

Universidade de Brasília – UnB | IdA | PPG-Artes

Renata Simoni Homem de Carvalho



# **Baobá:**

## **Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito para o título de doutora na linha de Teoria e História da Arte.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Mari  
Coorientação: Prof. Dr. Aaron Rosen

Brasília | 2018

HH765b      Homem, Renata  
Baobá: Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida / Renata  
Homem; orientador Marecelo Mari; co-orientador Aaron Rosen.  
-- Brasília, 2018.  
317 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2018.

1. arte afro-brasileira. 2. candomblé. 3. diáspora. 4.  
escravidão. 5. identidade. I. Mari, Marecelo, orient. II.  
Rosen, Aaron, co-orient. III. Título.



Universidade de Brasília – UnB | IdA | PPG-Artes  
Renata Simoni Homem de Carvalho

## **Baobá**

### **Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília, como requisito para o título de doutora na linha de Teoria e História da Arte.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Mari

Coorientação: Prof. Dr. Aaron Rosen

Aprovado em: 18 / 06 / 2018

#### **BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Marcelo Mari (UnB) – Presidente

Prof. Dr. Roberto Conduru (UFRJ) – Membro externo à UnB

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento (UnB) – Membro externo ao PPG-Artes

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luisa Gunter Rosa (UnB) – Membro interno ao PPG-Artes

Prof. Dr. Cayo Honorato (UnB) – Suplente

Prof. Dr. Nelson Inocencio (UnB) – Membro especial



## Resumo

Esta tese trata da pesquisa acerca do trabalho de um importante artista brasileiro chamado Ayrson Heráclito, cuja obra traz religiosidade, história, cultura e herança afro para discutir profundas questões da nossa sociedade. O artista trabalha com performance, fotografia, vídeo e instalação, e incorpora em sua obra elementos culturais de forte teor simbólico como o açúcar, o dendê e a carne de charque. Heráclito olha para o passado para falar de diáspora negra, escravidão e sonhos de liberdade; olha para o presente buscando os significados de identidade e pertencimento; olha para o futuro quebrando paradigmas, gerando mudanças e esperança. A análise de suas obras nos permite desconstruir um pensamento hegemônico com bases no colonialismo, que tende a ser destruído e recriado em todo o mundo, como parte da corrente do hemisfério sul que reivindica seu lugar de fala e de construção do conhecimento. Heráclito é praticante do candomblé e acredita que a arte tem um potencial ritualístico e curativo, capaz de transmutar dores e sanar feridas do passado. Sua obra gera, de fato, consciência espiritual e política ao mesmo tempo. Veremos que sua poética além de contemplativa é reveladora e transformadora.

**Palavras chave:** arte afro-brasileira, candomblé, diáspora, escravidão, identidade.

## Abstract

*This thesis come from the research about the work of an important Brazilian artist called Ayrson Heráclito, whose artwork brings religiosity, history, culture and Afro heritage to discuss deep issues of our society. This artist works with performance, photography, video and installation, and brings in his pieces cultural elements wich have a strong and symbolic content, such as sugar, palm oil and dried meat. Heráclito looks to the past to speak about black diaspora, slavery and dreams of freedom; looks at the present seeking the meanings of identity and belonging; looks to the future by breaking paradigms, generating changes and hope. The analysis of his works allows us to deconstruct the hegemonic thinking based on colonialism, which tends to be destroyed and recreated all over the world, as part of the southern hemisphere current, that claims a place of speech and knowledge building. Heráclito is a candomblé practitioner and believes that art has ritualistic and curative potential, capable to transmute pain and also healing wounds of past. His work actually generates spiritual and political consciousness, at the same time. We will see that his poetic, besides being contemplative, is revealing and transforming.*

**Keywords:** Afro-Brazilian art, Candomblé, diaspora, slavery, identity.



## **Dedicatória**

Dedicarei esta tese àqueles que me forneceram a matéria prima e as ferramentas para realizar este trabalho.

Àqueles me receberam de braços abertos quando os procurei, que foram não apenas gentis mas extremamente generosos, partilhando seus conhecimentos e doando seu precioso tempo sem pedir nada em troca.

Àqueles que quebraram as barreiras das formalidades acadêmicas com sorrisos e abraços.

Àqueles que responderam às minhas perguntas e me ajudaram nas questões artísticas e teóricas.

Àqueles que concordaram, discordaram e até mesmo deram risadas das minhas ideias, em profícuos e divertidos diálogos imaginários.

Àqueles que estiveram sempre presentes neste pequeno-longo caminho existente entre a minha mente e o teclado, durante incontáveis dias.

Àqueles que mesmo de longe me inspiraram e motivaram. Aos quais a competência e o bom trabalho me serviram de exemplo, me incentivando a levantar da cadeira apenas após ver algo realmente satisfatório na tela do computador.

Dito isso, dedico esta tese com carinho, respeito e gratidão a

**Aaron Rosen e Ayrson Heráclito.**



## Agradecimentos

Agradeço à minha família linda: Denilson (alma gêmea, pai incrível), Isabela e Lara (filhas maravilhosas) e Sebastião (bebê anjo), pela aparente não-ajuda à realização desta pesquisa. Ao tomarem frequentemente meu tempo de estudo e me interromperem a todo momento me dando outra coisa se não amor, eles me mostraram que o tempo é precioso e deve ser bem utilizado, equilibrando trabalho e lazer, sacrifício e prazer, loucura e sanidade mental. Muitas vezes era preciso parar a contragosto, para só depois voltar e perceber que uma mente descansada e distanciada é capaz de render mais. Amor, mesmo com todas as dificuldades, você disse que ia dar certo, e deu, conseguimos. Muito obrigada por tudo. <3

Obrigada também pelo amor e ajuda prática com as crianças, à minha querida mãe Simone e minha super-sogra Douralice. Ao meu pai João Luiz Homem de Carvalho, pelo incentivo e motivação desde sempre. Ao sogro Adilson e a sua companheira Cláudia, pela divertida colônia de férias das crianças. Às ajudantes, parceiras e guerreiras, Rosangela e Renata: é também por elas que isto precisa fazer algum sentido.

À minha querida amiga Pritama, companheira de *front* tanto na missão acadêmica quanto na missão da vida. Obrigada pelo apoio e pelas as infinitas trocas filosóficas conceituais, artísticas, psicológicas, bibliográficas, metodológicas, ontológicas, hermenêuticas, epistemológicas, fenomenológicas, etnográficas, holísticas, espirituais, fúteis, inúteis, confusas, engraçadas, banais, essenciais. Amiga, sem a sua amizade (intensa e leve) eu não teria conseguido.

Ao meu orientador Marcelo Mari por acolher meu jeito megalomaniaco com paciência, compreensão, dedicação e generosidade, me ajudando de modo prático e sereno a filtrar, afunilar e organizar o turbilhão de ideias que tive por mais de quatro anos.

Ao querido professor Emerson Dionísio, presente em muitos diálogos imaginários durante esta escrita. Obrigada pelas aulas instigantes, pelo jeito desafiador de lidar com os alunos em sala de aula e pelas sementes que foram plantadas na minha cabeça, que não pararam de germinar até hoje.

Aos membros desta banca Luisa Gunter, Wanderson Flor e Roberto Conduru, pela honra da participação na defesa e das valiosas contribuições, teóricas, artísticas, filosóficas, práticas, éticas, espirituais e acadêmicas.

Ao querido professor Nelson Inocência, que esteve desde a graduação me ensinando e dando exemplo, sendo um dos únicos incentivadores de uma visão não eurocentrada da história da arte neste departamento.

Ao então coordenador do PPG-Artes Belidson Dias, pelo incentivo e apoio. Ao Bruno e à Sabrina da secretaria do PPG-Artes, pela seriedade e ajuda, sempre solícitos e cordiais (como os ingleses). À Capes, pela bolsa e incentivo a uma mãe-pesquisadora (que pretende devolver esse investimento à sociedade por meio de um trabalho incessante e dedicado, na academia e fora dela).

Aos alunos queridos que tive na disciplina de Elementos de Linguagem e Cultura Popular, que tanto me ensinaram e me deram o prazer de vislumbrar minha carreira como professora. Aos colegas do King's College London, que me acolheram e trocaram experiências que foram fundamentais para vários entendimentos desta pesquisa.

À minha tia-prima do coração Raquel Scarlatelli, por toda a ajuda em Londres. Sem seu suporte e carinho o curto tempo que dispúnhamos não teria rendido tanto e a nossa estada não teria sido tão prazerosa.

À minha terapeuta Nathalia Oliveira, por toda a ajuda (e paciência) analítica. Nossas conversas (ok, quase monólogos) foram tão importantes quanto ler, comer ou escrever.



Ao terreiro da Vila Planalto, Tenda de Umbanda Nossa Senhora das Graças – Tungra, Casa de Ogum, tão acolhedora e competente no serviço espiritual. À todos os trabalhadores da casa, especialmente Exu Caveira, preta velha Vó Chica e Erê Mariazinha, por todo o carinho e bênçãos no pré-parto, do Tião e da tese.

Ao Centro Espírita Caminheiros da Luz – Celuz, pela paciência e compreensão em relação ao afastamento das minhas obrigações em função da maternidade e do doutorado. Aos trabalhadores encarnados e desencarnados, aos meu guias e os da minha família, aos queridos anjos da guarda que nos iluminam, protegem e acolhem, juntamente com Deus e com todas as divindades e entidades, todo-santo-dia.



## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>26</b>
I. SONHO BAOBÁ	26
II. METODOLOGIA	28
III. REVISÃO DE LITERATURA	37
<b>CAPÍTULO 1. SOBRE O TRONCO E OS PRIMEIROS FRUTOS</b>	<b>42</b>
<b>1.1. CAULE BIOGRÁFICO</b>	<b>42</b>
INFÂNCIA E FORMAÇÃO	43
RECONHECIMENTO	44
DA CRÍTICA SOBRE HERÁCLITO	47
LEGADO BAIANO E SACERDÓCIO	49
CARREIRA INTENSA	50
<b>1.2. A FLOR ESPIRITUAL</b>	<b>51</b>
O JESUS DE HERÁCLITO	52
BLASFÊMIA OU IDIOSSINCRASIA?	54
DIVISOR DE ÁGUAS	59
DIÁLOGO ENTRE O CRISTIANISMO, JOSEPH BEUYS E O <i>ÉTHOS</i> BAIANO	60
QUE TIPO DE ALIMENTO PODE A ARTE OFERECER?	65
O DENDÊ COMO MATÉRIA PARA REFLEXÃO	66
SINCRETISMO RELIGIOSO	68
O QUE É O CANDOMBLÉ AFINAL?	70
PEREGRINAÇÃO ESPIRITUAL	73
<b>CAPÍTULO 2. FRUTOS DO CANDOMBLÉ</b>	<b>76</b>
OFERENDA ÀS CABEÇAS DOS ORIXÁS	78
DA DIFICULDADE EM SE TRABALHAR COM RELIGIOSIDADE NA ARTE	81
POLITEÍSMO <i>VERSUS</i> MONOTEÍSMO	82
HERÁCLITO: UM ARTISTA CONTRA COLONIZADOR	83
UMA COSMOVISÃO POLITEÍSTA NO SISTEMA DA ARTE	84
SABER <i>VERSUS</i> CONHECIMENTO	85
NÊGO BISPO, ABDIAS DO NASCIMENTO E AYRSON HERÁCLITO	85
DECOLONIALISMOS E EPISTEMOLOGIAS DO SUL	86
SERÁ QUE FOI RACISMO?	92
VISLUMBRANDO A MUDANÇA	93
RELIGIOSIDADE COMO GUIA	94
SACRO SIM. TRADICIONAL? DEPENDE	95
LAVANDO A ALMA COM PIPOCA	99
DO ENTRETENIMENTO À PURIFICAÇÃO	100
FUTUROS DA ÁFRICA	101
DIÁLOGO COM A OBRA <i>MARTYRS</i> DE BILL VIOLA	102
NARRATIVAS AFRO-MITOLÓGICAS EM OPOSIÇÃO À "HISTÓRIA ÚNICA"	104
SOBRE FLORES E AMOR	106
TRADUTOR DO UNIVERSO DO SAGRADO	109
REPRESENTANDO A BAHIA	110
SALVE XANGÔ	112
PERFORMANCE-EBÓ	114

INVISIBILIDADE E MARGINALIZAÇÃO	115
EBÓ DE MISERICÓRDIA E JUSTIÇA	117
OBRA DE ARTE ENQUANTO AÇÃO NA COMUNIDADE	119
RÉQUIEM A UMA MÃE-DE-SANTO	121
A SACERDOTISA METAMORFOSEIA-SE EM GARÇA	123
CACHOEIRA-BA: MECA DO AXÉ	124
<b>CAPÍTULO 3. RAMIFICAÇÕES DO ATLÂNTICO NEGRO</b>	<b>128</b>
ESCRavidÃO NO BRASIL	130
PAUL GILROY E O CONCEITO DE DIÁSPORA	131
ECOLOGIA DE PERTENCIMENTO	133
ANALOGIA DAS ERVILHAS	135
AS DOLOROSAS CONSEQUÊNCIAS DO ATLÂNTICO NEGRO	136
SEGREDOS REVELADOS	138
TORNAI PRODUTIVOS OS SEGREDOS	139
GREGÓRIO DE MATOS: À BAHIA	141
O AÇÚCAR	142
O FAUSTO BAIANO	143
A OCEÂNICA SOLIDÃO NEGRA	144
A QUÍMICA CONCEITUAL DO DENDÊ	148
COMO ÁGUA E ÓLEO: SOCIALIZAÇÃO DOS NEGROS NO BRASIL	149
O DIVISOR NO ALÉM MAR	150
A PEQUENA ÁFRICA	152
AQUECENDO O DENDÊ	153
A COR DO PERTENCIMENTO	156
PARA ALÉM DOS BAIHUNOS	158
O MITO DA BAIANIDADE	159
HERÁCLITO E A PAISAGEM	162
O CONDOR É DO CÉU, A ARRAIA É DO MAR	164
PÉROLAS IMPERFEITAS	168
A DESESPERANÇA DE ESPERANÇA	169
HOLOCAUSTO DA ESCRavidÃO	171
ESTETIZAR RITUALIZANDO A DOR	173
PÉROLA NEGRA: BELEZA E IDENTIDADE AFRO	174
O CORPO NEGRO CONTEMPORÂNEO	178
A FOTOGRAFIA DE HERÁCLITO E AS COSMOGONIAS DOS CRAVOS	180
LITERALMENTE SEMINAL	181
O EROTISMO E A BRASILIDADE DE EXU	184
O CAÇADOR BANHA-SE NO DENDÊ	187
OS BANHISTAS FIGURAM A LITERATURA	189
ARTE AFRO-BRASILEIRA	191
ARTE NEGRA	193
QUANDO A DESIGNAÇÃO VIRA RÓTULO	196
O PÓS-RACIALISMO	197
O LOUCO NÃO É INGÊNUO!	198
SOBRE OS PROBLEMAS DO TERMO ARTE POPULAR	201
<b>CAPÍTULO 4: CURANDO A ÁRVORE</b>	<b>204</b>
A DOR COMO MOTIVAÇÃO	205
TETRALOGIA DA ESCRavidÃO	207
REVIVER PARA TRANSMUTAR	210
A CARNE DE CHARQUE	212

ARTE VESTÍVEL	213
CAMPANHA CONTRA A FOME	214
TERRA COMUNAL	217
MÉTODO ABRAMOVIC	220
A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS	221
ESPIRITUALIDADE IDEOLÓGICA	222
A EUROPA CONTRA COLONIAL	225
QUEM SÃO AS PESSOAS NEGRAS?	229
NEGRAS IDENTIDADES	231
SACUDINDO A HISTÓRIA	232
A PORTA DO NÃO RETORNO	235
SACUDINDO O COLONIZADOR	239
BIENAL DE VENEZA	241
SONHOS E UTOPIAS	244
SOBRE MÁGICOS E XAMÃS	245
QUEM REPRESENTA O PENSAMENTO HEGEMÔNICO?	246
LEMBRANDO O OCIDENTE DE SUAS RESPONSABILIDADES	249
EXORCISMO E PURIFICAÇÃO	251
OS EGUNS SÃO A HISTÓRIA	252
SOBRE AS ÁRVORES	253
A ÁFRICA PRÉ-COLONIAL (CONTEMPORÂNEA)	256
OS HERMETISMOS NA OBRA DE HERÁCLITO	258
A CONSTRUÇÃO DO FUTURO	261
INTUIÇÃO E ADIVINHAÇÃO: O SABER DA NATUREZA	262
SENHOR DOS CAMINHOS	266
<b>CONCLUSÃO OU A SEMENTE QUE FOI PLANTADA EM MIM</b>	<b>272</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>279</b>
<b>ANEXO I – ENTREVISTA COM O ARTISTA</b>	<b>300</b>
<b>ANEXO II – MAIS PERGUNTAS AO ARTISTA</b>	<b>311</b>
<b>ANEXO III – TEXTO OS SACUDIMENTOS</b>	<b>313</b>
<b>ANEXO IV – TRECHO DOS AUTOS DE TORTURA</b>	<b>316</b>



## Lista de Imagens

<i>Img.1. Autorretrato Africano. Ayrson Heráclito. 2015. Acervo pessoal do artista.</i>	42
<i>Img.2. Autorretrato (Divisor). Ayrson Heráclito. 2001. Acervo pessoal do artista.</i>	49
<i>Img.3. Frame do vídeo Novo Banco Photo 2015.</i>	51
<i>Img.4. Jesus no Monte das Oliveiras. Têmpera sobre papel. 100 x 70cm. Ayrson Heráclito. 1986.</i>	52
<i>Img.5. Performance As Meninas. Ayrson Heráclito, Celso Jr., Dora Araújo e Mônica Medina. Exposição No Limite da Sagrada Família. MAM – Salvador. 1988. Acervo pessoal do artista.</i>	58
<i>Img.6. Performance As Meninas. Ayrson Heráclito, Celso Jr., Dora Araújo e Mônica Medina. Exposição No Limite da Sagrada Família. MAM – Salvador. 1988. Acervo pessoal do artista.</i>	58
<i>Img.7. Kíry, Beuys, Salvador. Instalação. Ayrson Heráclito. 1995. Foto: Edgar Oliva.</i>	60
<i>Img.8. Der Erfinder der Dampfmaschine (O inventor da máquina a vapor). Joseph Beuys, 1971. Foto: Lucio Amélio.</i>	62
<i>Img.9. Kíry, Beuys, Salvador. Detalhe da instalação. Ayrson Heráclito. 1995. Foto: Edgar Oliva.</i>	64
<i>Img.10. Mãos do Epô. 11min, 11s. Frames do vídeo. Ayrson Heráclito. 2007. Acervo Videobrasil.</i>	76
<i>Img.11. Mãos do Epô. Frames do vídeo: Img. de cada orixá. Ayrson Heráclito. 2007.</i>	77
<i>Img.12. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Frames do vídeo (Registro) Forum of Live Art (FLAM). Oude Kerk. Amsterdam, Holanda, 2011.</i>	79
<i>Img.13. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Registro fotográfico da performance. MIP2. Belo Horizonte – MG. 2009. Acervo pessoal do artista.</i>	81
<i>Img.14. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Registros fotográficos da performance. MIP2. Belo Horizonte, 2009. Fotos: Marcelo Terça Nada.</i>	93
<i>Img.15 Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Registro fotográfico da performance. MIP2. Belo Horizonte, 2009. Foto: Marcelo Terça Nada.</i>	94
<i>Img.16. Cabeça de Oxóssi. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	96
<i>Img.17. Cabeça de Oxum. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	96
<i>Img.18. Cabeça de Oxumaré. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.19. Cabeça de Xangô. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.20. Bori cabeça de Tempo. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.21. Bori cabeça de Oxalá. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.22. Cabeça de Ossain. A.H. 2009 da Fotografia série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.23. Cabeça de Iansã. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	97
<i>Img.24. Cabeça de Omolu. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	98
<i>Img.25. Cabeça de Iemanjá. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	98
<i>Img.26. Cabeça de Ogun A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	98
<i>Img.27. Cabeça de Nanã. A.H. 2009 Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.</i>	98
<i>Img.28. Buruburu. Videoinstalação em dois canais. 3min 7s. Ayrson Heráclito. 2010.</i>	99
<i>Img.29. Buruburu. Performance. Ayrson Heráclito. Registro fotográfico da performance. The incantation of the disquieting muse. Savvi Contemporary, Berlim, Alemanha. 2016.</i>	101
<i>Img.30. Martyrs (Earth, Air, Fire, Water). Bill Viola e Kira Perov. 2014. Catedral de St. Paul. Londres, UK. 2016. Foto: Renata Homem.</i>	103
<i>Img.31. Buruburu. Performance e fotografias (registros). Ayrson Heráclito. Exposição Pérola Negra. Blau Projects Galeria, SP - Brasil. 2016.</i>	106
<i>Img.32. Flor e chagas. Ayrson Heráclito. 2013 Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.</i>	107
<i>Img.33. Buruburu I. Ayrson Heráclito. 2013 Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.</i>	108
<i>Img.34. Buruburu II. Ayrson Heráclito. 2013. Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.</i>	109

