023.

NOVAES, Luziara Miranda. A educação no Terreiro de Umbanda Centro Espírita Justiça e Amor: Projeto Sucursinho. http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1466966654_ARQUIVO_Anpuh.pdf . Acessado em nov. 2020.

NUNES, Ranchimit Batista. Tentando entender a diferença: Por que afrodescendente e não negro, pardo, mulato, preto? Revista África e Africanidades – Ano X – n.24, jul-set. 2017 – ISSN 1983-2354. <https://africaeafricanidades.net/documentos/0050240082017.pdf> Acesso em dez. 2020.

PAULINO, Rosana. Imagens de sombras. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim. 2011.

PAULINO, Rosana. “Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro”. MASP Afrall. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-Yh4JU5Diisv5FvmMb8VI.pdf> Acesso em: 08 de maio de 2023.

PELIZZONI, Gisela Marques. Os Miúdos circos: Encontros possíveis entre a cultura da infância e a cultura da escola. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFJFora, 2017.

ROCHA, Igor Plumm Alves. A importância de uma identidade consolidada em uma organização sem fins lucrativos: o cenário da Tenda Espírita Mirim no panorama publicitário. Trabalho de conclusão de curso. Orientadora: Mônica Winter Duarte. 2019.

OBENGA, Théophile. Egypt: Ancient History of African Philosophy. In: KWASI, Wiredu (ed.). A Companion to African Philosophy. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004, p.31-49. Tradução para uso didático, para o projeto de pesquisa Dissecando o racismo epistêmico: a urgência de outra perspectiva no ensino de filosofia, por Vinícius da Silva (viniciuxcostasilva@gmail.com).

_____. Fontes e técnicas específicas da história da África - Panorama Geral. In: KI-ZEBO, J. (Org.). da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo.–2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

História geral

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Editora Gráfica popular, 2007.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. Africanidades e educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de KabengeleMunanga. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2009.

PAULINO, Rosana. Imagens de sombras. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução de Olga Savary, 2ª edição. Rio de Janeiro – Nova Fronteira, 1982.

POLI, Ivan. Antropologia dos Orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora. Ivan Poli. [2 ed.]. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. Tradução para uso didático de: RAMOSE, Mogobe B. The ethicsofubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 324-330, por Éder Carvalho Wen.

_____. African Philosophy through Ubuntu. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/textos-africanos.html>. Acessado em: jan. 2020.

RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. INSTITUTO KUANZAIMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 2006.

RUFINO, Luiz. Exu e a pedagogia das encruzilhadas. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. 2017.

SANTANA, Tiganá SantanaNeves. A cosmologia africana dos bantu-kongo por BunsekiFu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: LERNER, J. (org.) O Preconceito. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996/1997.

SIMAS, Luiz Antonio. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas/ Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negra-brasileira. Editora Vozes Petrópolis, 1988.

_____. Pensar Nagô. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. A magia dos pontos riscados na Umbanda esotérica. Dissertação de mestrado. PUC, 2014.

SOMÉ, Sobonfu. O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução Deborah Weinberg. 2. Ed. – São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. A supervivência das imagens: escultura e marcas gráficas na arte afro-brasileira. Experiências poéticas e conhecimento visual. Tese de doutorado - UNESP. 2017.

TV UFBA - PERFIL - Mãe Stella de Oxóssi. 209.221 visualizações 17 de ago. de 2015.

<https://www.google.com/search?client=avast-a-1&q=n%C3%A3o+existe+orix%C3%A1+sem+folha+M%C3%A3e+estela+de+ox%C3%B3ssi&oq=n%C3%A3o+existe+orix%C3%A1+sem+folha+M%C3%A3e+estela+de+ox%C3%B3ssi&aqs=avast..69i57.25472j0j1&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:07d07f9c,vid:1ppbTi1QuNI>

WALSH, Catherine. Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. CANDAU, Vera Maria (Org). 2009.

WIREDU, Kwasi. As religiões africanas desde um ponto de vista filosófico. Tradução para uso didático de WIREDU, Kwasi. African Religions from a Philosophical Point of View In: TALIAFERRO, Charles; DRAPER, Paul; QUINN, Philip L. (eds.). A Companion to Philosophy of Religion. Second Edition. Malden; Oxford; West Sussex: Blackwell, 2010, p. 34-43, por Lana Ellen T. de Sousa. Revisão de Wanderson Flor do Nascimento.