<i>Img.35. Buruburu. Performance. Ayrson Heráclito. Fowler Museum – UCLA. Califórnia, USA. 24 set 2017.</i>	110
<i>Img.36. Buruburu. Performance (registro). Ayrson Heráclito. Exposição Entre Terra e Mar. WKM, Frankfurt, Alemanha. 2017.</i>	111
<i>Img.37. A flor do velho. Ayrson Heráclito. 2013 Fotografia da série mitologias africanas. 110 x 110 cm.</i>	112
<i>Img.38. Batendo Amalá. Ayrson Heráclito. Frames do vídeo (registro). 3min 41s. UFRB, Cachoeira, Brasil, 2011.</i>	113
<i>Img.39. Batendo Amalá. Vídeo. Ayrson Heráclito. 2013. Acervo Videobrasil.</i>	115
<i>Img.40. Batendo Amalá. Performance com projeção do vídeo ao fundo. (registro) Ayrson Heráclito. Galpão Sesc Pompeia. São Paulo, Brasil, 2014.</i>	117
<i>Im.41. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.</i>	118
<i>Img.42. A fogueira: que luz é essa? Performance - Ação artística (registro). Ayrson Heráclito. Apresentação do grupo Associação Cultural Carnavalesca Embaixadores da Alegria e Roda de Capoeira Angola organizada pela Associação de Capoeira Angola Dobrada. Bienal de Curitiba. 2015.</i>	119
<i>Im.43. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Momento: ritual votivo à Xangô. .... Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.</i>	120
<i>Img.44. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Fogueira e ritual de paz. Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.</i>	120
<i>Img.45. Funfun. Frames do vídeo em dois canais. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.</i>	121
<i>Img.46. Funfun. Frames do vídeo. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.</i>	122
<i>Img.47. Funfun. Frame do vídeo. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.</i>	124
<i>Img.48. Múltiplo II. Azeite de dendê e vidro. Ayrson Heráclito. 2009. Acervo pessoal do artista</i>	129
<i>Img.49. Garrafa Black Atlantic. 22 x 9 x 9cm. Ayrson Heráclito. 2015. Galeria Blau Pojects.</i>	129
<i>Img.50. Múltiplo I – Barco de papel feito de uma carta de alforria. 2009. Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.</i>	136
<i>Img.51. Segredos Internos. Detalhe da obra. Três gavetas: madeira, vidro, barco de papel, açúcar branco, açúcar mascavo e açúcar barreado. Ayrson Heráclito. 2009. MAM-BA. Foto: Márcio Lima.</i>	138
<i>Img.52. Instalação Segredos Internos. Ayrson Heráclito. MAM-BA. 2009. Foto: Márcio Lima.</i>	140
<i>Img.53. Instalação Segredos Internos e performance. Ayrson Heráclito. MAM-BA. 2009. Foto: Márcio Lima</i>	143
<i>Img.54. Divisor. Vidro, água salinizada e 1000l de azeite de dendê. 300 x 200 x 25cm. Ayrson Heráclito. Bienal do Mercosul. 2001. Foto: Edson Varas.</i>	145
<i>Img.55. Divisor I. Vidro, água, sal e azeite de dendê. 200 x 100 x 15 cm. Ayrson Heráclito. 2000. Acervo pessoal do artista.</i>	146
<i>Img.56. Divisor. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Généalogie des Matières, Dakar, Senegal. Foto acervo pessoal do artista.</i>	148
<i>Img.57. Divisor. Ayrson Heráclito. 2017. Exposição Entre Terra e Mar. Frankfurt, Alemanha.</i>	150
<i>Img.58. Montagem da obra Divisor na exposição Entre Terra e Mar. Weltkulturen Museum. Frankfurt, Alemanha, 2017.</i>	152
<i>Img.59. Bipolar. Vidro, sal, azeite de dendê e lâmpada incandescente. 200 x 300 x 10cm. .... Ayrson Heráclito. 2002. MAM, Bahia. Foto: Márcio Lima</i>	153
<i>Img.60. Bipolar. Vidro, azeite de dendê e lâmpada. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Généalogie des Matières, Dakar, Senegal. Foto: RAW Material Company.</i>	154
<i>Img.61. Bipolar. Detalhe da obra. Ayrson Heráclito. 2015. Bienal de Curitiba. Foto: Rafael Dabul.</i>	155
<i>Img.62. Regresso à Pintura Baiana. Dendê sobre painel. 900 x 280 x 140cm Ayrson Heráclito. 2002. MAM, Bahia. Foto: Edgar Oliva.</i>	156
<i>Img.63. Regresso à Pintura Baiana. Dendê sobre painel. 900 x 280 x 140cm Ayrson Heráclito. 2002. MAM, Bahia.</i>	159



<i>Img.64. Regresso à Pintura Baiana. Parede pintada com dendê. 500 x 400cm. Ayrson Heráclito. 2000. Evento Radio Bazar. Bahia Marina, Salvador - BA. ....</i>	<i>161</i>
<i>Img.65. O Pintor e a Paisagem. Vídeo instalação em três canais. 8min. Ayrson Heráclito. 2010. Acervo pessoal do artista. ....</i>	<i>163</i>
<i>Img.66. O Pintor e a Paisagem. Frame do vídeo. Ayrson Heráclito. 2010. Acervo pessoal do artista. ....</i>	<i>164</i>
<i>Img.67. O Condor do Atlântico: A Moqueca. Ayrson Heráclito. 2002. MAM-BA. Foto: Edgard Oliva. ....</i>	<i>165</i>
<i>Img.68. O Condor do Atlântico: A Moqueca. Ayrson Heráclito. 2002. MAM-BA. Foto: Edgard Oliva. ....</i>	<i>166</i>
<i>Img.69. Registros da performance-ação O Condor do Atlântico: A Moqueca. Ayrson Heráclito. 2002. MAM-BA. Fotos: Edgard Oliva. ....</i>	<i>167</i>
<i>Img.70. Frames do vídeo Barrueco. 4min 34s. Ayrson Heráclito e Danillo Barata. 2004. ....</i>	<i>168</i>
<i>Img.71. Frames do vídeo Barrueco. Ayrson Heráclito e Danillo Barata. 2004. ....</i>	<i>170</i>
<i>Img.72. Barrueco Colar. Fotografia da Série Sangue Vegetal. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2014. ....</i>	<i>173</i>
<i>Img.73. As Pérolas Azeitadas. Fotografias da série Sangue Vegetal. 110 x 80cm. Ayrson Heráclito. 2003. ....</i>	<i>174</i>
<i>Img.74. Pérola Negra. Concha e pérola do Taiti. Ayrson Heráclito. 2016. ....</i>	<i>175</i>
<i>Img.75. Projeção do vídeo Banho Ritual. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016. ....</i>	<i>176</i>
<i>Img.76. Vodum Agbê I. Fotografia da série Mitologias Africanas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016. ....</i>	<i>177</i>
<i>Img.77. Vodum Agbê II. Fotografia da série Mitologias Africanas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016. ....</i>	<i>177</i>
<i>Img.78. Pérolas Piercing I, II e III. Fotografias da série Sangue Vegetal. 110x80cm. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>179</i>
<i>Img.79. Sangue, Sêmen e Saliva. Vídeoinstalação em três canais. 4min39s. Ayrson Heráclito. Exposição Discover Brazil, Koblenz, Alemanha. 2005. ....</i>	<i>182</i>
<i>Img.80. Sêmen e Saliva I. Fotografia. 140 x 110 cm. Ayrson Heráclito. 2005. ....</i>	<i>186</i>
<i>Img.81. Frames do vídeo Sangue, Sêmen e Saliva em dois canais. Ayrson Heráclito. 2005. ....</i>	<i>187</i>
<i>Img.82. Retrato com Epô. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>188</i>
<i>Img.83. Grande Banhista. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>188</i>
<i>Img.84. Capa do livro de Roger Bastide (2016). Yaô. Fotografia da Série Banhistas. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>190</i>
<i>Img.85. Capa da revista Afro-Ásia (2017). Retrato com Epô. Fotografia da Série Banhistas. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>190</i>
<i>Img.86. Cartaz da exposição A Nova Mão Afro-Brasileira. Curadoria Emanuel Araújo. SP. 2013. ....</i>	<i>193</i>
<i>Img.87. Odé com Ofá. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>195</i>
<i>Img.88. Ofá. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006. ....</i>	<i>195</i>
<i>Img.89. Transmutação da Carne. Performance (registro). Ayrson Heráclito. 2000. ICBA, Salvador - Bahia. Frame do vídeo editado por Danillo Barata. ....</i>	<i>209</i>
<i>Img.90. Transmutação da Carne. Performance (registro). Ayrson Heráclito. 2000. ICBA, Salvador - Bahia. Frame do vídeo editado por Danillo Barata. ....</i>	<i>209</i>
<i>Img.91. Faca e bota de carne. Objetos da performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2000. Foto: Edgard Oliva. ....</i>	<i>211</i>
<i>Img.92. Objetos da performance Transmutação da Carne. Barras de ferro monogramadas com as iniciais dos senhores de engenho (marcas de identificação em caixas de açúcar da frota de 1702). Ayrson Heráclito. 2000-2015. Foto: Galeria Blau Projects. ....</i>	<i>211</i>
<i>Img.93. Modelo usando roupa de carne. Projeto Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2000. Barra Fashion, Salvador - Bahia. Foto: Edgard Oliva. ....</i>	<i>212</i>
<i>Img.94. Modelos desfilando com roupa de carne. Projeto Transmutação da Carne. ....</i>	<i>214</i>
<i>Ayrson Heráclito. 2000. Barra Fashion, Salvador - Bahia. Foto: Edgard Oliva. ....</i>	<i>214</i>
<i>Img.95. Declarações e cartas de agradecimento pelas doações das carnes feitas às entidades filantrópicas. Projeto Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2000. Salvador - Bahia. ....</i>	<i>215</i>
<i>Img.97. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Terra Comunal. Sesc Pompeia - São Paulo. Foto: Marco Del Fiol. ....</i>	<i>218</i>

Img.98. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Terra Comunal. Sesc Pompeia - São Paulo. Foto: Marco Del Fiol. ....	220
Img.99. Frames do vídeo da performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Terra Comunal. Vídeo editado por: Sesc Pompeia – São Paulo.....	224
Img.100. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Who is afraid of the museum? Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez. ....	226
Img.101. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Who is afraid of the museum? Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez. ....	226
Img.102. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Who is afraid of the museum? Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez. ....	227
Img.103. Instalação Transmutação da Carne. Projeção do vídeo da performance e ferros de marcar. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição Genealogy of materials. Dakar, Senegal. Foto: Christian Cravo .....	228
Img.104. Instalação Transmutação da Carne. Objetos de carne e desenho da estocagem de escravos de um navio inglês (1788). Ayrson Heráclito. 2017. Exposição Entre Terra e Mar. Frankfurt - Alemanha. ....	229
Img.105. Cartaz da exposição Negros Índícios. 7 out - 12 dez, 2017. Caixa Cultural – SP.....	232
Img.106. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia. Díptico I. Fotografia 460 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015. ....	233
Img.107. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia. Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	234
Img.108. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia. Díptico II: Sacerdotes. Fotografia. 220 x 190 cm. Ayrson Heráclito. 2015. ....	235
Img.109. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée. Díptico I. Fotografia. 460 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	237
Img.110. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée. Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015. ....	238
Img.111. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée. Díptico II: Sacerdotes. Fotografia. 220 x 190 cm. Ayrson Heráclito. 2015. ....	239
Img.112. Catálogo do Prêmio Novo Banco Photo 2015. Foto: David Rato.....	241
Img.113. Frames do vídeo Pratiche D'Artista – Ayrson Heráclito. 2017. 57ª Bienal de Veneza: Viva Arte Viva. ....	243
Img.114. Fotografias da Exposição Entre Terra e Mar. 2017-18. Welktkulturen Museum. Frankfurt - Alemanha. Fotos: Wolfgang Günzel. ....	250
Img.115. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia: A gameleira. Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	254
Img.116. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée: Baobá. Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	255
Img.117. Fotografias da série Mitologias Africanas. I. Elzo: jovem lutador de Laamb; II. Menino Lébou com carvão; III. Retrato lutador de Laamb; IV. Gaye com folhas gun. 110 x 165cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	260
Img.118. Instalação da obra História do Futuro - Baobá: o capítulo da agromancia. Fotografia (150 x 225cm) e vídeo (4min 32s) Ayrson Heráclito. Frankfurt, Alemanha. 2017....	263
Img.119. História do Futuro - Baobá: o capítulo da agromancia. Fotografia da série Mitologias Africanas. 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	264
Img.120. História do Futuro - O corpo no lago: o capítulo da hidromancia. Fotografia 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	265
Img.121. A História do Futuro - capítulo da hidromancia (o barqueiro). Fotografia 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015.....	265
Img.122. História do Futuro - Atletas de Corniche: capítulo da aeromancia. Fotografia 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015. ....	266
Img.123. Feijoada de Ogum. Vídeo instalação em dois canais. 130 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2018.....	266
Img.124. Feijoada de Ogum. Fotografia. 130 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2018.....	267
Img.125. Feijoada de Ogum – Prato oferenda. 73 x 110 cm. Ayrson Heráclito. 2018.....	267
Img.126. Performance Feijoada de Ogum. Ayrson Heráclito. 2018. Exposição Senhor dos Caminhos. MAC-Niterói – RJ. Foto: acervo pessoal do artista. ....	268
Img.127. Ogum - o trem. Vídeo. 4min, 28s. Ayrson Heráclito. 2018.....	269
Img.128. Ogum - o ferreiro. Videoinstalação. 4min, 28s. Ayrson Heráclito. 2018.....	269

## Lista de QR Codes Vídeos

QR Code 1. Vídeo-Arte Mãos do Epô. A.H. 2007. Fonte: As Mãos do Epô. Publicado em 25 de fev de 2009. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=1VTxgaUYtSo&amp;t=2s">https://www.youtube.com/watch?v=1VTxgaUYtSo&amp;t=2s</a> Acesso em: mai 2018.....	76
QR Code 2. Vídeo Performance Bori. A.H. Amsterdam. 2011. Fonte: Full brazilian and other rituals. Publicado em 19 de abr de 2012. Trecho: 00:13:57 à 00:15:40 Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=kjt7hrazRKE">https://www.youtube.com/watch?v=kjt7hrazRKE</a> Acesso em: mai 2018.....	79
QR Code 3. Vídeo-Arte Buruburu. A.H. 2011. Fonte: Buruburu - Ayrson Heráclito. Publicado em 12 de jan de 2015. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=5o717yx2WJw&amp;t=55s">https://www.youtube.com/watch?v=5o717yx2WJw&amp;t=55s</a> Acesso em: mai 2018.....	100
QR Code 4. Vídeo Martyrs. Bill Viola; Kira Perov. 2016 Fonte: Stations of the Cross exhibition, St Paul Cathedral, London, 2016. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0hwcEn_41N0">https://www.youtube.com/watch?v=0hwcEn_41N0</a> Acesso em: mai 2018.....	104
QR Code 5. Vídeo Performance Buruburu. A.H. LA. 2017 Fonte: Performance Buruburu. Posted by Ayrson Heráclito on Vimeo. Registration of performance "Buruburu" by Ayrson Heráclito on August 20, 2016, at Blau Projects Art Gallery, in São Paulo. Disponível em: <a href="https://vimeo.com/232290059">https://vimeo.com/232290059</a> Acesso em: mai 2018. ....	110
QR Code 6. Vídeo Performance Batendo Amalá. A.H. Cachoeira. 2011 Fonte: Batendo Amalá. Performance. Ayrson Heráclito (CAHL-UFRB). Publicado em 5 de jun de 2011. Mostra de Performance - Corpo Aberto Corpo Fechado. Galeria Cañizares - Escola de Belas Artes - UFBA - Salvador – BA. 19 - 05 – 2011. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=igTGT-RRoIE">https://www.youtube.com/watch?v=igTGT-RRoIE</a> Acesso em: mai 2018 .....	114
QR Code 7. Vídeo Performance Batendo Amalá. A.H. SP. 2014. Fonte: VIDEOBRASIL, Associação Cultural. "Batendo Amalá", Ayrson Heráclito. Memórias Inapagáveis. 2014. Disponível em: <a href="http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1794970/Batendo_Amala_Ayrson_Heraclito_Memorias_Inapagaveis">http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1794970/Batendo_Amala_Ayrson_Heraclito_Memorias_Inapagaveis</a> Acesso em: mai 2018.....	116
QR Code 8. Vídeo-arte Orange Lake. A.H. 2010. Disponível em: <a href="https://vimeo.com/18376777">https://vimeo.com/18376777</a> Acesso em: mai 2018. ....	163
QR Code 9. Vídeo-Arte Barrueco. 2004. Fonte: HERÁCLITO; BARATA. Barrueco. 2004. 4'38". Posted By Ayrson Heráclito. Disponível em: <a href="https://vimeo.com/20805274">https://vimeo.com/20805274</a> Acesso em: mai 2018.....	169
QR Code 10. Vídeo-arte Sangue, Semen, Saliva. A.H. 2005. Fonte: Sangue, sêmem e saliva - Ayrson Heráclito. Publicado em 25 de fev de 2009. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=rHm2-cHW8x0">https://www.youtube.com/watch?v=rHm2-cHW8x0</a> Acesso em: mai 2018.....	183
QR Code 11. Vídeo Performance Transmutação da Carne. 2000. A.H. Edição: Danilo Barata. Fonte: Transmutação da Carne. Performance. 2005. Posted by Ayrson Heráclito on Vimeo. Disponível em: <a href="https://vimeo.com/27360990">https://vimeo.com/27360990</a> Acesso em: mai 2018. ....	216
QR Code 12. Vídeo da Performance Transmutação da Carne. A.H. Sesc SP. 2015. Fonte: Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. Terra Comunal, Marina Abramovic + MAI. Publicado em 31 de mar de 2015 por Sesc em São Paulo. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=LDkKj-hgvcU">https://www.youtube.com/watch?v=LDkKj-hgvcU</a> Acesso em: mai 2018.....	223
QR Code 13. Vídeo Pratiche D'Artista A.H. 2017. Fonte: Biennale Arte 2017 - Ayrson Heráclito. Publicado em 15 de mar de 2017 por BiennaleChannel. Progetto Pratiche d'Artista. Disponível em: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=e7I6Mn3MXdE">https://www.youtube.com/watch?v=e7I6Mn3MXdE</a> Acesso em: mai 2018.....	243

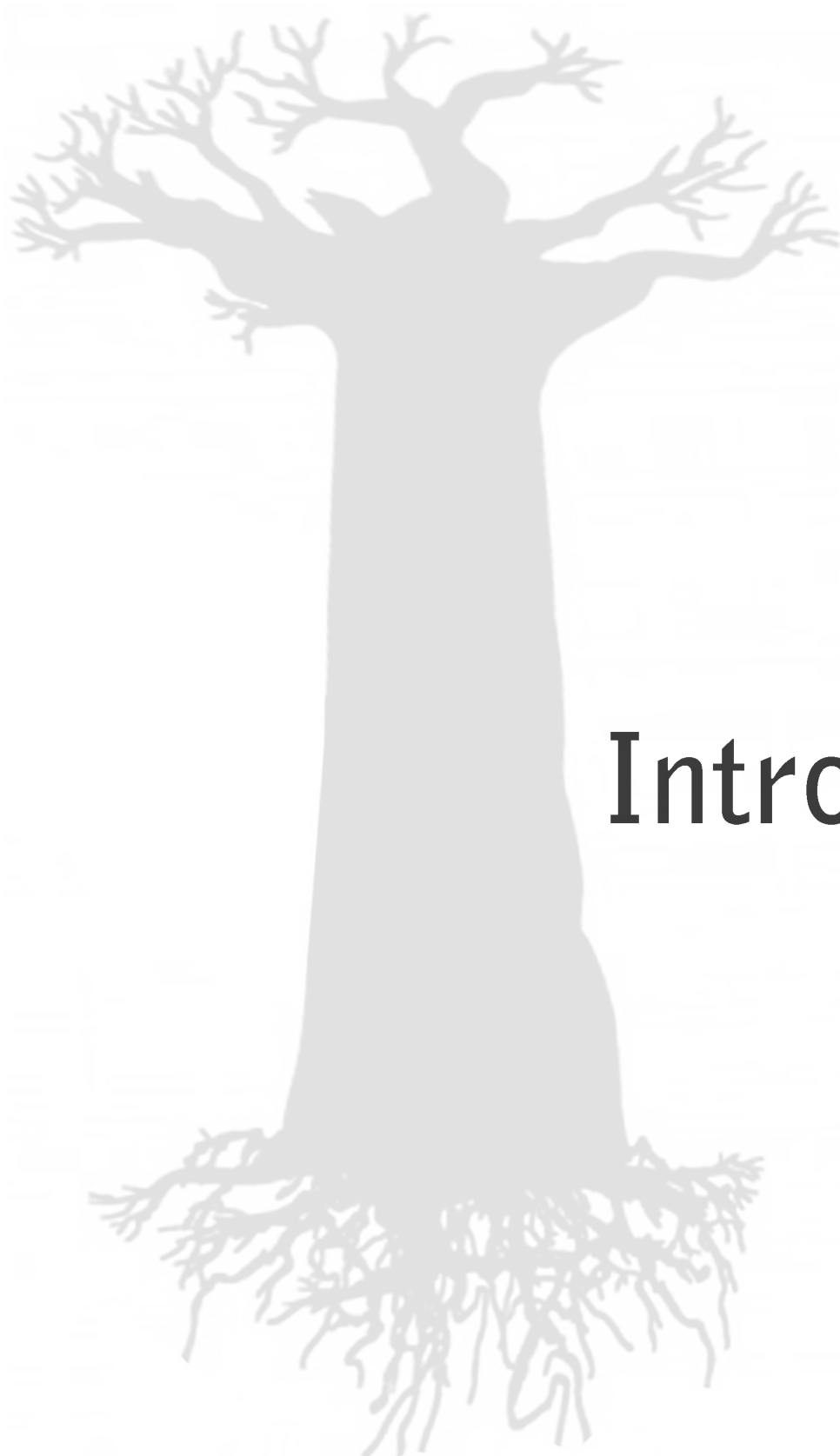
Observação: Para ler os QR Codes basta mirar a câmera do celular para o código; ou instalar um aplicativo para abrir o link do vídeo no próprio aparelho.



Criar as condições para o retorno do corpo-que-sabe, torná-lo imune às sequelas do trauma colonial que o anestesiam, é tarefa incontornável na resistência ao atual estado de coisas. Não se trata de futurologia: sinais de tal retorno vêm insinuando-se no assim chamado "Sul global"; um Sul que são vários e cujos contornos não se definem geograficamente. Não estaria precisamente aí a potência política própria da arte?

(ROLNIK, 2015)





# Introdução

# INTRODUÇÃO

## I. Sonho baobá

Visitei Ayrson Heráclito para conhecê-lo e entrevistá-lo, e entre a ótima receptividade e profícua conversa, assisti alguns vídeos de seus trabalhos. Um deles tratava-se do encontro do artista com a árvore Baobá, em Senegal. Pois bem, quatro meses depois, provavelmente guardado no meu inconsciente, o Baobá reaparece, dessa vez em sonho. Sonhei que eu abraçava um Baobá mágico e ancião, e eu chorava copiosamente. O Baobá chorava junto e por seu tronco desciam lágrimas e mais lágrimas. Apareciam no tronco inscrições feitas de água, como que pequenas histórias escritas por diferentes pessoas de épocas distintas. Assim como as lágrimas, as palavras desapareciam poucos segundos depois, como se secassem ao vento. Eu chorava de alegria e emoção, pois ao mesmo tempo que me sentia amorosamente acolhida pela árvore, eu sentia que ela estava me abençoando e me preenchendo com toda aquela história, ancestralidade e poder contidas nela.

Assim como o sonho do Baobá, todo o processo desta tese me traz não apenas reflexão e conhecimento, como também alegria, fé e magia. Uma vez que a espiritualidade está presente em mim, e mais ainda no trabalho do artista aqui apresentado, não sou capaz de dissociar o conhecimento acadêmico empírico do conhecimento ancestral, religioso, simbólico e místico.

O processo da tese nasceu de um interesse bem mais amplo sobre a relação entre arte e religião. Esse interesse, antes muito geral, precisou ser recortado para obedecer a lógica de uma tese, mais específica e aprofundada. A pesquisa sofreu mudanças importantes, mas culminou num ponto muito satisfatório, pois a hipótese inicial encontrou sentido na obra de apenas um artista escolhido em meio a tantos outros: Ayrson Heráclito.



A hipótese inicial baseava-se na investigação de uma possível tendência artística atual e global, ligada à religiosidade. Essa tendência evidenciaria uma corrente formada por inúmeros artistas que, por meio da espiritualidade presente em suas obras, reivindicariam seu espaço no mundo, ao mesmo tempo em que se posicionariam contra certo retrocesso pelo qual a sociedade atual vem sofrendo.

Como parte da pesquisa, realizei uma viagem de seis meses à Inglaterra, onde visitei o departamento de Teologia, da Faculdade de Artes e Letras do King's College London, sob a supervisão do Professor PhD Aaron Rosen<sup>1</sup>. Durante esse período no exterior, além de cursar uma matéria da pós-graduação sobre Religiosidade na Arte, pude participar de um grupo de pesquisa, de exposições e eventos sobre o tema. Minhas expectativas em relação a essa tendência mundial foram confirmadas. Pude constatar que a religiosidade presente nas obras de arte produzidas atualmente baseiam-se em última instância, em trabalhar valores espirituais capazes de questionar as posições reais que as pessoas ocupam na sociedade. Relações de gênero, cor, classe, raça e sexualidade, por exemplo, podem e devem ser repensadas em todas as esferas socioculturais, para que se respeitem os direitos humanos e a diversidade.

Assim como os trabalhos de alguns artistas às margens da sociedade hegemônica - os quais tive o prazer de conhecer durante minha estada na Inglaterra - mostravam a urgência em se discutir o tema diversidade, o trabalho de Ayrson Heráclito o faz brilhantemente. Latino-americano, afro-descendente, brasileiro, nordestino, baiano e praticante de uma religião de matriz africana (ainda muito discriminada) como o candomblé, Heráclito traz à luz, por meio da beleza, poesia e espiritualidade de sua arte, importantes questões políticas, sociais, históricas e culturais, além das espirituais, é claro.

O título "Baobá - Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida" insinua que a própria tese seja como o Baobá, uma árvore grandiosa, repleta de simbologias, ancestralidade, história e magia. Quando visualizo a tese, imagino que: o artista é o tronco, o caule; sua seiva é tanto o processo criativo quanto sua própria pesquisa; as raízes

---

<sup>1</sup> Aaron Rosen hoje é Professor Visitante do King's College London, onde lecionava anteriormente

são sua infância, formação, referências, ancestralidade, espiritualidade, intuição, etc; os galhos são os temas (desdobramentos conceituais) de suas obras; as flores são aberturas, processos; frutos são as obras em si; e as sementes são os resultados de sua obra, como conceitos que repercutem tanto no universo da arte quanto fora dele. Gosto de pensar que plantei uma árvore-tese, adubei seu solo com minhas próprias experiências e a reguei diariamente para que ela crescesse forte e saudável. Após consolidada, ela deve sobreviver sem mim, sendo capaz de interferir no ecossistema e espalhar suas sementes pelo mundo.

## II. Metodologia

Ao que tudo indica, a metodologia que se almeja no campo da arte hoje é algo que exige do pesquisador uma posição, uma abordagem pré-determinada, coerente e honesta. Apesar da subjetividade presente na interpretação da obra é preciso assumir um direcionamento intelectual, uma linha de raciocínio. Como consta no último dos mais influentes livros de História da Arte, o *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, a história da arte recente apresenta grande número de diferentes modelos críticos, como as abordagens formalistas, estruturalistas semióticas, psicanalíticas, socialistas e feministas. O objetivo de abarcar a pluralidade metodológica existente é explicitado nesse livro justamente pela união de cinco diferentes historiadores da arte: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh e David Joselit<sup>2</sup>. Como infere um dos autores na introdução do livro:

A tentativa em integrar a grande variedade de posições metodológicas encerra o rigor teórico de outros tempos, que gerava outrora certo grau de precisão nos processos de análise e interpretação históricos. Essa precisão parece agora ter se perdido em uma rede cada vez mais complexa de ecletismo metodológico. (BUCHLOH, 2011, p.22)

---

<sup>2</sup> É interessante ressaltar que o livro supracitado é considerado o mais influente da atualidade pelo fato de seus autores serem teóricos da arte consagrados pelo sistema ocidental de arte que, como veremos, começa a ser relativizado diante de uma nova visibilidade contra-hegemônica; uma crescente produção teórica e artística paralela à produção europeia ou norte-americana.

Esse mesmo autor, que assina a segunda introdução<sup>3</sup> intitulada “História social da arte: modelos e conceitos”, explica que os métodos recentes surgiram como uma alternativa às antigas formas de interpretação da obra, um tanto quanto subjetivas. Ele infere que as novas abordagens passaram a incluir outros campos de conhecimento como a literatura, por exemplo, para auxiliar na análise das artes visuais. Desse modo, ao invés de basear-se em modelos antiquados de leitura (como os métodos biográficos, psicológicos ou histórico-tradicionais) a crítica artística estaria mais embasada epistemológica e cientificamente. (BUCHLOH, 2011, p.22)

O livro “O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em Artes” (2002) também evidencia a crise metodológica no campo das artes, do ponto de vista da produção teórica do Brasil. O livro discute tanto a produção teórica quanto a produção artística exemplificando a diversidade metodológica de nossos autores, apontando para sugestões e soluções que melhor se adequem ao nosso contexto. Como sugere o título do livro, algumas proposições metodológicas partem do meio para voltar ao início, e, só então chegar ao fim, evidenciando o caminho não usual percorrido pelos teóricos da arte. Porém não há um consenso acerca da proposta ideal, como evidencia uma das autoras presentes na obra: “É por seu caráter ‘não-discursivo’ que a arte pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a ‘traduzirá’.”(CATTANI, 2002, p. 37).

A pesquisadora Sandra Rey (1996, pp. 81-95) nos lembra que há basicamente dois caminhos da investigação no universo artístico, um da pesquisa “em arte” e outro da pesquisa “sobre arte”. O primeiro, refere-se à pesquisa realizada pelo artista que tem como desafio unir prática artística e teoria da arte em uma só escrita, que por sua vez, pode vir a se tornar um produto poético-artístico em si. O segundo, trata da pesquisa realizada pelo historiador, crítico ou teórico da arte. Mesmo o livro tratando mais especificamente da metodologia em artes, do que os métodos sobre arte, à partir da leitura do texto fica evidente que há uma dificuldade em se

---

<sup>3</sup> O livro apresenta quatro diferentes introduções: 1. *Psychoanalysis in modernism and as a method* (Hall Foster); 2. *The social history of art: models and concepts* (Benjamin Buchloh); *Formalism and structuralism* (Yve-Alain Bois); 4. *Poststructuralism and deconstruction* (Rosalind Krauss).

padronizar um escopo que balize todos os campos da produção, seja ela poética, crítica ou histórica. Talvez o único ponto em comum entre todas as abordagens seja justamente a tentativa em se fazer uma análise coerente com as demandas atuais: complexas, plurais e não lineares. O que também percebemos na fala do historiador da arte português Paulo Pereira (2017):

A segunda metade do século XX viu a História de Arte pulverizar-se em metodologias contraditórias, integrando as influências do marxismo (Schapiro, Greenberg, Hauser), da psicanálise, da psicologia (Gombrich), do evolucionismo crítico e da arqueologia (Kubler), da semiótica (Barthes, Krauss), da antropologia (Belting), chegando aos nossos dias como uma disciplina de metodologia eclética.

Contudo, apesar de não seguir métodos rígidos como em outras áreas a interpretação da arte ainda demanda certo rigor. Afinal, a análise da obra sempre foi e sempre será guiada pelas necessidades epistemológicas de cada tempo. O processo histórico nos mostra que a metodologia no campo da arte acompanha as mudanças de paradigmas da própria produção em arte, por isso, mesmo que atualmente não haja consenso quanto a um método - e ela se mostre como uma "metodologia eclética" - há de fato uma "tendência" a se seguir, onde aquele que escreve assume uma postura, uma posição que deverá ser sustentada por suas próprias escolhas conceituais.

Dito isso, a abordagem metodológica que se propõe aqui é a de uma descrição da obra de acordo com o máximo de informações pré-existentes sobre ela: onde, como e quando ela foi produzida. Onde ela foi exibida, qual era o projeto curatorial da exposição, com quais artistas dialogava. Optei por inserir imagens que melhor apresentem a obra, em suas diferentes versões, pois o artista está constantemente rerepresentando uma mesma obra, reeditando-a e atualizando-a. Por isso também dediquei boa parte do tempo às legendas das imagens que descrevem não apenas a imagem como o contexto, a exposição em que foi exibida, etc. Os desdobramentos conceituais partem das indicações do próprio artista, por meio de suas falas em entrevistas e palestras, e dos textos críticos, de curadores e jornalistas, com os quais eu estabeleço minhas próprias conexões, inserindo teóricos que me parecem fundamentais para a discussão.

A utilização de áreas epistemológicas transversais, como da antropologia por exemplo, propiciam uma transdisciplinaridade, já obrigatória no contexto acadêmico há algum tempo, contudo também serão utilizados como suporte da escrita textos advindos do campo da arte em si. A linha de raciocínio que se pretende aqui é direcionada pelo próprio conjunto da obra, que parte da visão de mundo do artista para encontrar-se com outras correntes de pensamentos análogas às dele. Como Heráclito assume e defende sua identidade afrodescendente, ele automaticamente se conecta aos pensadores contra-hegemônicos, tidos como pós-colonialistas, descolonialistas, contra colonialistas ou das chamadas epistemologias do sul.

O lugar que Heráclito ocupa hoje ainda é um lugar de marginalidade em relação ao sistema<sup>4</sup> da arte, pois apesar de ele ter sido convidado à participar da maior (mais antiga e consagrada) bienal de arte do mundo, a Bienal de Veneza, é possível, por meio da repercussão midiática perceber uma certa resistência em se aceitar formas de pensamento não hegemônico (como a religiosidade e o misticismo presente nas sociedades pré-coloniais). Mesmo essa Bienal sendo conhecida por abarcar a diversidade, basta olhar para as nacionalidades de seus participantes para ver que há uma representação muito menor de artistas provenientes de países da América Latina, África ou Ásia, mesmo sendo essas regiões muito mais populosas e consequentemente possuírem um número extremamente elevado de artistas. Essa representação tem de fato aumentado ao longo dos anos, contudo ainda está longe de ser satisfatória. Outro fato que evidencia o lugar que Heráclito ocupa dentro do sistema pode ser entendido a partir de sua representação nas galerias as quais passaram a vender seu trabalho apenas recentemente.

---

<sup>4</sup> Por "sistema" quero designar aqui tanto o mercado (quem compra e vende) quanto as instituições de arte, que por sua vez seguem a lógica capitalista definida pelo lucro. De acordo com essa lógica o sistema acaba por privilegiar e legitimar certos artistas em detrimento de outros. Contudo, não posso deixar de reconhecer que esse sistema está se modificando com uma velocidade considerável. Durante o próprio processo desta tese (no período de pouco mais de quatro anos), pude perceber uma grande abertura, o que possibilitou a inclusão de muitos artistas como Ayrson Heráclito.

Essa corrente de pensamento a qual Heráclito pertence baliza uma série de outras escolhas feitas neste texto. Há uma tentativa, sugerida pelo próprio Heráclito, em utilizar mais autores e autoras não europeus, ou autores e autoras ocidentais que apresentem um pensamento isento de preconceitos e atualizado de acordo com as singularidades do mundo. Em entrevista, cheguei a conversar com Heráclito sobre a possível abordagem metodológica da tese inferindo que provavelmente eu faria um amplo uso de textos de viés antropológico. Sobre isso, Heráclito sugeriu que eu pesquisasse sobre Robert Fichte e sua “etnopoiesia”, que indica uma postura antropológica mais humilde, onde o pesquisador dá voz e visibilidade àquele o qual ele dedica sua pesquisa, procurando ele mesmo adequar-se ao olhar de quem se fala e não o contrário.

Para entender o lugar que Heráclito ocupa tanto no sistema quanto na História da Arte, precisamos olhar para o Brasil e suas conquistas no campo da educação e da própria História. Mário Schmidt, apesar de não ser historiador, escreveu o livro “Nova História Crítica” (2005), de quatro volumes, que fora comprado pelo Ministério da Educação para distribuição nas escolas públicas de ensino fundamental, e posteriormente reprovado sob o pretexto de terem sido encontrados “erros conceituais” e “doutrinação ideológica”<sup>5</sup>. Após de ter sido analisado e aprovado por cerca de cinquenta mil professores de todo o Brasil, o livro fora aprovado novamente pelo MEC. O que Schmidt tenta explicar na introdução de seu livro, e que considero importante aqui, é o fato de que mesmo quando identificamos as falhas de um sistema falido, não somos capazes de mudá-lo da noite para o dia. Schmidt conta que durante muito tempo a História tradicional, de caráter preconceituoso e reacionário, defensora de uma classe dominante e autoritária, fora soberana no sistema de ensino no Brasil. Ele lembra que somente nas últimas décadas do século XX surgiram obras didáticas capazes de oferecer uma abordagem diferente da História tradicional. Contudo, como

---

<sup>5</sup> Segundo o jornal O Globo (2012): “A coordenadora-geral de Estudos e Avaliação de Materiais da Secretaria de Educação Básica, Jane Cristina da Silva, disse que a obra foi excluída por problemas de conteúdo, mas não revelou os erros apontados pela equipe da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Segundo ela, há três possibilidades: 1) erros conceituais ou de informação; 2) incoerência metodológica; 3) difusão de preconceitos, doutrinação ideológica, político-partidária ou propaganda”.

infern Schmidt, alguns anos após o lançamento dessas obras, os próprios historiadores defensores de uma nova História perceberam que, sem querer, ao quebrarem antigos paradigmas criaram novos, porém não tão libertários quanto gostariam. Ele diz que a verdadeira intensão não era a de substituir um ensino repressor de direita por um dogmatismo de esquerda, como acabaram fazendo inconscientemente, mas sim de formar estudantes verdadeiramente críticos, que não continuassem reproduzindo os livros didáticos obedientemente. Schmidt esclarece: “Pensar por conta própria, questionar o mundo, reconstruir a si mesmo e as suas relações com outros seres humanos, eis nossos objetivos fundamentais.” (SCHMIDT, 2005, p.4)

Voltando à História da Arte, percebemos que os nossos objetivos não têm sido diferentes. Conteúdos enciclopédicos, desconexos e distanciados do pesquisador não são mais interessantes como em outros tempos. O conhecido percurso da Autonomia da Arte (com bases em Platão e Aristóteles), reafirmado pelo legado científico-artístico de Leonardo, culminou na famosa Arte pela Arte (séc. XX), que pretendia produzir uma arte mais livre o possível dos agentes repressores, outrora representados pelo Estado, Igreja ou nobreza. A partir daí houve uma maior liberdade também em relação à teoria, à história e à crítica, não significando contudo, um desapego ao contexto da época. Afinal, como nos lembra Greenberg (2002) diferente do que possa parecer, a expressão Arte pela Arte não significa uma arte sem propósitos.

Ainda sobre a problemática metodológica que a História da Arte vem enfrentando, percebemos que a despeito das linhas de pensamento adotadas, emprestadas de outras áreas, a própria definição do que é arte foi inúmeras vezes questionada. Assim também ocorreu com os limites geográficos, territoriais e cronológicos antes consagrados, que agora vistos de fora do olhar eurocêntrico ganham outra dimensão. Houve muitas tentativas de se reescrever a História da Arte desde a publicação do renomado livro *A história da Arte* (1950), de Ernst Gombrich, e podemos dizer que apenas agora no século XXI uma nova perspectiva começa a nascer. O pintor e teórico inglês Julian Bell escreveu o livro *Mirror of the World:*

*A New History of Art* (2007), publicado posteriormente em português apenas como “Uma nova História da Arte” (2008). Mesmo não sendo historiador (e talvez até por isso), o autor consegue apresentar de forma diferenciada obras de arte produzidas em épocas e regiões distintas, fora dos padrões cronológicos ou categóricos dos tradicionais livros ocidentais. Apesar de ser branco e europeu, Julian Bell esforça-se na tentativa de aproximar obra e artista de seu próprio contexto, minimizando padrões e análises de imagens tipicamente eurocêntricas. Como indica o jornalista Mauro Trindade:

Mesmo sem exibir a cultura enciclopédica de historiadores do porte de um Leonardo Benevolo ou a profunda erudição de um Arnold Hauser ou de um Erwin Panofsky, Julian Bell faz um grande esforço ao trazer o leitor para mais perto das obras, a despeito de vivermos um tempo no qual o próprio entendimento do que é ou quando é arte pareça incerto até mesmo para os especialistas. ‘Uma nova história da arte’ esforça-se em ampliar horizontes e revela o caráter transitivo de nosso tempo. (TRINDADE, 2008)

Sobre a vantagem de termos a história escrita por não historiadores, segue um exemplo. O sociólogo e crítico literário Antonio Candido escreveu um interessante ensaio sobre seu professor de filosofia da recente USP, na década de 1930. O professor francês não chegou a se formar filósofo no país de origem, e, por isso, não tinha uma postura rigidamente atada à formação filosófica. O autor lembra com carinho das aulas tão instigantes daquele professor que conseguia se ajustar à realidade do contexto em que se encontrava para ensinar o verdadeiro sentido da filosofia para seus alunos, que era a capacidade de: “(...) ler melhor o jornal, analisar melhor a política, compreender melhor seu semelhante, entender melhor a literatura e o cinema”. Candido ainda conta que com essas ideias o professor pode não ter formado filósofos mas certamente influenciou a vida intelectual de seus alunos que se tornaram em sua maioria críticos de diferentes áreas. Ele diz que: “sua contribuição foi decisiva, paradoxalmente porque não era filósofo segundo o catálogo, mas um espírito livre”. (CANDIDO, 2007, p.9)

O ensaio citado, intitulado “A importância de não ser filósofo” (2007), não sugere ao contrário do que parece, o desprezo pela profissão de filósofo, mas sim que a filosofia pode e deve ser pensada de forma livre, sendo capaz de formar mentes verdadeiramente críticas. A sugestão do texto, portanto, é a de que ao estudar



filosofia o indivíduo deve estar apto a analisar obras ou textos não com menos rigor, mas de forma mais crítica, e a partir de um contexto pessoal, traçando assim seu próprio caminho intelectual.