VALENTIM, Rubem. Comentários do artista. In: FONTELES, Bené; BARJA, Wagner, Rubem Valentim: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 27-31 (catálogo de exposição). <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2014/12/02/rubem-valentim-comentarios-do-artista> . Acessado em abr. 2020.

VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas africanas dos Orixás. Ilustrações Carybé; Maria Aparecida da Nóbrega. - 4ª ed. - Salvador: Corrupio, 1997.

VIEIRA, R. A. Amaral. O fundamento da comunicação. 2ª edição Achiamé: Rio de Janeiro, 1981.

VIOLA, Solon ; ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares . Educação em Direitos Humanos na América Latina e Brasil: princípios e desafios em tempos de restrição de direitos. REVISTA INTERDISCIPLINAR DE DIREITOS HUMANOS, v. 7, p. 85-105, 2019

ANEXO I – FORMULÁRIO DE MAPEAMENTO DE TERREIROS NA CIDADE DE PETRÓPOLIS.

A prática religiosa de base africana com fonte para aprendizado de Arte Mapeamento de terreiros na cidade de Petrópolis.

A prática religiosa de base africana traz conhecimento e vivência, seja Umbanda ou Candomblé: é o momento em que um pequeno espaço é criado para recordar e vivenciar saberes e conhecimentos dos antepassados - orixás, inquices, caboclos, pretos-velhos, entidades - momento de encontro de uma vivência vívida.

Proponho-me mapear locais em que seja possível e identificar como vivenciar uma prática artística contemporânea, tendo como mote a macumba nos terreiros de Umbanda e Candomblé na cidade de Petrópolis. Propondo uma arte com referência na macumba petropolitana sendo a macumba um lugar que usa a palavra como tecnologia de comunicação com o invisível - os antepassados - associada ao ritmo, ao movimento das entidades tendo a gira - um movimento circular que dá nome à manifestação do rito umbandístico - como agregadora de gente e detentora de conhecimentos contundentes dos ancestrais africanos divinizados.

As Umbandas, os Candomblés são práticas coletivas assentadas no pensamento ancestral afro que reforça os conhecimentos de educação e artes - religiosidades, o invisível e o visível concomitantes; tecnologias, comunicação com os mortos-vivos e com os vivos, escrita dos caboclos, pontos riscados, os cantos pontos cantados, dança-performance das divindades, e a gira como agregadora de gente, metáfora do universo universações - sem estar fora do contexto social em que vive.

As religiosidades de matrizes africanas têm como possibilidade alimentar a arte afrodescendente, porque os terreiros são uma marca da resistência africana no Brasil evidente naquelas artes. Pensamos estas perguntas para mapearmos e confirmarmos os inúmeros de terreiros que existem na cidade de Petrópolis, firmando a presença dos afrodescendentes na formação da cidade serrana corroborando com uma arte referenciada nestes lugares de resistência negra: o terreiro.

* Indica uma pergunta obrigatória

E-mail *

Seu e-mail

1. Qual o nome do seu terreiro? *

Sua resposta

2. O seu terreiro está inscrito em algum órgão de regularização: *

- A. Fundação
- B. Rede
- C. Instituto
- D. Não inscrito.

Qual o nome da inscrição?

Sua resposta

3. Qual o endereço completo do seu terreiro? *

Sua resposta

4. O terreiro responde como pessoa jurídica? *

- A. Sim.
- B. Não.



5. O terreiro funciona em local próprio? *

- A. Sim.
- B. Não.

6. Seu terreiro é: *

- A. Umbanda.
- B. Candomblé.
- C. Umbanda e Candomblé.
- Outro:

7. O segmento do terreiro é: *

- A. Banto
- B. Nagô
- C. Jeje-nagô
- B. Ketu
- Outro:

8. Qual o ano de fundação do seu terreiro? *

Sua resposta

9. Qual a história de fundação: herança de família, iniciativa própria do zelador, * etc.?

Sua resposta

10. Qual o patrono do seu terreiro? *

- A. Orixá.
- B. Inquice.
- C. Caboclo.
- D. Preto-velho.
- Outro:

11. Qual o nome do responsável pelo seu terreiro? *

Sua resposta

O cargo é: *

- A. Comandante
- B. Dirigente.
- C. Ialorixa.
- D. Babalaô.
- Outro:

12. Seu terreiro é matriz ou filial? *

Sua resposta

13. Qual filial?

Sua resposta

14. Com qual frequência os cultos religiosos são realizados? *

- A. Anual.
- B. Mensal.
- C. Semanal.
- Outro:

Qual outra sessão ou festa celebrada especificamente?