A partir disso, substituindo a filosofia pela história da arte, podemos inferir que existe de fato uma necessidade em se analisar obras e fatos artísticos de forma mais livre, sem as amarras das metodologias tradicionais. Antonio Candido pertence ao campo da literatura, análogo às artes visuais, e nos mostra como é possível estabelecer essa crítica distanciada. O autor continuara o legado de seu antigo professor e desenvolvera sua carreira de crítico literário somada à atividade acadêmica (como professor na área de filosofia e sociologia); dentro de um abrangente e profícuo contexto, sua crítica demonstrou-se igualmente ampla e prestigiada. Outro crítico literário, Roberto Schwarz (1987, p.1), diz que a análise literária de Candido (das obras nacionais) evoca um aspecto geral da sociedade brasileira em conjunto com o mote artístico, capaz de oferecer “uma perspectiva diferente sobre nossa cultura e literatura, que permitia identificar, balizar e colocar em análise uma linha de força inédita até então para a teoria (...)”. Ou seja, a análise formal (nesse caso, literária) em sincronia com a interpretação sociológica oferecem uma nova organização metodológica, como vemos na seguinte explicação:

Em suma, a força de intervenção do programa dialético está aí, desde que ele seja posto em prática de fato, e não fique em fórmulas rituais. No estudo de Antonio Candido o ato crítico (a justificativa racional de um juízo literário) reúne: uma análise de composição, que renova a leitura do romance e valoriza extraordinariamente; uma síntese original de conhecimentos dispersos a respeito do Brasil, obtida a luz heurística da unidade do livro; a descoberta, isto é, a identificação de uma grande linha que não figurava na historiografia literária do país, cujo mapa este ensaio modifica; e a sondagem da cena contemporânea (...) (SCHWARZ, 1987, p.1)

Para falarmos da obra de Heráclito, entraremos igualmente em uma grande linha que não figura na historiografia do país, no nosso caso, artística e não literária. Se a crítica de arte significa em última instância, atribuir um juízo de valor sobre uma obra, e por sua vez definir o que é ou não arte, a história e a teoria em geral também dependem de uma base interpretativa que justifique o julgamento ou o

gosto em questão. Se por um lado não podemos fugir das premissas kantianas do juízo estético, também não podemos nos guiar pelo simples prazer “desinteressado” na fruição do “belo”, esquecendo-nos que tudo depende da posição que aquele que julga ou critica ocupa no mundo.<sup>6</sup> É por isso que o exemplo de Candido é importante aqui, pois ao sugerir que o contexto sempre seja levado em consideração, tanto da obra analisada quanto de quem analisa, ele já nos ajuda a evitar possíveis problemas e contradições.

Em outras palavras, se seguirmos regras que só são válidas em outro contexto e não no nosso, corremos o risco de gerar erros de interpretação sobre a obra analisada. Ainda a partir desse raciocínio, também podemos tomar como exemplo a crítica de Yve-Alain Bois, baseada em uma análise mais focada naquilo que a obra de arte pode revelar. No artigo “A pintura como modelo” (1993), o crítico, historiador e filósofo da arte deixa claro que vê a pintura como um agente teórico, um verdadeiro gerador de modelos. A obra de arte aí seria capaz não apenas de transmitir, mas também de elaborar ideias. Carlos Zilio (1993, p.140) conta que em sua visita ao Brasil, Yve-Alain Bois demonstrou verdadeiro rigor e sagacidade a partir de suas reflexões, que fazem parte de uma posição crítica sobre a política da arte, marca de seu trabalho.

Bois afirma que sua abordagem implica “ao mesmo tempo uma rejeição de categorias estilísticas estabelecidas (e indiretamente um interesse em novos agrupamentos ou categorias transversais), um novo ponto de partida para uma investigação em face de cada nova obra e uma atenção permanente ao modo de operar da pintura em relação ao discurso”. Ele sugere que em cada etapa da análise da obra (nesse caso, a pintura), haja uma formulação de uma questão suscitada pela própria obra dentro de um determinado contexto histórico, em contraponto a textos os quais serviriam de base, capazes de estabelecer relações com as ideias levantadas. (BOIS, 1993, p. 141)

---

<sup>6</sup> KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do Juízo. 1 Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. 384 p.

Por fim, após delongar-me na análise da tendência metodológica atual não apenas na arte mas também em outras áreas de conhecimento, creio que estes exemplos possam de fato me auxiliar na utilização de um método mais condizente com esse universo artístico, tão peculiar. Aqui, a obra deve falar em primeiro lugar, porém ela não falará sozinha, pois ela depende fundamentalmente de seu contexto. Podemos dizer que toda obra de arte não faz sentido sem seu contexto, assim como a obra de Heráclito. Por isso precisarei buscar muitas respostas em relação a quando, como e porque as obras foram produzidas. A partir daí revelarei uma conjuntura artística capaz de se desdobrar em questões mais profundas, sejam elas culturais, históricas ou filosóficas. A análise da obra deverá ser necessariamente transversal, não apenas pela já citada necessidade transdisciplinar, mas também para, a exemplo dos autores supracitados, deixar a obra falar aproximando-a de seu contexto, e não distanciando-a como se costumava fazer em outros tempos.

### **III. Revisão de literatura**

A artista e pesquisadora portuguesa de origem angolana Grada Kilomba (2016), nos oferece uma importante problematização sobre a Academia, a partir do seu ponto de vista enquanto negra e afrodescendente. Ela diz que: “historicamente, este é um espaço no qual nós temos sido calados e onde acadêmicos brancos têm podido desenvolver discursos teóricos que oficialmente constroem a nós como o ‘Outro’ - posicionando os africanos em completa subordinação ao sujeito branco”. Imediatamente após ler essas palavras pela primeira vez achei que tinha cometido um erro. Afinal de contas, sou uma pesquisadora branca investigando sobre a obra de um artista negro. O meu erro consistiria então em perpetuar em alguma medida discursos racistas, mesmo que eu não quisesse. Cheguei a me perguntar por que eu não escolhi falar sobre o trabalho de uma artista mulher e branca. Seria mais fácil trabalhar na minha zona de conforto: além de ter autoridade epistemológica para falar de temas como o feminismo, por exemplo, isso deixaria o trabalho coerente com a tendência acadêmica global de quem escreve falar de seu próprio lugar, usando a identidade como ferramenta de autenticidade e singularidade conceitual.

O fato é que não escolhi outro trabalho porque a arte de Ayrson Heráclito é uma das que mais admiro, dentre tantas outras que existem. Porque, a despeito de Kant – e sua convincente teoria que poderia provar que meu gosto não é só meu – eu simplesmente gosto. Provavelmente porque afinidades não são apenas materiais, mas também espirituais. Porque enquanto brasileira, eu também vislumbro por meio de sua obra minha própria identidade. Porque eu sempre me interessei pelas questões que o trabalho de Heráclito abarca e os temas de obra sempre estiveram presentes de algum modo no meu caminho. Porque após tanto tempo pesquisando e analisando as mesmas obras, continuo por elas instigada. E porque, pensando bem, não vale a pena permanecer na minha zona de conforto já que superar desafios é mais interessante e recompensador.

Devo inferir ainda que ao me deparar com os estudos acerca da arte afro-brasileira no Brasil, pude perceber importantes contribuições de autores brancos para o tema, entendendo que Grada Kilomba não se referia a todos os acadêmicos brancos, mas apenas àqueles que insistem em perpetuar o pensamento hegemônico eurocêntrico, inviabilizando a visão de mundo dos negros dentro da academia. O fato é que, se nós pesquisadores brancos quisermos trabalhar em prol da causa negra e de todo pensamento contra colonizador, seremos sim bem vindos. Roberto Conduru, reconhecido socialmente como branco, é um dos maiores especialistas em arte africana e afro-brasileira no Brasil, por isso, sua extensa produção crítica e curatorial oferecem inegável contribuição para a discussão e ampliação do tema no Brasil e no exterior. Esse historiador da arte é um bom exemplo de pesquisador branco que ao invés de sobrepor, agrega a fala dos negros a seu discurso. E como ele infere: “A vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afrodescendentes”. O mesmo autor também nos lembra da projetividade de artistas como o argentino Caribé e o alemão Hansen Bahia, que foram naturalizados brasileiros e dedicaram-se à produção de uma arte hoje considerada afro-brasileira pelos conteúdos e significados que elas carregam, dialogando esteticamente com os desdobramentos conceituais inerentes ao tema. (CONDURU, 2009, p. 30)

Dito isso, a partir do raciocínio que apresentei anteriormente (acerca da corrente contra hegemônica), e, tomando a fala de Grada Kilomba como uma premissa, escolhi minhas referências bibliográficas. Entre outras, são elas: Emanuel Araújo, Nei Lopes, Lina Bo Bardi, Roberto Conduru, Pierre Verger, Josué de Castro, Raul Lody, Solange Farkas, Adriano Pedrosa, Lilian Shuatz, Abdias do Nascimento, Rubem Valentim, Kabengele Munanga, Jota Mombaça, Nego Bispo, Nelson Inocência, Wanderson Flor do Nascimento. E no contexto internacional: Gayatri Spivak, Paul Gilroy, Hommi Baba, Ella Shohat, Aaron Rosen, Chimamanda Adichie, Julian Bell, Stuart Hall, Grada Kilomba, Achille Mbembe, Boaventura de Souza e Santos e Marty Bax.



# Capítulo 1

# CAPÍTULO 1.

## Sobre o tronco e os primeiros frutos

Olha para o mar; olha para além do mar e, no mais além, de volta à terra. Ayrson se interessa por essa navegação, com seus fluxos e refluxos. (...) Sempre houve a dor, o suor, o sangue e o óleo de dendê. (...) O Brasil diáspora e a diáspora do Brasil.

(GUTMAN, 2017)



Img.1. Autorretrato Africano. Ayrson Heráclito. 2015. Acervo pessoal do artista.

### 1.1. Caule biográfico

Nascido em Macaúbas, Bahia, no conturbado ano de 1968, Ayrson Heráclito Novato Ferreira é fruto de uma “tensão interracial”, pois os pais de sua mãe, branca, não aceitaram a relação com o seu pai, negro. E dessa mistura resultou um



DNA com origens "afro, indígena, luso, ítalo e brasileira".<sup>7</sup> A mãe, Lurdes Cardoso Novato era professora de história, e o pai, Alberto Heráclito Ferreira era sargento da polícia militar e membro da maçonaria. Heráclito teve referências intelectuais de ambos os lados, a mãe, para além de conhecimentos de história, costumava recitar poemas de Castro Alves e o pai, transmitia o conhecimento filosófico presente na Maçonaria.<sup>8</sup>

## Infância e formação

O espírito crítico e curioso de Ayrson Heráclito, desde a infância, aliado às suas experiências e história de vida, gerariam uma carreira artística coerente e consolidada. Sua família transferiu-se para Vitória da Conquista ainda na década de 1970. Quando criança, costumava brincar de jogos teatrais com os irmãos, ele era o quarto de seis filhos dos quais um já era artista, o Beto Heráclito. Ainda no ginásio (ensino secundário) teve o interesse pela História da Arte despertado por uma professora e artista chamada Marilene Robatto. Na adolescência, Heráclito vai para Salvador onde cursa Artes Plásticas na Universidade Católica e forma-se em 1989. Durante a graduação, Heráclito já experimentava happenings e performances, mas dedicava-se principalmente à pintura. Sua pintura, de teor expressionista, era carregada de símbolos e cheia de referências filosóficas e literárias. A maturidade do trabalho chamou a atenção de um júri, o qual Frederico de Moraes fazia parte, levando Heráclito a ganhar seu primeiro prêmio em 1986.<sup>9</sup>

Após a graduação Heráclito muda-se para São Paulo onde passa um curto período, e em seguida retorna à Vitória da Conquista (1990), onde permanece lecionando

---

<sup>7</sup> HERÁCLITO, 2015 In Palestra Ecologia de Pertencimento: poéticas contemporâneas afro-brasileiras na Bahia. 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais. Escola do Olhar - Museu de Arte do Rio (MAR), 2015.

<sup>8</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

<sup>9</sup> Segundo Heráclito, o prêmio Metanor/Copenor era a origem do Prêmio Copene de Cultura e Arte. HERÁCLITO, 2014. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 1. Entrevista e imagens: Alex Oliveira. 2014.

em escolas da rede pública e particular até 1995, quando chega a ter exaustivos cinco mil alunos e decide então voltar à Salvador para fazer o mestrado. É no mestrado que Heráclito começa a criar a dimensão emblemática de sua obra acerca dos materiais orgânicos e do que ele chama de “corpo cultural baiano”. Heráclito mergulharia tanto nos estudos de história, antropologia e sociologia quanto na literatura, dando destaque para Gregório de Matos<sup>10</sup>, principalmente os textos satíricos e eróticos e os que se referiam à cidade de Salvador.<sup>11</sup>

Heráclito entra para o corpo docente do Centro de Artes, Humanidades e Letras – (CAHL) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) em 2006 e finaliza seu Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 2016<sup>12</sup>. Em sua pesquisa de doutorado Heráclito se aprofunda na arte baiana contemporânea desconhecida pelo sistema hegemônico, reafirmando suas ideologias artísticas e pedagógicas, o que transparece em sua obra. A primeira vez que esteve na cidade do Recôncavo, Cachoeira, foi em 1986, para trabalhar na direção de arte de um documentário sobre a falecida mãe de santo Gaiacu Luiza (hoje, sua avó de santo). Dessa cidade viria grande parte de sua inspiração artística calcada no candomblé, na cultura da população, na paisagem da cidade, na história do local e na identidade negra de seus alunos.

## Reconhecimento

Hoje Ayrson Heráclito é reconhecido internacionalmente como um dos principais nomes da nova geração de artistas do Brasil. De sua sólida carreira emana uma consciência ao mesmo tempo religiosa e política, de sua poética um potencial contemplativo e

---

<sup>10</sup> Heráclito, segundo Barata: “(...) organizou um mapa de orientação para um estudo histórico-antropológico da ‘baianidade’, traduzida na produção poética de Gregório de Matos e o seu ajustamento na contemporaneidade. A realização do trabalho exigiu-lhe uma vivência cotidiana, uma observação atenta do universo de pesquisa. Organizou, para tanto, um primeiro contato via a ‘poesia da época chamada Gregório de Matos’ e o estudo histórico do Brasil colonial”. BARATA, 2014. In Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Verbete: Ayrson Heráclito.

<sup>11</sup> HERÁCLITO, 2014. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 1. Entrevista e imagens: Alex Oliveira.

<sup>12</sup> Com a tese intitulada “Além dos baiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem”.

transformador. Apesar de ter trabalhado com pintura no início de sua carreira, suas obras mais conhecidas são as de fotografia, vídeo, instalação e principalmente performance. Além de artista e professor Heráclito é curador<sup>13</sup>. Já recebeu ou foi indicado a diversos prêmios<sup>14</sup> nacionais e internacionais, e é constantemente convidado a participar de seminários e encontros artísticos. Já participou de diversas exposições no Brasil<sup>15</sup>, outros países da América Latina<sup>16</sup>, África<sup>17</sup> e Europa<sup>18</sup>, sempre inserido em temáticas de extrema importância no cenário global e contemporâneo.

---

<sup>13</sup> Curadoria da 3ª Bienal da Bahia, Salvador/Cachoeira, BA (2014); Curadoria da exposição História da Vídeo-Performance no Seminário Corpo em Prospecção. Cachoeira, BA (2011); Curadoria da exposição Entre Folhas - 19º Encontro Nacional da ANPAP. São Felix, BA (2010); Curadoria da exposição Miguel Carvalho: desenhos de Cena. Foyer do Teatro SESC/SENAC Pelourinho. Salvador, BA (2010); Curadoria da exposição O momento histórico que nos contém: Fotografias de Pedro. MAM, Salvador, BA (2009); Curadoria da exposição Recôncavo Contemporâneo. Cachoeira, BA (2009); Curadoria da exposição O Sensível Contemporâneo - Escola de Belas Artes, UFBA, Salvador, BA (2009); Curadoria da exposição Doce Arcade de Mike Chagas. Prova do Artista Galeria de Arte. Salvador, BA (2008); Curadoria da exposição A Arca da Fé - Exposição individual do Artista Edgard Oliva. Salvador, BA (2007); Curadoria do 14º Salão da Bahia - MAM, BA (2007); Curadoria do Salão Regional de Artes Visuais - Juazeiro, BA (2007); Curadoria do Salão Regional de Artes Visuais da Bahia - Feira de Santana, BA (2007); Curadoria da exposição Cosmogonia Cravo. Museu Rodin, BA (2006).

<sup>14</sup> Indicado ao prêmio PIPA nas edições de 2012, 2015 e 2016. Indicado ao prêmio Novo Banco Photo 2015, Lisboa, Portugal (2015); Premiado pelo 18º Festival Sesc\_Videobrasil: Prêmio de residência artística - Raw Material Company, Dakar, Senegal (2012); Prêmio Mario Gusmão no Fórum Internacional 20 de Novembro, UFRB (2012); Prêmio Incentivo / Estado da Arte na Mostra Panoramas do Sul do 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC\_Videobrasil, Associação Cultural Videobrasil (2007); Prêmio Aquisição - 9º Salão de Arte da Bahia, MAM-BA (2002); Prêmio BRASKEM Cultura e Arte (2002); A Imagem em 5 Minutos - 2º lugar, Fundação Cultural do Estado da Bahia (1994); Prêmio Aquisição da II Bienal do Recôncavo - Vídeo Olhos de Lince, Centro Cultural Dannemann - São Felix - BA (1994); XI Oficina Nacional de Dança Contemporânea - Concurso de Instalação e Performance, Teatro Castro Alves - FUNCEB (1994); 2º Salão Universitário de Arte Visuais, Universidade Federal da Bahia - UFBA (1992); Referência Especial no II Salão Baiano de Artes Plásticas, MAM-BA(1992); 1º Lugar - I Salão Baiano de Artes Plásticas, MAM-BA (1988); Mensão Honrosa no Concurso Resgate Afro, Instituto de Música da UCSAL (1988); 1º Colocado - Júri Especializado -1º Salão de Artes Visuais, METANOR/COPENOR (1986); Menção Honrosa - Júri Popular - 1º Salão De artes Visuais da Bahia, METANOR/COPENOR (1986).

<sup>15</sup> Principais exposições de Heráclito no Brasil: Senhor dos Caminhos (individual) - MAC, Niterói (2018); Pérola Negra (individual) - Blau Projects, SP (2017); Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI, Sesc Pompéia, SP (2015); Do Valongo à Favela: imaginário e periferia - MAR, RJ (2015); Agora Somos Todxs Negrxs? - Galpão VB, SP (2017); Negros Índícios - CAIXA Cultural, SP (2017); Memórias Inapagáveis - Galpão Sesc Pompéia - SP (2014); 3ª Bienal da Bahia (como artista e curador) - MAM, Salvador (2014); A Nova Mão Afro-Brasileira - Museu Afro Brasil, SP (2013); Ecologia de Pertencimento (individual) - MAM, Salvador (2002); IX Salão da Bahia - MAM, Salvador (2002); 3ª Bienal do Mercosul - MARGS, RS (2001); Terrenos - Goethe Institut - Salvador (2000); No Limite da Sagrada Família (individual) MAM, Salvador (1988).

<sup>16</sup> Exposição que Heráclito participou na América do Sul além do Brasil: *Una mirada histórica sobre la Colección Videobrasil*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - MALBA. Argentina (2015).

<sup>17</sup> Exposições que Heráclito participou na África: *Exposition de Restitution à L'Institut Français de Kinshasa*, Kinshasa, República Democrática do Congo (2016); Bienal Africana de Fotografia - *Rencontres de Bamako*, Bamako, Mali (2015); *Généalogie des Matières*, (individual) Dakar,

Antes de ver sua carreira impulsionada após ser um dos cinco brasileiros convidados pela curadora Cristine Macel a participar da Bienal de Veneza (2017), a mais antiga e consagrada mostra de arte no mundo, Heráclito viu sua arte ganhar grande visibilidade ao ser convidado pela renomada performer Marina Abramović para apresentar uma performance na abertura da maior exposição da artista na América Latina (2015). Apesar de focado na cultura brasileira, Heráclito utiliza em seu trabalho uma linguagem universal, capaz de tornar sua arte inteligível por diversas culturas. Talvez por isso ele seja tão bem recebido internacionalmente: em 2013, após ser premiado pelo Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil pôde fazer uma residência artística na *Raw Material*, em Dakar, Senegal, onde teve ótima receptividade; em 2015 foi homenageado na Bienal de Fotografia de Bamako, Mali; e no mesmo ano foi indicado para o principal prêmio lusófono de arte contemporânea, o Novo Banco Photo 2015, indicado por Adriano Pedrosa.

Suas exposições e participações em eventos no exterior tem apresentado uma ótima repercussão. Em sua mostra internacional mais completa, a exposição *Entre Terra e Mar*, no Welkulturen Museum em Frankfurt, seu reconhecimento por parte dos alemães pôde ser percebido por meio do grande espaço e visibilidade dedicados ao artista: uma retrospectiva de sua carreira ocupa toda a galeria, dividindo a exposição apenas com outro artista, o madeirense Rigo 21; a mostra apresenta duração de longos de dez meses<sup>19</sup>; e o catálogo com suas obras foi lançado em dois idiomas, inglês e alemão, ampliando ainda mais o alcance de seu

---

Senegal (2015); Exposição Geografias Emocionais, Arte e Afectos. II Trienal de Luanda. Luanda, Angola (2010).

<sup>18</sup> Exposições que Heráclito participou na Europa: *Zwischen Erde und Meer* (Entre Terra e Mar), Welkulturen Museum, Frankfurt, Alemanha (2017-2018); *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*, UCLA - Los Angeles, USA. Setembro (2018); *Biennale di Venezia*, Itália, 57ª edição (2017); *Who Is Afraid of the Museum? Una excavación de las Heridas Coloniales (An Excavation of Colonial Wounds)* Weltmuseum. Viena, Austria (2017); *In Search of Territory*. SWAB. Barcelona Art Fair (2017); *The incantation of the disquieting muse*. SAVVY Contemporary. Berlim, Alemanha (2016); Exposição Novo Banco Photo 2015. Museu Coleção Berardo. Lisboa, Portugal (2015); *Memorias imborrables: Una mirada histórica a la Colección Videobrasil*. Museo de Arte Contemporânea de Vigo – MARCO. Pontevedra, Espanha (2015); *Afro Brazilian Contemporary Art – Europalia* - Bruxelas, Bélgica (2012); *Forum of Live Art (FLAM)* – Museumnacht, Amsterdam, Holanda (2011); *7th Berlin International Directors Lounge*, Berlim, Alemanha, (2011); *Incorporations - Afro-Brazilian Contemporary Art*, Bruxelas (2011); *Discover Brazil*, Ludwig Museum, Koblenz, Alemanha (2005).

<sup>19</sup> 12 de outubro de 2017 à 26 de agosto de 2018.

conteúdo. Heráclito também tem sido reconhecido nacionalmente como percebemos por meio das três indicações ao prêmio PIPA, em 2012, 2015 e 2016, e da aquisição de suas obras por acervos e instituições de prestígio como o Museu de Arte do Rio, o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Acervo Videobrasil. Além de já ter sido representado por três galerias do Brasil: Blau Projects em São Paulo, Portas Vilaseca no Rio de Janeiro e Paulo Darzé em Salvador.

## Da crítica sobre Heráclito

Danillo Barata, artista e parceiro de Heráclito em alguns trabalhos, discorre sobre a trajetória e a obra de Heráclito em diversos textos - incluindo sua tese de doutorado - e assina o verbete sobre o artista no Dicionário de Belas Artes da UFBA. Percebemos na escrita de Barata que o colega o considera ser portador de um brilhantismo característico apenas dos grandes artistas. O autor sugere que Heráclito desde jovem se mostrava ao mesmo tempo: precoce, vanguardista, desbravador, politizado, espiritualizado e intelectualizado. Barata explica, acerca de diferentes obras, que a produção de Heráclito é densa e comprometida; fala de política social, de cultura de massas, do mito de baianidade, do corpo histórico, de sincretismo religioso, de ritual, de transmutação, de cura; e ainda traz referências artísticas, filosóficas, culturais e sociais extremamente relevantes para a sociedade brasileira.<sup>20</sup>

O irmão artista que influenciara Ayrson Heráclito, chamado Alberto Heráclito Ferreira, mais conhecido como Beto Heráclito, escreveu o texto "Ayrson Heráclito: O Pintor e a Paisagem" para o catálogo mais completo do artista já publicado em português. O catálogo intitulado "Ayrson Heráclito: Espaços e Ações", contém inúmeras imagens e informações sobre sua produção de 1987 até a data de seu lançamento, 2003. Após analisar diversas obras, Beto Heráclito (2003, p.14) aponta para a importância das escolhas do irmão com relação aos materiais utilizados:

---

<sup>20</sup> BARATA, 2014. In Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Verbetes: Ayrson Heráclito.

Por fim, resta-me confessar que a experiência de acompanhar o artista Ayrson Heráclito nesses experimentos com os materiais orgânicos fez-me refletir sobre as possibilidades da linguagem plástica se tomarmos como ponto de vista o lugar de sua inserção. (...) Utilizá-los em arte é garantir a expansão das suas significações, é buscá-los enquanto experiência fundante dos processos sociais mais amplos, questionando suas políticas.

Corroborando com o potencial artístico de Heráclito descrito acima, o crítico e curador Guilherme Gutman (2017) infere que: "(...) há tempos Heráclito desenvolve o seu trabalho numa trilha coerente, segura, espiritualizada, tendo os olhos voltados para tudo aquilo que enlaça a Bahia e seus vetores, ao grande continente africano." Assim também o faz Roberto Conduru (2011), inferindo que Heráclito atua entre Salvador e o Recôncavo baiano "configurando um território poético marcado por questões cruciais da história dos africanos e afrodescendentes no Brasil – diáspora, escravidão, religião".

A PhD em História da Arte Africana Kimberly Cleveland, considera que a produção artística de Heráclito é reflexiva, crítica e em certa medida sarcástica. Ela considera que, ao utilizar elementos religiosos e culturais para questionar paradigmas, o artista é capaz de forçar os limites das relações culturais e raciais no Brasil. Ela também infere que Heráclito apresenta uma maneira singular de lidar com a religiosidade, diferentemente de outros artistas que também trabalham com elementos religiosos afro-brasileiros. Para ela: "Ayrson Heráclito explora a história e a cultura locais, ao mesmo tempo em que faz uma referência transacional sobre a África e suas influências no Brasil. Sua abordagem e execução resultam em um novo estilo de arte negra dessa famosa região do Brasil". (CLEVELAND, 2013, p. 110)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Tradução livre da autora.



Img.2. Autorretrato (Divisor). Ayrson Heráclito. 2001.  
Acervo pessoal do artista.

## Legado baiano e sacerdócio

Como veremos, o artista traz em sua obra principalmente elementos da cultura afrodescendente na Bahia e no Brasil como religiosidade, culinária e costumes. Isso faz com que Heráclito insira-se no cenário da chamada nova geração de artistas baianos, dando continuidade ao legado de Rubem Valentim, Mestre Didi, Mario Cravo Neto e outros. Em seus trabalhos encontramos “dendê, a vida no Brasil Colônia, charque, açúcar, peixe, esperma, sangue e saliva, corpo, dor, arrebatamentos, *apartheids*, sonhos de liberdade e rituais de cura”.<sup>22</sup> Incorporando elementos culturais e simbólicos em seu trabalho, Heráclito conta e histórias e estórias sobre a formação do Brasil, fala sobre escravidão, colonialismo e diáspora, enquanto debate a invisibilidade e a marginalização impostas às populações

---

<sup>22</sup> Texto informado pelo autor em seu Currículo Lattes.

africanas e afro-descendentes. Os conceitos presentes na obra do artista, propiciam o debate acerca das questões raciais problemáticas e urgentes e promovem ao mesmo tempo consciência negra, orgulho racial e a legitimação de uma identidade nacional. Como veremos, trata-se de um artista crítico e espiritualizado, cuja obra pode ser vista tanto do ponto de vista político quanto religioso.

Heráclito é praticante do candomblé jeje mahi há quase trinta anos e acredita que a arte tem um potencial ritualístico e curativo, capaz de transmutar dores e sanar feridas do passado. Segundo ele: "A minha obra fala do holocausto, da escravidão negra, e a superação das dolorosas consequências na África e no Brasil. Eu trabalho com rituais de cura como uma arma espiritual para limpar esta violenta história que suja a moral e a beleza da humanidade."<sup>23</sup> O terreiro do qual Heráclito é sacerdote chama-se Humpame Gu Cevi, fica em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, e cultua tanto voduns quanto orixás, possui canções fon e iorubá.<sup>24</sup> Heráclito diz que se inspira em outros artistas que também apresentam a forte relação com o sagrado, como por exemplo o citado Mestre Didi, renomado artista-sacerdote do Brasil.<sup>25</sup>

## Carreira intensa

Heráclito produziu mais de cento e vinte obras de arte, entre desenhos, pinturas, instalações, fotografias, vídeos e performances. Participou de inúmeras exposições, ganhou diversos prêmios, foi curador de uma série de mostras, lecionou para milhares de alunos. Como vemos, Heráclito tem uma carreira intensa e sua atuação ideológico-artística no mundo vai muito além de sua obra. Ao analisarmos suas obras e o respectivo contexto de cada uma, o potencial teórico e conceitual presente parece não ter fim, por isso é realmente difícil delimitar as ideias a serem desenvolvidas aqui. O objetivo, portanto, é dar conta apenas das principais obras, as de maior visibilidade, oferecendo assim um panorama geral da

---

<sup>23</sup> HERÁCLITO, 2017. In Depoimento à Weltkulturen Museum.

<sup>24</sup> Informação fornecida pelo artista à autora via correio eletrônico. Ver Anexo II desta tese.

<sup>25</sup> HERÁCLITO, 2017 In MOCELLIN, Vivian. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. Entrevista na Revista PáginaB! 2017.



carreira do artista, os principais desdobramentos conceituais, o conjunto da obra, seu teor, sua essência.



Img.3. Frame do vídeo Novo Banco Photo 2015.

## 1.2. A flor espiritual

Como uma flor que se abre aos poucos, para depois morrer e dar lugar aos frutos, o caminho que espiritualidade da arte de Heráclito percorre se transforma e dá lugar ao novo, possibilitando a afirmação de uma identidade que encontra sentido nas raízes ancestrais do artista. Pelo fato de ter nascido no interior da Bahia, onde o tradicionalismo cristão predominava em detrimento da cultura afrodescendente – diferentemente da capital, Salvador - o artista teve que lidar com o que lhe era oferecido. Como todo brasileiro, teve contato antes com a mitologia grega, e não com os mitos africanos. Por isso, inevitavelmente, dada sua inclinação aos estudos e à leitura teve uma formação erudita (clássica, ocidental) antes mesmo de poder olhar para as próprias raízes culturais. Não apenas por meio da graduação em artes visuais, mas também por outras vias, entrou em contato com a arte sacra europeia e dela tirou seu melhor proveito, trazendo-a para a sua própria realidade, produzindo uma arte ao mesmo tempo simbólica e crítica.



Img.4. Jesus no Monte das Oliveiras. Têmpera sobre papel. 100 x 70cm. Ayrson Heráclito. 1986.

## 0 Jesus de Heráclito

A obra Jesus no Monte das Oliveiras fez parte da primeira exposição individual de Heráclito, chamada No limite da Sagrada Família (1988)<sup>26</sup>. Com ela o artista ganhou seu segundo prêmio<sup>27</sup>. Heráclito diz que sempre foi apaixonado por pintores sacros e a exposição foi uma espécie de releitura do renascimento veneziano – Tiziano e Tintoretto eram dois dos seus pintores favoritos. Apesar de fazer referência à pintura europeia do século XV, a exposição dialogava diretamente com o contexto cultural e histórico do artista.<sup>28</sup> Outras obras expostas como: Amor Sacro e Amor Profano; O Rapto da Europa; Santa Clara e O Limite da Sagrada Família (pintura de mesmo nome da mostra), carregavam, simultaneamente, o teor religioso ocidental e o contexto brasileiro. A exposição tratava-se, sem dúvida, de uma releitura crítica.

<sup>26</sup> A exposição na Capela do MAM-BA reunia pinturas e objetos (instalação), além da performance apresentada na abertura.

<sup>27</sup> 1º Lugar - I Salão Baiano de Artes Plásticas, MAM, Salvador BA (1988).

<sup>28</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

Para Barata (2016, p.57) a pintura Jesus no Monte das Oliveiras era o trabalho mais forte, e assim como as outras, falava de religião e política social ao mesmo tempo. Ele diz que a obra chamava atenção para os contrastes sociais vividos pela cidade da Bahia e explica que o processo criativo da obra aconteceu após uma cena real, vista por Heráclito perto de sua casa. Após uma greve de garis, o lixo de vários restaurantes que ali se encontravam, se acumularam e formaram uma grande pilha. Certo dia um homem em situação de rua sentou-se, com a postura de um iogue, na enorme pilha de lixo e ali permaneceu alimentando-se dos restos de comida descartadas por aproximadamente trinta minutos. Barata conta que:

A posição daquele indivíduo chamou sua atenção. Para Ayrson, aquela imagem emblemática cristalizou-se e imediatamente fez um desenho dela. À época, a forma poética como retratou o homem era uma grande ironia que conscientemente fazia ali. Fez de forma bastante expressiva, traço agressivo, com referências ao pop através dos signos do lixo. Na abordagem, era algo entre o expressionismo e o pop. Isso foi o que o lançou e permitiu, incentivou o desenvolvimento de uma série de trabalhos. Lia muito sobre filosofia, literatura e sempre fazia referências externas.<sup>29</sup>

Na passagem bíblica do Evangelho de Mateus<sup>30</sup>, Jesus sabia que tinha chegado o momento, a hora de sua morte, e ciente de sua terrível sina dirige-se ao Getsêmani – junto ao Monte das Oliveiras – lugar usado por Jesus e pelos Apóstolos sobretudo para a oração. Foi ali naquele horto (jardim) que Jesus viveu momentos de forte angústia, orou e resignou-se diante de seu violento destino. No renascimento veneziano o brilho das superfícies e as cores - mais importantes do que a forma clássica naturalista - geravam realismo e dramaticidade às representações religiosas. Na pintura de Heráclito, as formas e as cores enérgicas geram, além da dramaticidade, provocação. O Jesus de Heráclito, igualmente maltrapilho e totalmente despojado de bens, senta-se serenamente no horto de lixo e alimenta seu corpo, seu espírito, como que conformado com seu destino. A referência ao Pop – como indica Baratta - pode ser percebida pela representação do tubo de pasta de dente encontrado no meio do lixo, cuja embalagem, de uma conhecida

---

<sup>29</sup> BARATA, 2014. In Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Verbete: Ayrson Heráclito.

<sup>30</sup> Mateus 26:36-46.

marca nacional, por si só, contextualiza a obra. A partir disso, o Jesus de Heráclito ganha múltiplos significados. Nesse momento, percebemos o sarcasmo ao qual se referia Cleveland, pois ao comparar um mendigo qualquer à Jesus, Heráclito chama atenção para a enorme contradição da sociedade atual: que despreza pobres e miseráveis diariamente, ao mesmo tempo em que cultua os supostos valores cristãos, tão caros à nossa colonização. A cena que Heráclito revela é lamentavelmente comum em todo o Brasil, e, não fosse essa inserção dentro da galeria de arte, ela certamente teria passado despercebida.

## **Blasfêmia ou idiossincrasia?**

Aaron Rosen, no livro *Art and Religion in the 21st Century*, revela e discute a capacidade que o artista da atualidade tem em trabalhar com a religiosidade (em sua diversidade global) de uma forma crítica e ao mesmo tempo construtiva. Rosen inicia seu livro dizendo que, goste ou não, ao entrar no mundo da arte, você entrará no domínio da religião. E toma como exemplo grandes monumentos e obras como Parthenon, os Budas de Bamiyan, A última Ceia e a Mesquita Azul para inferir o quão influenciada pela religião foi a história da arte. O autor reconhece que a arte moderna não foi a mesma serva da religião como costumava ser no passado, mas diz que a arte moderna nunca deixou de trabalhar com os temas religiosos, utilizando Gauguin, Picasso, Rothko e Warhol como exemplos. Após um breve olhar sobre o passado, o autor se questiona quanto aos tempos mais recentes: “Como, afinal, se daria a relação entre arte e religião na atualidade?” Ao longo de seu livro – nomeado pelo *The Times* um dos melhores livros de 2015 - Rosen revela e discute inúmeras obras produzidas atualmente em todo o mundo. Como dito na introdução, a experiência no exterior e o contato com esse pesquisador confirmou minhas expectativas em relação à produção contemporânea no campo da arte e religião. E é neste sentido que a obra de Heráclito caminha junto a uma tendência mundial, onde arte e religiosidade se juntam em uma profícua e renovada união.

Ainda no início de seu livro, após dar alguns exemplos de obras produzidas recentemente que foram rechaçadas por serem consideradas blasfêmias, Rosen sugere às próprias instituições religiosas que vejam a arte como aliada e não como inimiga. Ele sugere que mesmo que certas obras pareçam agressivas num primeiro momento, trazendo a religião de um modo não usual, elas podem conter questionamentos valiosos. O autor aconselha àqueles que consideram esse tipo de arte como uma afronta aos princípios religiosos, que vejam essa situação não como uma ameaça, mas como uma verdadeira oportunidade de aproximação entre arte, religião e público. Sobre tais obras, Rosen (2015, p.17) diz:

Elas têm o potencial de invocar poderosos significados religiosos, respostas e perguntas. Qual é a diferença, elas perguntam, entre o sagrado e o profano? É possível acreditar nos símbolos do passado do mesmo modo que antes? E qual seria sobretudo, a diferença entre desafiar e rejeitar as tradições? Estas são questões cruciais, especialmente hoje. E muitas vezes a arte é mais capaz de responder a essas questões do que qualquer outro meio. Infelizmente, a tendência em denunciar a arte como provocativa, na tentativa de defender a religião, acaba muitas vezes por privar a própria religião de um recurso precioso. Embora existam artistas que simplesmente querem chocar e ofender religiosos, eles são surpreendentemente raros. Os artistas contemporâneos que se envolvem seriamente com tradições religiosas, temas e instituições são muito mais comuns, e, eu diria, muito mais interessantes. Como um novo milênio que recém começou a andar, é hora de colocar de lado as antigas suposições sobre antagonismos entre arte e religião e ver o tema com novos olhos. Quando assim o fazemos, descobrimos um enorme potencial de reciprocidade.<sup>31</sup>

Assim como Rosen muitos teóricos já veem essa relação com novos olhos. A historiadora de arte canadense Marty Bax, sugere que algumas religiões (principalmente o cristianismo) foram substituídas por novas formas de espiritualidade tão diversas e plurais quanto o mundo em que vivemos. Ela diz que a ancestralidade religiosa fora naturalmente remodelada de acordo com as características da atualidade. Bax foi a curadora da exposição *Holy Inspiration: Religion and spirituality in modern art* (2008), que oferece um bom panorama histórico-artístico da relação entre arte e religiosidade no século XX e XXI. A autora explica que os artistas modernos e contemporâneos revisitam a iconografia religiosa tradicional a fim de levantarem questões novas, como o vazio ou a falta

---

<sup>31</sup> Tradução livre da autora.

de sentido, desse modo a arte reflete as dimensões utópicas e aspirações da sociedade. Bax afirma que os artistas são não apenas visionários, como também refletores e sensores de mudanças.

A autora ainda explica a questão (sobre o ponto de vista ocidental) dizendo que no decorrer do século XIX a paisagem religiosa cristã mudou drasticamente em toda a Europa; a democratização, a individualização, a ascensão das ciências empíricas e o crescimento econômico descreditou o cristianismo como base para a moralidade e a ética; o desencantamento da religião pela sociedade deu lugar a novas formas de religiosidade; a tradição cristã foi secularizada; as formas tradicionais de pensamento foram destruídas; as doutrinas foram reexaminadas. Diante de tudo isso, no panorama das sociedades europeias e por elas influenciadas, a combinação dos novos movimentos filosóficos resultou em uma interpretação mais pluralista e idiossincrática, voltada para uma experiência religiosa centrada nas necessidades espirituais do indivíduo.

A palavra idiossincrasia (em seu contexto comportamental) indica uma predisposição particular que cada indivíduo tem de reagir de maneira pessoal à influência de agentes exteriores. A partir do que sugere Bax, podemos inferir que a relação de Heráclito com a religiosidade é extremamente idiossincrática. Pois o artista trabalha com a religião a partir de um ângulo bem pessoal, inserindo em sua obra sua visão de mundo e associando-a com o contexto cultural e histórico em que vive, como vemos no caso desses primeiros trabalhos, influenciados pelo cristianismo dos pintores italianos. E como veremos também nos trabalhos que virão mais adiante, onde a crescente aproximação a sua ancestralidade africana faz com que o artista afirme sua identidade e consolidando ainda mais sua cosmovisão.

À época da exposição No limite da Sagrada Família, Heráclito já experimentava a performance como ferramenta crítica e poética, como forma de utilizar o corpo e a



ação no universo plástico. No dia da abertura da exposição Heráclito e seu grupo<sup>32</sup> fizeram uma performance chamada As meninas – em alusão ao famoso quadro de Velásquez – na qual utilizavam Foucault como referência para questionar a presença do espectador diante da obra. Uma das críticas socioculturais encontrava-se no fato de o horário reservado à performance ter sido determinado por um hábito cultural marcadamente brasileiro: o de assistir a “novela das oito”. A performance foi finalizada propositadamente a tempo de começar o programa televisivo. Podemos dizer que ao mesmo tempo em que a obra chama atenção para a forte presença da televisão na cultura brasileira, ela também lança questionamentos acerca da fé cega, típica dos brasileiros – fato este, que se justifica pela religiosidade imposta nos primórdios da nossa colonização. Além disso, como lembrou Heráclito em entrevista, na década de 1980 havia uma forte discussão em relação à Morte de Deus e o local escolhido para a exposição - a capela do MAM - era um espaço evidentemente religioso. Este contraste, por si só, já geraria algum tipo de questionamento.

---

<sup>32</sup> Segundo ZMário (2017, p.2): “Na década de 1980, em Salvador, Ayrson Heráclito formou, com Celso Jr. (arquiteto), Dora Araújo (artista plástica) e Mônica Medina (atriz e artista plástica), um grupo de estudos cujos objetivos eram pesquisar a linguagem da performance, refletir seus conceitos, apresentar e estimular “sensações” e construir imagens no universo das artes plásticas. O grupo tinha como referências artísticas e teóricas os Neoconcretistas; John Cage; Laurie Anderson; o movimento punk; Novos Dadaístas; Stéphane Mallarmé; Michel Foucault; Antonin Artaud; Flávio de Carvalho; Gerald Thomas; a cultura popular. Segundo Ayrson Heráclito, àquela época aconteciam diversas apresentações na cidade, propostas interdisciplinares voltadas para a pesquisa das fronteiras entre dança, teatro, música, artes plásticas. No entanto, o principal objetivo do grupo era o de pensar e realizar performances no universo das artes visuais, lançar um “olhar plástico” sobre o corpo e as ações.”



Img.5. Performance As Meninas. Ayrson Heráclito, Celso Jr., Dora Araújo e Mônica Medina  
Exposição No Limite da Sagrada Família. MAM – Salvador. 1988. Acervo pessoal do artista.



Img.6. Performance As Meninas. Ayrson Heráclito, Celso Jr., Dora Araújo e Mônica Medina  
Exposição No Limite da Sagrada Família. MAM – Salvador. 1988. Acervo pessoal do artista.