Sua resposta

15. É aberto a atendimento ? *

- sim
- Não

16. Qual o tipo de atendimento? *

- A. Passe.
- B. Consulta com os pretos-velhos.
- C. Jogos de búzios.
- D. Jogos de cartas.
- Outro:

17. Os atendimentos são: *

- A. Gratuito.
- B. Pago.

18. Qual a quantidade de seguidores do terreiro? *

Sua resposta

19. Qual a capacidade de consulentes? *

Sua resposta

20. Qual a capacidade de assistentes? *

- A. 0 - 20
- B. 21 - 30
- C. 31 - 40
- D. 41 - 50
- E. 51 - 60
- Outro:

ANEXO II – LISTA DAS IMAGENS-TEXTOS

Figura 1 - Turíbulo com defumador. Acervo Pessoal.

Figura 2 - Primeiras medições de terras petropolitanas em 1722. Fonte: (MUSEU IMPERIAL/IBRAM/MINC; In AQUINO, Renata, 2018, p. 67)

Figura 3 - Mapa primeiro - Contagem dos terreiros pelos distritos de Petrópolis

Figura 4 - Mapa segundo - Contagem dos terreiros pelos bairros de Petrópolis

Figura 5 - Tenda Espírita Mirim - filial nº 12, Ladeira Carlos Bitencourt, nº 33, Mosela - Petrópolis – RJ: Acervo Pessoal.

Figura 6 - Tenda Espírita Mirim matriz. Entrada com a bandeira com o ponto riscado do Caboclo das Sete Jiboias Filial 12ª de Petrópolis. Fonte: Acervo pessoal. 1992.

Figura 7 - Cipriano. Eu-Rostodoazul bruno. Técnica mista sobre MDF. 153X40cm. Obra exposta na exposição - Rosto: a face da identidade. 2008.

Figura 8 – (IMAGEM) Cipriano. Dona Teresa. Técnica mista desenho sobre papel paraná. 103x87cm. 2021.

Figura 9 – (IMAGEM) Cipriano. Pai José. Técnica mista desenho sobre papel paraná. 103x87. 2021.

Figura 10 - Mapa da *Pretópolis*

Figura 11 Tribuna de Petrópolis 13/05/1932.

Figura 12 - Tribuna de Petrópolis 14/05/1932.

Figura 13 Rio que ligava os quilombos da Direita e da Esquerda. Fonte: (Prefeitura Municipal de Petrópolis, Secretaria de Educação; In AQUINO, 2018, p. 22)

Figura 14 - Escrita etíope.

Figura 15 - Face da pedra de Rosetta.

Figura 16 - Escrita Nsibidi.

Figura 17 - Cosmograma Bakongo.

Figura 18 - Esfera.

Figura 19 - Espiral.

Figura 20 -Pontos de Pretos-velhos e Pretas-velhas.

Figura 21 - Detalhe de portão de sankofa estilizado. Rua João Martins de Barros, Mosela – Petrópolis/RJ.

Figura 22 -Cipriano. Mãe. Técnica pastel seco sobre papel. 50x32cm, 1996.

Figura 23–Saudando a mesa da festa de Preto-velho. Foto: Igor Plumm. 2023

Figura 24 - Cipriano. Oração subordinada. Técnica mista sobre tecido lençol, 150x84 cm 2012.

Figura 25- Cipriano. Cruzou o mar. Técnica mista sobre lençol. 216x114cm, 2019.

Figura 26 - Cipriano. Cartilha do Preto-velho. Técnica mista sobre tecido lençol. 220x197cm, 2020.

Figura 27- Cipriano. É pras almas! Técnica mista sobre tecido lençol. 220X197cm, 2020.

Figura 28 -Cipriano. Cambinda mostra quem é. Técnica mista sobre tecido lençol. 209x195cm, 2021.

Figura 29 - Cipriano. Com licença Pai Antônio eu não vim lhe visita! Técnica mista sobre tecido lençol, 2021, 197x189cm.

Figura 30 - Cipriano. A fumaça vai, a fumaça vem Pai Joaquim de Angola tem mironga, tem! Técnica mista sobre tecido algodão. 210x138cm. 2022.

Figura 31 - Cipriano. A fumaça vai, a fumaça vem Pai Joaquim de Angola tem mironga, tem! II. Técnica mista sobre tecido algodão. 210x138cm. 2022.