## Divisor de águas

Outro fato um tanto quanto curioso, transformaria a exposição em um verdadeiro marco, um divisor de águas na carreira de Heráclito. Após a exposição, houve um grande roubo na galeria e praticamente todas as suas pinturas foram levadas. Antes de consolidar sua carreira como performer, Heráclito era um verdadeiro pintor, daqueles que fazem a própria tinta, os pigmentos, a preparação das telas. Estudou durante muitos anos teorias e técnicas de pintura. O roubo abalou Heráclito profundamente, pois essa íntima relação com a pintura e o processo criativo o deixara, naturalmente, apegado às obras. Foi então que, após esse trauma, Heráclito pensou seriamente em trabalhar com formas de arte mais efêmeras, transitórias, imateriais. A partir dos anos 1990 Heráclito passaria a desenvolver outras linguagens como fotografia, vídeo, instalação e performance, além de incorporar em seu trabalho materiais orgânicos - sujeitos à decomposição, desmaterialização. Por essa razão Heráclito considera que a exposição *No limite da Sagrada Família* representa para ele uma espécie de rito de passagem da fase de pintor para performer.<sup>33</sup>

E como veremos ao longo desta pesquisa, também podemos dizer que essa exposição foi um ponto de partida na construção de uma religiosidade mais sólida na carreira do artista. Junto com os elementos orgânicos que entraram logo após essa fase, abriram-se as portas dos significados mais profundos, presentes na cultura e na religião afro-brasileiras. Ao explorar os materiais efêmeros como a carne seca, óleo de dendê e açúcar, por exemplo, Heráclito mergulha na história e na cultura brasileiras de tal modo, que o que ele encontra aprofunda sua relação com a arte e, assim, impulsiona sua carreira.

Após esse momento abre-se um leque de significados potencialmente poéticos e ritualísticos. Heráclito passa a explorar elementos que tocam tanto sua pele quanto sua alma. Elementos estes, que o conectam simultaneamente com a história de seu

---

<sup>33</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

povo, sua ancestralidade e seu legado. A religiosidade que daí emerge, circunscreve sua identidade, ao mesmo tempo singular e universal: mestiça, branca, negra, híbrida, nordestina, brasileira, latina, africana, portuguesa, ameríndia, diaspórica.

## Diálogo entre o Cristianismo, Joseph Beuys e o *éthos* baiano



Img.7. Kiry, Beuys, Salvador. Instalação. Ayrson Heráclito. 1995. Foto: Edgar Oliva.

A obra Kiry, Beuys, Salvador, apresentada em 1995 no Centro Cultural Dannemann em São Félix, durante a Bienal do Recôncavo da Bahia, é outra obra que trata da religiosidade de um modo atualizado e idiossincrático. Na instalação, Heráclito utiliza símbolos alimentícios carne seca, dendê, água e sal; além do texto escrito, para construir a metáfora desejada.

A configuração da instalação consiste em quatro aquários, cada um contendo água, sal e dendê. Múltiplas imagens do Sagrado Coração de Jesus justapõem-se sobre pedaços de carne de sol, no topo dos aquários. Abaixo de cada imagem há frases como "Criador dos direitos autorais", "Inventor do HIV" e "Inventor da cola do sapateiro". As imagens são conectadas eletronicamente por meio de fios de cobre que ficam imersos no dendê e ao mesmo tempo correm pela superfície dos aquários. Estes fios são ligados à pequenas baterias que, como as imagens, estão encostadas nos pedaços de carne seca em cima dos aquários. As baterias aquecem o dendê para transformá-lo do seu estado mais espesso - semissólido - a uma forma mais líquida. Por estar ligada eletrônica e simbolicamente, Heráclito define a

própria obra como: “uma bomba de energia e significado”. (HERÁCLITO Apud CLEVELAND, 2013, p. 116)

Foi nessa época que Heráclito se aprofundou no estudo dos materiais afro-baianos, ou o que ele chama “Materiais Expressivos da Emblemática Baiana: materiais para se pensar o *éthos*<sup>34</sup> cultural baiano”. Heráclito explica que, por meio desta pesquisa, ele certamente desenvolveria um maior conhecimento em relação a tais materiais, porém, uma simples catalogação não poderia permitir que ele atingisse o cerne das questões culturais e sociais, às quais ele tanto almejava enquanto artista. A partir disto, ele destaca:

Sempre foi do meu interesse trabalhar com materiais “intermediários” ou seja, a matéria em estado bruto – matéria para reflexão. Intermediários, porque estão em constante estado de transformação pelo seu caráter físico ou simbólico. Materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocassem uma ampliação de diversas outras interpretações. (HERÁCLITO, 2008, p. 1613-1614)

Segundo Barata (2016, p.59), a “plástica baiana” foi acessada por Heráclito por meio da observação e da pesquisa dos materiais presentes em despachos, oferendas de candomblé e outros produtos encontrados nas feiras livres, como a Feira de São Joaquim em Salvador, por exemplo. A abundância de materiais orgânicos e vivos, apresentavam uma rica visualidade baiana, e, acerca do elemento que passa a se destacar na obra do artista, ele explica:

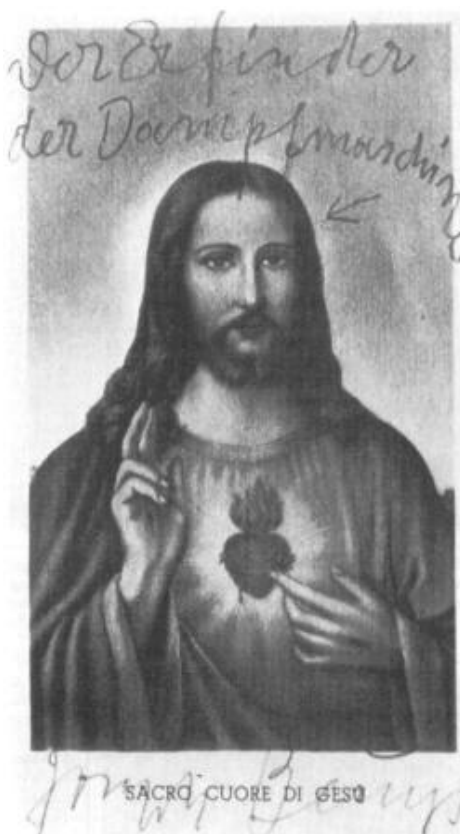
O dendê ocupará, a partir daí, um papel central na sua investigação. O azeite é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como a afro-baianidade, concebida, nessa sua imagem, como um corpo alimentado por esse “sangue ancestral”. O papel do sangue no corpo humano serve como referência associativa ao uso que faz do dendê na sua obra. (BARATA, 2016,p.62)

Em entrevista, Heráclito diz que a obra faz referência a um trabalho do artista alemão Joseph Beuys, no qual ele se apropria do “santinho” do Sagrado Coração de Jesus e atribui ao mesmo à invenção de um importante feito humano, no caso, a

---

<sup>34</sup> Enquanto conjunto de costumes e hábitos fundamentais no âmbito da cultura: valores, ideias ou crenças que caracterizam uma coletividade, época ou região, nesse caso, a cultura baiana.

máquina a vapor. A partir disso, Heráclito traz a mesma ideia para seu próprio contexto, por isso, o questionamento acerca dos direitos autorais, do HIV, da cola de sapateiro. Naquele período, a cola de sapateiro representava um grande problema em relação às pessoas em situação de rua em Salvador, principalmente às crianças. Segundo Heráclito, havia um caráter ao mesmo tempo sacro e muito profano no trabalho. Ele também diz que pretendia fazer uma analogia trazendo essa cosmogonia para o nosso cenário, lembrando que, a partir do sincretismo religioso, na Bahia, Jesus Cristo é associado a Oxalá.<sup>35</sup>



Img.8. *Der Erfinder der Dampfmaschine* (O inventor da máquina a vapor).  
Joseph Beuys, 1971. Foto: Lucio Amélio.

Conforme Barata (2016, p.58), foi no final de sua graduação que Heráclito se aproximou de Beuys, durante uma mostra de filmes desse artista promovida pelo Goethe Institut. A obra de Beuys que mais impressionou Heráclito teria sido a performance *Como Explicar Quadros a uma Lebre Morta* (*How to Explain Pictures to a Dead Hare*). O trabalho, apresentado em 1965 na Alemanha, teria revolucionado a arte conceitual pela maneira engajada e espiritualizada que Beuys

<sup>35</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

se comunicava através da arte, substituindo a simples apreciação dos objetos por uma fruição mais íntima e participativa. A arte instaurada por Beuys deveria ser sentida e intuída pelo espectador, ao invés de apenas compreendida intelectualmente.<sup>36</sup>

Beuys também é conhecido por utilizar em suas obras objetos e elementos de valor emocional, os quais também podem ser lidos e interpretados de maneira simbólica por diferentes culturas, como por exemplo o mel, o ouro e o feltro. Talvez seja nesse sentido que Heráclito se identifique com a abordagem de Beuys, na profunda relação estabelecida entre artista, objeto e expectador-fruidor. Além, é claro, do caráter espiritual e ritualístico da obra. E a performance de longa duração certamente potencializa essa relação - recurso que passa a ser explorado por Heráclito em uma etapa mais avançada de sua carreira. Sobre a afinidade entre Heráclito e Beuys, Barata completa:

Mesmo sendo completamente diferente dele, houve uma identificação completa e bastante contundente com aquele estrangeiro. Um artista alemão, que vivia na Europa, num ambiente muito diferente do seu e das suas referências. No entanto, havia uma estética próxima à que guardava na sua memória da infância, que da Chapada Diamantina trazia. O alambique, a rapadura, a comida caipira, a carne de charque. Esses materiais emblemáticos o aproximavam do trabalho de Beuys. (BARATA, 2016, p. 59)

Heráclito (2008, p. 1608-1614) diz que se apoia nos conceitos e na estética de Beuys pois se interessa pelo modo como o artista intercala materiais, espaços e identidade simbólica. Além disso, ele considera que a obra de Beuys promove o vínculo entre espaços sagrados e espaços consagrados - pela sociedade contemporânea – possibilitando assim uma comunicação entre religião e sociedade. Sobre sua obra e a escolha dos materiais, Heráclito infere que: "Seguindo o caminho traçado por Beuys quero atingir a *methexis* – a expressão concreta de uma ideia ou espiritualidade. O Azeite de dendê é um deles. Simultaneamente, promovo uma decodificação e uma nova forma de absorção de seu significado usual."

---

<sup>36</sup> UK Essays, 2017.



Img.9. Kiry, Beuys, Salvador. Detalhe da instalação. Ayrson Heráclito. 1995. Foto: Edgar Oliva.

O termo Kiry usado no título da obra relaciona-se à expressão "Kyrie eléison"<sup>37</sup>, que em sua origem grega significa: Senhor, tende piedade. Trata-se de uma oração cristã (presente na Bíblia - salmo 51) cantada em celebrações, assim como a Ladainha do Sagrado Coração de Jesus. Beto Heráclito infere que além de evocar o sagrado, a palavra Kiry faz alusão às dores humanas universais - provavelmente porque em seu antigo uso litúrgico, na Missa do Rito Romano, o Kyrie vinha recitado logo após o Ato Penitencial. Dentro do contexto da obra, pode-se dizer que o termo Kiry representa as dores do povo baiano.

Cleveland considera que o dendê também é capaz de evocar esse sofrimento humano por meio de sua cor vibrante, laranja-avermelhada, que indica sangue, ferida. E, acerca da simbologia do material utilizado, a autora lembra que o candomblé atribui sentido de vitalidade ao dendê, que, por sua vez, remete ao significado da palavra Axé - energia vital que anima os seres humanos e representa

<sup>37</sup> Além da transliteração do grego, Kyrie eleison, a designação desta oração também admite vários outros aportuguesamentos como quárie, kírie, quiriêlêison, quiriêlêisom e quiriêleisão.

a força sagrada de cada orixá - revigorando-se por meio das oferendas dos fiéis durante os rituais. Para Cleveland (2013, p. 117), a configuração da obra - com pedaços de carne de charque que pareciam corações, fios de cobre que os conectavam e o dendê avermelhado - fazia alusão aos órgãos, ao coração e ao sistema circulatório humano, que, em última instância, representam a força vital, o Axé. Uma outra conexão possível acerca do simbolismo do dendê é com o sangue de Exu, orixá que transita entre humanos e divindades. Cleveland acredita que assim como Exu, conhecido por sua personalidade intempestiva e esquentada, a "bomba de energia" de Heráclito estaria mesmo prestes à explodir. E, estabelecendo uma ponte com a estética Beuys, a autora declara que:

O dendê de Heráclito, o sangue de Exu, torna-se o fluxo de criatividade que pulsa no corpo da sociedade baiana. Ao chamar a atenção para assuntos da sociedade contemporânea, que vão desde HIV e abuso de drogas até questões sobre direitos autorais, os quais foram "supostamente" criados por Jesus Cristo, Heráclito se conecta com o interesse de Beuys pela criatividade, responsabilidade social, noções ampliadas entre arte e artista, além do conceito da sociedade em si como obra de arte.<sup>38</sup>

## **Que tipo de alimento pode a arte oferecer?**

Perguntei a Aaron Rosen<sup>39</sup> o que ele achava da obra "Kiry, Beuys, Salvador" e ele inferiu que viu no trabalho interessantes conexões com as escolhas de Beuys, principalmente a partir da predileção de Heráclito pelo uso de matérias-primas básicas, no caso de Beuys, o feltro e o mel, por exemplo. Rosen considera que assim como Beuys tinha a intensão de criar uma iconografia trazendo a Alemanha do pós-guerra de volta às forças fundamentais da terra (sem, contudo, cair na mitologia nativista do nazismo), Heráclito também é capaz de tocar diretamente na cultura em torno dele. Ambos lidam com problemas de ordem nacional, diretamente relacionados com a história de seus países: Beuys criticava o nacionalismo alemão gerador dos (recentes) ferimentos auto-infligidos pelo nazismo; Heráclito toca em feridas mais antigas, causadas pelo colonialismo gerador da diáspora Africana e da contínua exploração de seus descendentes no

---

<sup>38</sup> Tradução livre da autora.

<sup>39</sup> Informação fornecida à autora via correio eletrônico em 1/4/2018.

Brasil. Assim, explica Rosen, enquanto Beuys (e depois dele, Anselm Kiefer) medita sobre o triste legado da “pureza racial” defendida por Hitler, Heráclito lança outras perguntas acerca do entendimento de “pureza”, mostrando que não existem tradições africanas “puras”, pois esse retorno não é mais possível após tantos traumas. O que Heráclito mostra, na visão de Rosen, é uma cultura autêntica e misturada, na qual o artista assume papel de “químico” diante da cultura brasileira, filtrando as diferentes influências e tradições, reivindicando o que é autêntico e criticando o que é artificial (como as réplicas da lógica colonial).

Segundo Rosen, as imagens de Jesus que Heráclito apresenta podem ser o resultado do colonialismo, porém, elas não são menos parte da cultura baiana como está hoje. Para ele, unir a Jesus à ideia de *copyright* é intrigante porque evoca questões sobre replicação ou sobre a “reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin. Já o uso do fio de cobre e da carne seca poderiam estar desmistificando a Eucaristia, a “carne literal” de Jesus na tradição católica. Em certo sentido, o artista está criando uma Eucaristia tangível e de fato acessível. O que o infere aí é que pode haver na obra um questionamento acerca dos sacramentos oferecidos pela Igreja, quando o que as pessoas realmente precisam é de comida acessível, na forma de proteína (carne). Rosen diz que a partir da escolha pela carne seca a obra o leva a pensar sobre questões de nutrição e sobrevivência, tanto físicas quanto culturais, diferentemente do artista Damien Hirst, por exemplo, famoso por criar obras utilizando carcaças de vacas, às vezes convidando o público a assistir a carne entregue às moscas e aos vermes. Por fim, Rosen diz que parece haver na obra a seguinte pergunta feita por Heráclito: “Que tipo de alimento minha arte pode oferecer?”

## **O dendê como matéria para reflexão**

Beto Heráclito (2003, p. 12) afirma que *Kiry, Beuys, Salvador* foi a primeira obra apresentada publicamente dentro do processo de investigação de Ayrson Heráclito acerca dos materiais orgânicos. A obra foi a primeira, de muitas que viriam, a



utilizar o azeite de dendê como matéria-prima - como lembrou Barata, esse material ocuparia a partir daí um papel fundamental na sua produção. Beto Heráclito considera que, ao levar em conta o universo místico baiano, o artista atualiza as referências cristãs para o contexto da obra. Conforme infere o autor: "o azeite de dendê é explorado nos aspectos físicos (densidade, cor, volume) bem como nos seus aspectos simbólicos, haja vista sua importância ritual para as religiões afro-baianas."

O antropólogo Raul Lody, apresenta extensa investigação acerca desse material nos livros: *Dendê: símbolo e sabor da Bahia* e *Tem dendê, tem Axé: etnografia do dendezeiro*. Além destes, ainda temos inúmeros livros e estudos acerca desse forte signo da cultura baiana. O dendê já se encontra inclusive reconhecido através do Ofício das Baianas de Acarajé, formalizado como Patrimônio Cultural do Brasil (IPHAN, 2005). A feitura do acarajé, ou "comida de dendê", foi trazida pelas escravas africanas no período colonial, e, no início, apenas filhas de santo podiam comercializar o alimento. Como vemos, o dendê encontra-se enraizado no cotidiano da Bahia há muito tempo, seja em seu uso religioso, como ingrediente e preparo do alimento sagrado - oferecido aos orixás nos rituais do candomblé - seja no seu uso profano, como no comércio de alimentos, por exemplo.<sup>40</sup> O dendê que Heráclito chama de "material intermediário" é definitivamente uma "matéria para reflexão". Podemos dizer que as conexões simbólicas em sua obra são quase infundáveis, dado o potencial alegórico que esse material possui.

---

<sup>40</sup> Segundo o Parecer do DPI acerca do Ofício das Baianas de Acarajé do IPHAN (2005): "Este bem cultural de natureza imaterial, inscrito no Livro dos Saberes em 2005, é uma prática tradicional de produção e venda, em tabuleiro, das chamadas comidas de baiana, feitas com azeite de dendê e ligadas ao culto dos orixás, amplamente disseminadas na cidade de Salvador, Bahia. Dentre as comidas de baiana destaca-se o acarajé, bolinho de feijão fradinho preparado de maneira artesanal, na qual o feijão é moído em um pilão de pedra (pedra de acarajé), temperado e posteriormente frito no azeite de dendê fervente. Sua receita tem origens no Golfo do Benim, na África Ocidental, tendo sido trazida para o Brasil com a vinda de escravos dessa região".

## Sincretismo religioso

Para Cleveland (2013, p. 116), a obra Kiry, Beuys, Salvador justapõe sagrado e profano, catolicismo e candomblé, popular e erudito. Ao misturar elementos cristãos e afro-religiosos na obra, a autora acredita que Heráclito nos lembra do processo de sincretismo religioso ocorrido no Brasil – o qual obrigou os escravos a associarem imagens de santos católicos aos deuses africanos, como forma de preservar sua crença original, diante da coercitiva conversão à religião europeia. Segundo a autora, a imagem do Sagrado Coração de Jesus provoca um reconhecimento imediato do Catolicismo, o qual encontra-se fortemente representado em Salvador. Ela lembra que a cidade chegou a ganhar o título de *Black Rome of the Americas* (Roma negra das Américas) dada a enorme quantidade de igrejas católicas existentes na capital baiana.

Sobre isso, o crítico e curador Gerardo Mosquera (1996, p. 470) infere que a religião afrodescendente fora proibida e o cristianismo europeu determinado como ideal. Deste impasse nasceria o sincretismo religioso afro-brasileiro: “Um exemplo disso foi a identificação de deuses africanos com santos e virgens católicas feitas pelos escravos, forçados a se tornarem cristãos no Brasil, Cuba e outros países”. Contudo, Mosquera nos lembra que no tempo presente, globalizado, pós-colonial, os processos sincréticos indicam uma negociação entre poder e diferença cultural, sobre isso, ele elucida: “Não há sincretismo real enquanto a união de antagonismos não-contraditórios, mas enquanto estratégia de participação, re-significação e pluralização anti-hegemônicas.”

Já Reginaldo Prandi (2017), autor do livro “Mitologia dos orixás”, explica que não necessariamente os africanos ou os seus descendentes escolheram os santos católicos para camuflar seus verdadeiros orixás, mas sim porque agregar ou aceitar deuses de outras culturas faz mais sentido nas religiões politeístas nas quais os deuses de outros povos não são vistos como opostos. Nesse sentido, o autor sugere que os representantes das religiões politeístas apresentam uma postura diferente das instituições religiosas monoteístas, que além de não

aceitarem historicamente a condição sagrada de deuses não cristãos, costumam atribuir a eles características obscuras e demoníacas, como explica Prandi:

Ao assumir os santos católicos e incluí-los no seu panteão, essa atitude não era uma atitude que significava “infringimento”, um “escondimento”, mas era uma crença verdadeira. Até o candomblé conseguir se dissociar e virar uma religião autônoma, o seguidores acreditavam piamente nos orixás, nos santos, em Jesus, em Nossa Senhora e assim por diante. Mas isso faz parte de uma disposição que essas religiões de muitos deuses tem em aceitar os outros. Claro que é diferente quando se trata da religião cristã, quando a religião do outro é sempre demonizada, você nunca agrega o deus do outro, você o mata, ou destrói ou pelo menos o chama de diabo.<sup>41</sup>

A complexidade do sincretismo, ou da equivalência entre santos e orixás, perpassa outras questões, pois, segundo o mesmo autor algumas das entidades sagradas afrodescendentes foram associados a figuras canônicas do cristianismo de acordo com as semelhanças de suas personalidades ou características marcantes. Outras vezes, esse sincretismo se dava pela simples analogia simbólica percebida em alguns elementos os quais ambas entidades apresentavam, como no caso das flechas na correspondência entre São Sebastião e Oxóssi: o primeiro foi morto por flechas; o segundo utiliza flechas para caçar. Podemos inferir ainda que essa diferenciação apontada por Prandi acontece dentro do próprio Brasil, assim como as equivalências feitas ao orixá por ele citado, explicitadas pela poderosa voz afro de Mariane de Castro, na canção que diz: “Na Bahia é São Jorge, no Rio é São Sebastiao, Oxóssi é quem manda nas bandas do meu coração”. Prandi explica que esse fato ocorre em diferentes partes do mundo, daí as diferentes associações entre os mesmos orixás e Santos. De fato, lembro-me que na primeira vez que fui à Cuba, onde a *Santería* surgiu de modo similar ao candomblé, me admirei pelo fato de Santa Bárbara associar-se a Xangô (lá, *Changó*), e não à Iansã como no Brasil.

Já o famoso antropólogo franco-brasileiro Pierre Verger, explica a questão do sincretismo no Brasil, citando o pai de santo do Axé Opô Aganju, que, segundo o autor, costumava comparar a relação entre o catolicismo e o candomblé da

---

<sup>41</sup> PRANDI, 2017 In Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, São Paulo, 2017.

seguinte maneira: “como água e azeite dentro de um cálice, estão juntos, dentro de um mesmo recipiente, mas mesmo assim não se misturam. A mesma coisa acontece com as duas religiões: elas convivem lado ao lado mas não se misturam.”<sup>42</sup> Verger (2006, pp. 101-105) infere que se por um lado os africanos tiveram que se readaptar à nova forma de vida, os brancos europeus também foram fortemente influenciados pela cultura do povo escravizado. Segundo ele, no início da colônia, da mesma forma que os escravos se “europeizavam”, os senhores também se “africanizavam”, a partir do contato com seus escravos. Um exemplo disto eram as babás e as amas de leite negras - muito comuns à época - que acabavam passando mais tempo com as crianças brancas do que os próprios pais, por isso, desde pequenos, os filhos dos brancos absorviam a cultura e a tradição dos negros. Em estudos aprofundados sobre a questão do sincretismo, veremos uma visão que vai ao encontro das considerações de Verger, acima descritas:

Seja qual for o ângulo que se analise a questão do sincretismo religioso, é importante ressaltar que o negro não permaneceu passivo ante este processo, apesar da imposição, da obrigatoriedade e do papel desempenhado pela religião católica como sustentáculo do projeto colonial. Tudo leva a crer que a partir da realidade vivida naquela época considerando as dificuldades, o negro recriou e reinterpreto a cultura dominante, adequando-a à sua maneira de ser. (VALENTE, 1989, p. 68 Apud FERRETI, 1995, p. 74)

## **O que é o candomblé afinal?**

Conforme sintetiza Conduru, o candomblé fora introduzido no Brasil por meio de diversas crenças vinda com seus escravos, durante os longos anos em que foram comercializados. É uma das religiões de origem africana praticadas no Brasil, mas também em países vizinhos, como Uruguai, Paraguai, Argentina e Venezuela. Segundo Conduru (2011, p.4), há uma “sutil mistura de catolicismo, rituais indígenas e crenças africanas”. A religião cultua os orixás, deuses com origens totêmica - emblema sagrado de um grupo social, associando cada um deles a um símbolo da natureza: água, fogo, raio, floresta ou outros.

---

<sup>42</sup> FUNDAÇÃO Pierre Verger.

Já Heráclito, sugere que o candomblé surgira ainda nos porões dos navios negreiros, consolidando-se efetivamente como uma religião brasileira. Ele diz que exatamente por ter sido inventado aqui, representa não uma síntese mas sim uma “reunião de estabilidades e de instabilidades”: ao mesmo tempo em que a religião “se constrói, ela se destrói” (construindo novos elementos em detrimento dos antigos que tiveram de ser abandonados). Heráclito chama a atenção para um comum equívoco em relação a suposta tradicionalidade do candomblé, pois, segundo ele, a religião não apresenta rigidez ou imutabilidade (características do que é entendido como tradicional), mas ao contrário: o candomblé é dinâmico e está até hoje em transformação.<sup>43</sup>

Segundo Nei Lopes (2006, pp. 36-37) candomblé é o nome genérico utilizado no Brasil para designar o culto aos orixás iorubanos e jejes e algumas formas dele derivadas, em diferentes nações. Entende-se também pela palavra candomblé, as celebrações, festas, comunidades, terreiros e xirês dessa tradição. Lopes conta que sua forma original consistia em um sistema religioso autônomo, desenvolvido no Brasil a partir da Bahia, derivado de diversas tradições africanas, principalmente da região do Golfo da Guiné. Em seu Novo Dicionário Banto do Brasil, Lopes (2012, p.72) assim descreve a palavra candomblé: “Religião brasileira de culto aos orixás iorubanos, voduns daomeanos ou inquices bantos<sup>44</sup>. Por extensão, local de culto dessa religião; festa dessa tradição religiosa”. O autor ainda explica no mesmo verbete que a etimologia do termo ainda não foi precisamente descoberta, mas que a raiz do termo certamente deriva do banto *ndombe*, que quer dizer negro (no quimbundo: *kiandombe*; e no quicongo e umbundo: *ndombe*).

O filósofo Wanderson Flor do Nascimento aponta para a problematização do uso do termo candomblé no singular, justamente pela grande variação da forma como

---

<sup>43</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

<sup>44</sup> Lopes (2012, p.19) ainda infere que: “Dentro do quadro da presença afro-negra no Brasil, verifica-se uma predominância das culturas bantas, que colaboraram para a formação da cultura brasileira, principalmente através de suas línguas, entre elas o quicongo, o umbundo e o quimbundo. (...) De fato, no vocabulário do português falado no Brasil, os termos de origem nagô estão mais restritos às práticas e aos utensílios ligados à tradição dos orixás, como a música, a descrição dos trajes, e a culinária afro-baiana. E mesmo o vocabulário do culto jeje-nagô sofre influencia banta, haja vista a ocorrência de termos como quizila (tabu), djina (nome de iniciação) etc.”.

as religiões de matriz africana se configuram no Brasil. Ele sugere, portanto, que “os candomblés” sejam vistos como verdadeiros modos de vida, elaborados por meio de elementos culturais africanos que englobam crenças, valores, saberes e práticas. Sobre os riscos de uma generalização em relação à essa rica e complexa religiosidade, o autor explica que:

Há uma variedade grande de práticas de matrizes africanas que poderiam, através de rápidas generalizações, ser chamada de “candomblé”. Isso se deve ao fato de que, historicamente, os candomblés, no Brasil, nascem da articulação de diversas práticas e crenças que se originaram de locais diversos do continente africano. É comum utilizar-se da expressão “nação do candomblé”, como marcador que busca apontar a predominância de um local de origem das práticas. Há várias “nações”; entre elas, as mais conhecidas e praticadas são Ketu, Angola e Jeje. (...) Essas diferentes predominâncias fazem com que determinadas ações, visões de mundo e valores se modifiquem no interior dos candomblés, fazendo com que não se possa, sem complicações, simplesmente homogeneizá-los como uma “única” prática com nomes diferentes. Desse modo, qualquer generalização deverá ser feita com bastante cuidado para não cometermos erros de aproximação. (NASCIMENTO, 2016, p. 154)

Como vimos, Heráclito pertence ao candomblé jeje mahi, de influência tanto fon quanto iorubá. Segundo Bonciani (2006, p. 313): “Os ‘jejes’ não se deixam fixar em uma nação, etnia, tradição, ou matriz africana. A historicidade dessa identidade deve ser analisada na longa duração do colonialismo ou na particularidade de suas apropriações históricas”. O mesmo autor explica que a literatura brasileira sobre os candomblés no Brasil enfatiza a análise do culto aos orixás dos povos iorubas, citando Nina Rodrigues (assim como o fez Nei Lopes) para dizer que a partir daí foram difundidos os terreiros nagôs. Ele diz que essa tendência se consolidaria com Pierre Verger e outros.

Sobre o candomblé jeje, Bonciani diz que essa vertente religiosa chama de voduns as divindades que cultua e deriva dos povos gbe, relacionados à região do reino do Daomé (aproximadamente ao norte do atual Togo, República do Benim e sudoeste da Nigéria). O autor ainda explica que há um desafio em “descolonizar” a relação entre as sociedades negras e suas manifestações culturais, econômicas e políticas. Sobre a

complexa formação e desenvolvimento dessa identidade religiosa no Brasil, Bonciani (2006, p. 310) diz que:

Na Bahia dos séculos XVIII e XIX os negros desenvolveram estratégias de identidade; o termo jeje foi assimilado para o relacionamento com a sociedade escravista e para o diálogo interafricano, enquanto que as subnações (mahis, savalus, agonlins, mundubis etc.) foram utilizadas no âmbito interno dos gbe-falantes. O autor (Luis Nicolau Parés) entende que o etnônimo idjê ou o topônimo Adjadché foi transformado pelos comerciantes baianos em jeje e passou a denominar uma pluralidade de povos adjas, enquanto que no Benim manteve-se restrito aos guns do reino de Porto Novo. (sobre o autor, grifo nosso)

## **Peregrinação espiritual**

Podemos dizer que o caminho que a religiosidade de Heráclito percorre dentro de sua produção artística evidencia o resultado desse processo histórico vivido pelo Brasil. A imposição da religião europeia dificulta, até hoje, o acesso à religiosidade de matriz africana. Aquele que se interessa pelo candomblé, sem contudo ter nascido dentro da religião, terá que ultrapassar as barreiras culturais do preconceito. Pois, se por um lado a sociedade baiana está impregnada de valores, costumes e signos africanos, os mesmos não são oficialmente aceitos.

Em entrevista, Heráclito conta à Cleveland que sua infância foi marcada por rígidas regras de comportamento moral e ético, típicas de cidades do interior. Sua família chegou a enfrentar problemas de preconceito racial, diante do casamento de sua mãe branca com seu pai negro – já que a relação interracial não era aceita na sua cidade natal, interior da Bahia. Após a criação provinciana, Heráclito pôde finalmente aproximar-se mais da cultura afro-brasileira, quando passou a morar em Salvador, onde as influências africanas eram bem mais visíveis.

Como veremos, na medida em que Heráclito se encontra e reafirma sua própria identidade sua obra cresce, assim como sua fé, e a religiosidade presente em sua obra ganha coerência e consistência. A partir disso, quando sua carreira já encontra-se

consolidada, Heráclito percebe-se como um interlocutor da religiosidade de matriz africana, como explica:

Eu me considero uma espécie de tradutor desse universo do sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados. Eu venho me inspirando muito em artistas que têm essa relação com o sagrado, como, por exemplo, o Mestre Didi aqui na Bahia, que é um artista e sacerdote religioso. (HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017)



# Capítulo 2

## Capítulo 2.

### Frutos do candomblé



Img.10. Mãos do Epô. 11min, 11s. Frames do vídeo. Ayrson Heráclito. 2007. Acervo Videobrasil

O dendê, nutritiva seiva dessa tese-árvore, representa, como vimos, um importante *éthos* baiano na obra de Heráclito. Já o candomblé, um dos galhos mais fortes desse texto-baobá, representa o poder poético da ancestralidade religiosa que o artista passa a viver cada vez mais intensamente. Nas obras que se seguem, veremos como esses dois elementos matérico-espirituais evidenciam no desenvolvimento da carreira do

artista a consolidação e afirmação de sua identidade, por meio de sua imersão no candomblé. Na obra *Mãos do Epô* (2007), vídeo de pouco mais de onze minutos, apresentada em diversas exposições, o artista também utiliza o dendê como principal fonte matérica e poética. O vídeo rendeu ao artista um prêmio no 16º



QR Code 1. Vídeo *Mãos do Epô*.  
A.H. 2007

Festival Internacional de Arte Eletrônica - Videobrasil, em 2007, ocasião em que a obra passa a compor o acervo da Associação Cultural Videobrasil, um importante acervo de obras e publicações artísticas em ascensão no país. Na descrição da obra temos que: "Mãos dançam sobre o azeite de dendê, imergindo em um ambiente repleto de fluidos ancestrais. Os diferentes usos e sentidos do óleo de palma como ponto de partida para a compreensão de emblemas da cultura afro-baiana."<sup>45</sup>



Img.11. Mãos do Epô. Frames do vídeo: Img. de cada orixá. Ayrson Heráclito. 2007.

O artista almejava traduzir um pouco da "dança dos orixás" por meio do movimento das mãos, criando uma iconografia desse universo.<sup>46</sup> Cinco divindades são apresentadas no vídeo, as imagens das mãos dançando ao som da música ritualística são intercaladas por frases que descrevem cada um desses orixás. O primeiro deles é Exu: "Guardião dos caminhos, mensageiros dos deuses, múltiplo e contraditório". O segundo, Ogum: "Senhor dos ferros e das facas, amola suas lâminas e abre os caminhos". O terceiro, Oxóssi: "Senhor da fartura, arma sua flecha e entra na mata trazendo o alimento". O quarto, Omolu: "Dança o velho senhor: aponta a doença e reza a cura". E o quinto e último, Xangô: "Rei da justiça, escreve a lei sobre o fogo da verdade".

Segundo Muñoz, a obra fala da religiosidade dos escravos africanos recorrendo a elementos já utilizados anteriormente e apresenta os orixás por meio de movimentos simbólicos das mãos. O Epô (dendê, em iorubá), funciona como suporte e cenário para os gestos sagrados, enquanto ouve-se o som dos atabaques no vídeo. Sobre a obra, a autora diz que:

A mitologia dos orixás, um verdadeiro exército de proteção contra as adversidades da diáspora africana, é uma explicação metafísica para a resistência e sobrevivência dos negros. A brandura do epô

<sup>45</sup> VIDEOBRASIL, 2007.

<sup>46</sup> HERÁCLITO, 2012. In Vídeo Artistas Indicados PIPA 2012.

confronta a dureza do percurso atlântico e da sobrevivência nos canaviais; a maciez dos gestos divinos neutraliza as feridas dos grilhões e dos açoites dos senhores; da cor intensa do dendê emerge a luz que ilumina os porões dos navios negreiros e das senzalas. (MUÑOZ, 2009, p.3)

## Oferenda às cabeças dos orixás

Na intensão de criar uma iconografia desse universo religioso, Heráclito criou a obra Bori. O trabalho surgiu como performance<sup>47</sup> e foi apresentado posteriormente como instalação de fotos<sup>48</sup> e vídeo-arte (nesse caso, a partir do registro da performance). Destaca-se aqui o fato de que o suporte da obra de Heráclito é muitas vezes flexível, podendo uma mesma obra apresentar-se sob diferentes linguagens. Heráclito explica em entrevista que às vezes o registro da performance não é o ideal para uma re-exibição, seja pela má qualidade do registro ou pelo conteúdo sagrado presente no momento da performance, quando isso acontece, ele prefere recriar a obra em estúdio tratadas, pensadas pictoricamente, transformando a obra que antes era performance, em fotografia.<sup>49</sup> As fotos, por sua vez, podem ser apresentadas tanto do modo convencional, como impressões exibidas na parede da galeria, quanto na forma de instalação, onde as impressões são realocadas em diferentes espaços, adaptando-se ao local e ao conceito da exposição em questão.

---

<sup>47</sup> A performance Bori foi apresentada pela primeira vez em 2008, no Teatro Castro Alves, no Mercado Cultura Salvador. Em 2009, Heráclito apresenta Bori no MIP2 – Manifestação Internacional de Performance, em Belo Horizonte. Em 2011, a performance *Bori: ofer to the head* vai para Amsterdam, Holanda sendo apresentada no *Forum of Live Art (FLAM)* - Museumnacht De Oude Kerk.

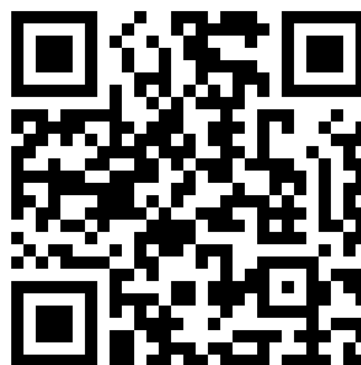
<sup>48</sup> A obra Bori como instalação de fotos foi apresentada pela primeira vez em Bruxelas, Bélgica, na exposição *Afro-Brazilian Contemporary Art* - Europalia.Brasil (2011); posteriormente na Exposição Do Valongo à Favela: imaginário e periferia. Museu de Arte do Rio - MAR (2014); e na exposição Entre Terra e Mar em Frankfurt, Alemanha (2017-2018).

<sup>49</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.].



Img.12. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Frames do vídeo (Registro) *Forum of Live Art (FLAM)*. Oude Kerk. Amsterdam, Holanda, 2011.

Heráclito ainda explica que o conceito de performance, para ele, é muito amplo. Ele diz que a obra em si é como um resíduo de algo maior. Ele se considera um artista da ação, e diz que tudo desenha sua ação: o gesto, a escolha do repertório, dos temas, o mergulho na historicidade, na literatura, sua relação com a pedagogia, com a educação, etc. Por isso a obra final passa a ser uma produção residual.<sup>50</sup>



QR Code 2. Vídeo performance  
Bori. A.H. Holanda. 2011. 00:14:00

Na performance Bori, Heráclito cria um verdadeiro ritual inspirado no ato religioso de ofertar comidas aos orixás. A palavra Bori deriva do iorubá, da fusão entre *bó* (oferenda), e *ori* (cabeça). Durante a performance, ao som de tambores do candomblé, Heráclito retira os alimentos de seu recipiente de origem, dispondo-os ao redor da cabeça de cada um dos performers que encontram-se deitados no chão, sobre esteiras de palha. O performer assume uma postura claramente

<sup>50</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014. 00:40:05 à 1:54:56.

ritualística, sempre concentrado, apresenta movimentos ora serenos, ora vigorosos. Para o artista, oferecer comida à cabeça dos deuses é um modo de evocar proteção e nutrir a alma, e sobre a performance, ele explica:

A ação consiste em oferecer comidas sacrificais à cabeça de doze performers, sendo estas representações vocativas e iconográficas dos doze principais orixás do candomblé. Dar comida para a cabeça é nutrir a nossa alma. Alimentar a cabeça com comidas para os deuses é evocar proteção. Todos os elementos que constituem a oferenda à cabeça exprimem desejos comuns a todas as pessoas: paz, tranquilidade, saúde, prosperidade, riqueza, boa sorte, amor, longevidade.<sup>51</sup>

Segundo Heráclito, cada divindade africana come determinada comida, por isso ele selecionou cuidadosamente os principais alimentos que são associados à cada um dos orixás ali representados. Ele diz que a obra aborda a alimentação ritualística, pois no candomblé, o termo Bori designa um ritual de iniciação, o qual trata da importância de se alimentar a cabeça.<sup>52</sup> Ainda sobre a religiosidade presente na sua obra, Heráclito explica que seu entendimento acerca do ato performático perpassa sua observação das práticas religiosas (o candomblé, no caso) como por exemplo, os estados alterados de consciência, comuns durante os rituais. Na imagem que se segue fica claro, observando-se a expressão facial do artista, o nível de concentração e imersão ritualística-religiosa que ele assume durante a performance.

---

<sup>51</sup> HERÁCLITO, Ayrson. Oferenda à cabeça. Patrimônio Cultural. Geledés – Instituto da Mulher Negra. 2012.

<sup>52</sup> HERÁCLITO, 2012. In Vídeo Artistas Indicados PIPA 2012.





Img.13. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Registro fotográfico da performance.  
MIP2. Belo Horizonte – MG. 2009. Acervo pessoal do artista.

## Da dificuldade em se trabalhar com religiosidade na arte

Quando perguntei se Heráclito tinha dificuldade em trabalhar com o tema religiosidade na arte ele afirmou que sim, dizendo que essa questão é, ainda hoje, delicada. Ele conta que as pessoas sempre o interrogam onde começa a arte e onde acaba a religião em seu trabalho, e, para ele, seu trabalho encontra-se nesse limiar. Ele considera que essa separação não existe, em última instância. Não que arte e religião signifiquem a mesma coisa, mas para ele, a compreensão de ambas é muito abrangente e fora da perspectiva ocidental não haveria limite onde uma acaba e outra começa. Sobre isso, ele diz:

Eu compreendo que essas ações humanas, essa forma de saberes e trabalhos do humano com as energias da natureza, não são tão estanques como na antiguidade. Nas civilizações antigas arte e religião realmente eram uma coisa só. Eu penso nessa perspectiva, principalmente porque eu não posso pensar, por exemplo, em arte indígena no Brasil, tentando separar o que é arte, o que é religião; o que é vida, o que é arte. Assim também

como eu não posso pensar na arte afro-brasileira com essa distinção.<sup>53</sup>

Paradoxalmente, a religiosidade de seu trabalho tem sido mais aceita na Europa do que no Brasil. Eu o questiono sobre a diferença entre trabalhar na Bahia, no Brasil, e no exterior. Sobre isso, Heráclito infere que, apesar de a Bahia ser um universo extremamente complexo, os símbolos utilizados em sua obra já são conhecidos e por isso a obra é lida mais facilmente, porém, em outras cidades do Brasil, em locais que ele acreditava terem uma relação mais estreita com o candomblé, seu trabalho não é tão bem aceito quanto ele imaginava que seria. Já em certos países da Europa, que demonstram um maior distanciamento das religiões, suas obras tem despertado curiosidade e interesse. Heráclito conta que no exterior ele percebe que existe de fato uma abertura maior às experiências, e com isso, um respeito à religiosidade de seu trabalho.

## **Politeísmo *versus* monoteísmo**

Retomando o entendimento de Prandi acerca das diferenças de comportamento entre as religiões politeístas e monoteístas, quanto à aceitação do caráter sagrado de uma pela outra, temos uma interessante visão colonial oferecida pelo intelectual e quilombola Antônio Bispo dos Santos<sup>54</sup>, conhecido como Nêgo Bispo que nos ajuda a entender as raízes de algumas das dificuldades que Heráclito enfrenta ao destacar e elevar os saberes ancestrais por meio da arte. Em seu livro

---

<sup>53</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

<sup>54</sup> Nêgo Bispo é morador do Quilombo Saco-Curtume, localizado no município de São João do Piauí, é ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola no Brasil. Possui ensino fundamental completo e faz parte da primeira geração da família da sua mãe que teve acesso à alfabetização. Sua inserção na escola foi deliberada e apoiada pela comunidade em que nasceu face à necessidade de poderem contar com o auxílio de alguém que pudesse escrever cartas e zelar pela contabilidade e operações comerciais da comunidade. Tem um grande gosto pela escrita poética, pois desde muito cedo precisou desenvolver sua habilidade de traduzir para a linguagem escrita das cartas os sentimentos, as sabedorias e as vivências dos seus parentes e vizinhos. Poeta, escritor e intelectual que prefere ser chamado de relator de saberes, é autor de inúmeros artigos e poemas, já foi locutor de programa radiofônico e publicou, no ano de 2007, com apoio do governo do Estado do Piauí, o seu primeiro livro intitulado Quilombos, Modos e Significados. Foi professor e mestre convidado do projeto Encontro de Saberes na Universidade de Brasília. SANTOS, 2015 [Ver biografia da contra-capá.]



“Colonização, Quilombos: modos e significações” (2015), o autor nos oferece uma visão “contra colonizadora” contestando o pensamento construído sob a égide da colonização portuguesa no Brasil, que ele chama de “afro-pindorâmica”. Bispo (2015, p.20) utiliza esse termo justamente para privilegiar a visão de diversos povos que foram chamados genericamente de “índios”, fazendo o que ele chama de “exercício de descolonização da linguagem e do pensamento”, referindo-se ao território hoje conhecido como América do Sul como “Pindorama”, termo tupi-guarani que significa “Terra das Palmeiras”. Ele volta às origens da colonização lançando mão de textos católicos como as Bulas Papais para comprovar que a Igreja legitimava a opressão, perseguição e escravização de todos os não cristãos que fossem encontrados em todo e qualquer território além mar. O objetivo de seu livro é entender como se dá a continuidade do processo de colonização sob sua configuração contemporânea, em face à real perseguição sofrida pelos quilombos e comunidades tradicionais existentes no Brasil (fruto das ameaças do capitalismo desenvolvimentista). Como veremos ao longo desta tese, Heráclito se aproxima cada vez mais dessas ideias, presentes na obra de Nêgo Bispo, pois ao tentar acessar na África pré-colonial uma infinidade de conceitos perdidos, apagados pela colonização, ele procura resgatar um modo de pensar ancestral no próprio contexto brasileiro. [Ver capítulo 4, subtítulo “A África pré-colonial (contemporânea)”].

## **Heráclito: um artista contra colonizador**

Bispo (2015, p.20) explica que utiliza as expressões “colonização” e “contra colonização” para “conceituar os processos de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no mesmo espaço físico geográfico”. Heráclito, enquanto artista e sacerdote, lida diretamente com o *corpus* politeísta o qual Prandi e Bispo se referem. Podemos inferir, portanto, que Heráclito age exatamente no sentido da contra colonização. Na apresentação do livro de Bispo, o antropólogo José Jorge de Carvalho sugere que o autor logre aí um enfrentamento às clássicas interpretações eurocêtricas, o mesmo que costuma fazer Heráclito

em sua obra. Esse modelo interpretativo que forjou-se no Brasil imperando até os dias de hoje, é exemplificado pela fala de José Jorge:

(...) o modelo católico de colonização, a dominação precoce sofrida pelos indígenas, a instituição central da escravidão na formação social e econômica do país, a ideologia da mestiçagem e a democracia racial, e os modelos de desenvolvimento, a maioria deles dentro do regime capitalista. (CARVALHO, 2015, p.10)

Bispo ainda explica que (assim como Heráclito costuma fazer) utiliza a religião como ferramenta para suas análises, pois ele entende que a religião é “uma dimensão privilegiada para o entendimento das diversas maneiras de viver, sentir e pensar a vida entre os diferentes povos e sociedades.” Por isso, em seu livro ele desenvolve ideias tanto acerca da religião cristã, que ele considera crucial no processo de colonização, quanto da religiosidade de matriz africana, presente nas comunidades quilombolas. Ele refere-se aos colonizadores como “povos monoteístas” e aos colonizados como “povos politeístas” e, a partir dos textos papais que cita, ele infere que:

No meu entender, os cristãos citados na Bula são os povos que cultuam um único Deus, o Deus da Bíblia, onipotente, onisciente e onipresente, isto é, que pertencem a uma religião monoteísta. Já os ditos pagãos são os povos que cultuam os elementos da natureza tais como a terra, a água, o ar, o sol e várias outras divindades do universo, as quais chamam de deusas e deuses, e por isso pertencem às religiões politeístas. (SANTOS, 2015, p. 29)

## **Uma cosmovisão politeísta no sistema da arte**

Ainda em seu livro, o autor busca compreender as diferenças de interpretação entre a “cosmovisão monoteísta” (dos colonizadores do passado e do presente) e a “cosmovisão politeísta” dos que foram colonizados no passado e que hoje assumem o lugar (conceitual) de “contra colonizadores.” Assim como Heráclito, Bispo volta ao passado para elucidar os efeitos e consequências do escravismo no presente, e com isso, desfazer uma estrutura que subjogou diversos povos, generalizando-os como “negros” e “índios” que agora precisam percorrer um caminho de volta às origens a fim de fazer emergir a singularidade de suas identidades. Assim como Heráclito o faz na arte, inserindo o saber proveniente dos povos africanos dentro

do sistema da arte (institucionalizado, regido pelo poder econômico), Bispo o faz na Academia, elevando o “saber” em detrimento do “conhecimento”.

## **Saber *versus* conhecimento**

A designação “saber” foi instituída pela luta contra colonial, já utilizada nos diversos setores governamentais no Brasil (como o de Patrimônio Cultural, por exemplo) assim como nas Universidades, na forma de disciplinas e seminários (nos quais os mediadores são os “mestres” detentores do “saber”, às vezes não escolarizados). Sobre a diferença entre saber e conhecimento, perguntei ao Bispo<sup>55</sup> se por um acaso a palavra saber não era um modo de menosprezar e subjugar (mais uma vez) uma epistemologia advinda de um pensamento não aceito pelo sistema hegemônico, enquanto a verdadeira epistemologia seria o chamado “conhecimento”. Ele me respondeu que não, de forma alguma. E inferiu que no quilombo de onde ele vem, diz-se dos mais velhos que esses são “sabidos”, justamente porque detêm o saber de toda uma vida. Ele brinca que não faria sentido em dizer que esses eram “conhecidos” por saberem muito. E, para ele, ainda por uma série de razões, a palavra saber indica maior credibilidade do que a palavra conhecimento.

## **Nêgo Bispo, Abdias do Nascimento e Ayrson Heráclito**

José Jorge de Carvalho sugere que Bispo deva ser colocado no mesmo patamar dos intelectuais negros que se destacaram no Brasil dos últimos tempos, tomando como exemplo alguém igualmente importante para o campo da arte: Abdias do Nascimento. Esse artista e intelectual é de fundamental importância na esteira das discussões sobre a arte negra ou afro-brasileira, na qual Heráclito encontra-se fortemente envolvido. Carvalho nos lembra ainda que Abdias do Nascimento

---

<sup>55</sup> Em uma conversa informal, por ocasião de um evento em homenagem a um grande amigo em comum, em Brasília, em janeiro de 2018.

produziu o memorável manifesto “Quilombismo” que ele diz ser: “como uma plataforma geral, não apenas para o Brasil, mas para toda a Diáspora Africana nas Américas e mesmo para além dela, ao propor, a partir dele, o movimento pan-africanista de nível intercontinental”. Relaciono aqui, portanto, Nêgo Bispo, Abdias do Nascimento e Ayrson Heráclito atribuindo aos três uma grande importância no cenário das discussões contra coloniais que se fazem urgentes no Brasil, dentro e fora da arte.

## **Decolonialismos e epistemologias do sul**

O “pan-africanismo” é uma corrente ideológica que luta pela união dos povos de todos os países do continente africano contra o preconceito racial, na intenção de resolver seus problemas sociais.<sup>56</sup> O conceito de pan-africanismo pode ser visto como proposta análoga à corrente chamada “epistemologias do sul”, difundida entre outros, por Boaventura de Sousa Santos<sup>57</sup>, que trabalha com a produção do conhecimento centrada no hemisfério sul do globo em parceria com autores latinos, caribenhos, indianos, africanos, afro-diaspóricos e ameríndios. Como o pan-africanismo visava construir uma epistemologia a partir do ponto de vista dos próprios descendentes dos povos colonizados, de preferência sem interlocutores, podemos inferir que essas duas correntes apresentam forte relação uma com a outra.

Há ainda outro conceito, o “afropolitanismo”, difundido por Achille Mbembe principalmente por meio da exposição África Remix (2005), que reuniu no centro de artes Georges Pompidou, em Paris, oitenta e quatro artistas da África negra e do mundo árabe, oferecendo ao mundo a oportunidade de assistir a um grande evento sob outra ótica: um olhar atualizado sobre a arte africana dos últimos dez

---

<sup>56</sup> GELEDÉS, 2009.

<sup>57</sup> O sociólogo organizou, em parceria com a antropóloga moçambicana Maria Paula Meneses, o livro *Epistemologias do Sul* (2010), no qual participam, além dos organizadores, as autoras e os autores: Amina Mama, Anibal Quijano, Dismas Masolo, Ebrahim Moosa, Enrique Dussel, João Arriscado Nunes, Kabengele Munanga, Maria Paula Meneses, Milton Santos, Mogobe Ramose, Nelson Maldonado-Torres, Nilma Gomes, Paulin Hountondji, Radha D’Souza, Ramón Grosfoguel e Shiv Visvanathan.

anos. Heráclito diz: "Atualmente, o Achille Mbembe, que é um intelectual do Camarões, tem me servido de referência para pensar as relações de necropolítica em um contexto pós-colonial."<sup>58</sup> Heraclito ainda infere que as ideias divulgadas por meio da mostra acabariam por reverberar em todo o mundo, influenciando concepções estéticas e servindo de referência a muitos artistas, especialmente dos países da diáspora africana. Ele ainda conta que a exposição, que teve curadoria de Simon Njami, outro importante intelectual camaronês, proporcionava uma verdadeira ideologia, uma nova abordagem acerca do conceito de Afropolitanismo:

(...) Afropolitanismo não é o mesmo que o pan-africanismo ou negritude. Afropolitanismo é uma estética e uma determinada poética do mundo. É uma maneira de estar no mundo, recusando-se, por princípio, qualquer forma de identidade vítima - o que não significa que ele não está ciente da injustiça e da violência infligida ao continente e seu povo (...). (MBEMBE, 2005, p. 28 Apud HERÁCLITO; SANTOS, 2011, p. 2338)

Como podemos perceber, a obra de Heráclito possibilita uma discussão conceitual de extrema importância para a quebra de paradigma epistemológico que, não apenas o Brasil, mas o mundo inteiro está passando. Trata-se da desconstrução do conhecimento produzido a partir de um único ponto de vista, que deverá ser substituído por um conhecimento plural, condizente com a diversidade do mundo atual. Foi apenas em 2003 que no Brasil estabeleceu-se a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-Brasileira<sup>59</sup> portanto, é de se esperar que nossas referências com relação à nossa própria cultura sejam escassas e confusas. Esse fenômeno deriva do racismo intelectual instaurado pela colonização eurocêntrica, como explica Nascimento (2016, p.231):

Frente à ausência dos estudos sobre o pensamento filosófico africano em nosso país, resultado do racismo epistêmico, buscar possibilidades de entrada nesse campo de estudos é importante, seja pela tarefa de incrementar a história da filosofia com outros campos e lugares da produção filosófica, reagindo ao discurso racista sobre o continente africano e sua produção intelectual, seja para atender a determinação legal de inserir conteúdos de

---

<sup>58</sup> HERÁCLITO, 2004. In Mapeamentos. Barrueco. Plataforma Videobrasil. 2004.

<sup>59</sup> Por meio da lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003 que: "Altera a Lei no 9.394 de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática 'História e Cultura Afro-Brasileira', e dá outras providências."

história e cultura africanas nos currículos dos ensinos fundamental e médio, o que demanda do ensino da filosofia o conhecimento de filosofias africanas.

Trata-se ainda de reconhecer a voz de quem fora outrora subjugado, para que, à luz dos esclarecimentos dos próprios sujeitos, o passado seja reescrito e o futuro seja mais coerente, pois que na esteira dos avanços dos direitos humanos universais, todos os povos devem ter direito de escrever a própria história, protagonizando a produção do conhecimento global. Contudo, ao tentarmos reescrever a nossa história nos damos conta de uma série de problemas epistemológicos que não são fáceis de resolver. Dentro dos espaços de produção de conhecimento existentes alguns códigos de linguagem encontram-se enraizados de tal modo que não podem ser arrancados de uma só vez. É por isso que para cada novo conceito que se pretende ser mais coerente com a diversidade cultural, social e racial, existe uma série de contradições e vícios de linguagem que por sua vez só serão desfeitos em uma próxima conceituação.

Gayatri Spivak, crítica e teórica indiana, é conhecida como uma das principais referências do pós-colonialismo. Sua obra "Pode o subalterno falar?" faz uma crítica à tentativa atual do Ocidente de problematizar a sua própria representação do sujeito do Terceiro Mundo. Spivak analisa as ideias de descentralização do sujeito oferecidas tanto por Marx quanto Derrida, e vai mais a fundo. A autora considera que a produção intelectual do ocidente é cúmplice de interesses econômicos ocidentais internacionais. E cita Derrida (1982, Apud SPIVAK, 2010, p. 81) para demonstrar o quão traiçoeira pode se tornar a tentativa ocidental de dar voz ao sujeito não ocidental, como indicada na frase a seguir: "(...) cada vez que o etnocentrismo é precipitado e ostensivamente revertido, algum esforço se esconde silenciosamente por trás de todos os efeitos para consolidar um lado interior e retirar dele algum benefício doméstico". Segundo ela, por subalternos entende-se: "As camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante". (SPIVAK, 2004 Apud ALMEIDA, 2010, p. 12) Apesar do

“subalterno” de Spivak se referir em seu livro mais especificamente à figura da mulher intelectual (a partir de sua própria experiência), essa noção de sujeito subordinado indica com eficiência o lugar de outros sujeitos não-hegemônicos na sociedade, por consequência, também do artista não-hegemônico, normalmente menosprezado pelos meios de produção e divulgação de uma arte institucionalizada pelo Ocidente. Não é atoa que o conceito de subalterno de Spivak tem sido referenciado de diversas maneiras, em um sem-número de textos produzidos no hemisfério sul do planeta.<sup>60</sup>

O sociólogo jamaicano Stuart Hall, outra grande referência pós-colonial, reconhece os problemas gerados pelo uso desse termo, porém sugere que a expressão seja usada como uma abordagem crítica, pensada para superar a crise de conhecimento gerada pela incapacidade das teorias hegemônicas que tendem a explicar o mundo sob um único ponto de vista. Hall explica que usar o termo pós-colonial não indica que o poder colonial acabou após o domínio territorial da colônia, ele esclarece que os conflitos de poder, incluindo o campo do saber, continuam nas mãos das “nações pós-coloniais”. Para Hall, o uso do termo sugere “uma releitura da colonização, bem como o tempo presente a partir de uma escrita descentrada, da diáspora; ou ainda global, das grandes narrativas imperiais do passado, que estiveram centradas na nação.” (BERNARDINO-COSTA; GROSFUGUEL, 2016, p. 15). Como vemos na explicação do próprio Hall (2003, p.109):

Consequentemente o termo “pós-colonial” não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época, ele relê a colonização como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. (...) “Global” neste sentido não significa universal, nem tampouco é algo específico a alguma nação ou sociedade. Trata-se de como as relações transversais e laterais que Gilroy denomina “diaspóricas” (Gilroy, 1993) complementam e ao mesmo tempo deslocam-se as noções de centro e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro.

---

<sup>60</sup> A exemplo dos textos, dentre tantos outros: KILOMBA, Grada. *Who Can Speak? Speaking at the Center, Decolonizing Knowledge*. 2008; MOMBAÇA, Jota. *Pode Um Cu Mestiço Falar?* 2015; MORAES, Fabiana. *Pode a subalterna outra subalterna calar?* 2017.

Para a pesquisadora israelense Ella Shohat (2006, pp.40-41) no entanto, o conceito de Ocidente é relativo. Ela explica que a própria Europa é uma síntese de diversas culturas ocidentais e não-ocidentais. Ela lembra que às vezes o termo Ocidente inclui a América Latina, que possui idioma europeu como primeira língua e hábitos europeus hegemônicos, mesmo apesar de sua herança étnica indígena e africana. Para a autora "O colonialismo é etnocentrismo armado, institucionalizado e globalizado." E mais: "O etnocentrismo contemporâneo é o resíduo discursivo ou a sedimentação do colonialismo, processo através do qual os poderes europeus atingiram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural na maior parte da Ásia, África e Américas."

A performer e pesquisadora brasileira Jota Mombaça, influenciada por Shohat, acredita que na verdade o "pós-colonial" não existe. Para Mombaça (2015): "A colonização não é um assunto do passado. É um processo que nunca cessou e que agora tem novas formas". Mombaça fala em "vida após a morte do colonialismo" para discorrer sobre problemas acerca da imposição de normatividade (modelo de sujeito ideal: europeu, branco, heterossexual, etc) na sociedade atual e se questiona sobre as possibilidades de se pensar e falar sobre os outros tipos de sujeitos existentes, sem cair nas armadilhas da lógica elitista, que muitas vezes recria uma situação colonial.

O termo decolonial surge da necessidade de se pensar o pós-colonial, principalmente no contexto da América Latina. Trata-se da tentativa de "descolonizar"<sup>61</sup> a cultura e a educação, propondo um projeto pedagógico voltado para o pensamento crítico em relação a nossa história. Segundo Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p.16):

Apesar de uma longa história colonial na América Latina e de reações aos efeitos da colonização, que podemos chamar de colonialidade, intelectuais dessa região não figuraram e não figuram no campo de estudos pós-coloniais. Por exemplo, Homi Bhabha, Edward Said e Gayatri Spivak – os nomes mais expressivos do campo acadêmico pós-colonial – não fazem nenhuma referência à América Latina nos seus estudos.

---

<sup>61</sup> O termo "decolonial" deriva da palavra em ingles *decoloniality*, contudo também pode ser visto como "descolonial".



A partir daí, surge a necessidade de um aprofundamento da situação específica do Brasil para fins de uma mesma discussão: os problemas gerados pelo poder da minoria hegemônica *versus* a submissão da maioria marginalizada. Porém, dessa vez, desloca-se o local do subalterno para o sul do globo. De fato nos últimos anos tem crescido o número de autores latino-americanos de diversas áreas de conhecimento, sendo esses muitas vezes chamados de intelectuais “decoloniais”, como alguns dos que encontramos no livro organizado por Boaventura Souza e Santos e Maria Paula Menezes: o sociólogo peruano Aníbal Quijano; o filósofo argentino Enrique Dussel; o filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres; o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel. Afunilando os estudos pós-coloniais, direcionando-os para as chamadas “epistemologias do sul”, talvez possamos encontrar nossas especificidades, as raízes de nossos obstáculos sociais e culturais. Afinal, conforme questiona Boaventura de Sousa Santos:

Por que razão, nos dois últimos séculos, dominou uma epistemologia que eliminou da reflexão epistemológica o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento? Quais foram as consequências de uma tal descontextualização? São hoje possíveis outras epistemologias? (SANTOS, 2010, p. 11)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Se eu não corresse o sério risco de entrar numa longa discussão e fugir dos principais conceitos relacionados à obra de Heráclito, eu iria mais a fundo na busca pelos entendimentos que visam quebrar definitivamente o pensamento colonial que hoje em dia também encontra-se fortemente atrelado a pensamentos normativos e normalizantes. Esses entendimentos, por sua vez, interrelacionam além de raça e cor, conceitos de sexo, gênero, saúde mental, necessidades especiais e patologias, abrangendo uma série de intolerâncias comportamentais e culturais, incluindo a intolerância religiosa, por exemplo. O padrão heteronormativo ou normatizante, tem bases no pensamento colonial ocidental, e tende a excluir de um sistema hegemônico: mulheres, gays, negras e negros, pessoas com deficiências ou pessoas consideradas não normais por algum motivo (nesse sentido também poderíamos entrar nas origens da teoria Queer, ou mais recentemente, Cuir, no Brasil). O fato é que essas discussões são de extrema importância para o cenário contemporâneo global, porém elas também encontram uma infinidade de paradoxos e desafios que devem ser quebrados e reconstruídos a todo momento. Algumas correntes anti-colonialistas e anti-normalizantes mais radicais criticam severamente toda e qualquer tentativa de teorização, mesmo aquelas que pretendem construir o conhecimento baseado na pluralidade. Após ser iniciada aqui, essa discussão conceitual não teria fim, pois as mesmas críticas feitas em relação à chamada corrente pós-colonial (Stuart Hall, Gayatri Spivak, Homi Bhabha), são feitas às correntes de pensamento pan-africanistas (Abdias Nascimento) ou às Epistemologias do Sul (Boaventura de Souza Santos), justamente por acharem que nenhuma delas dá conta das especificidades dos povos e nações correspondentes ao hemisfério sul do globo terrestre que abarcam América do Sul, África e Índia e toda a pluralidade não normativa dessas culturas. Se eu quisesse iniciar aqui essa discussão eu precisaria construir vários ringues epistemológicos para que pudessem lutar, por exemplo: Ella Sohat e Jota Mombaça contra Stuart Hall e Gayatri Spivak. Se Nêgo Bispo lutasse ao lado de Sohat e Mombaça eles teriam sérias chances de ganhar a briga contra o “anti-colonialismo contaminado” de Hall e Spivak, que supostamente não entendem sobre as especificidades do Brasil, por exemplo. Porém, o fato de Bispo ser um homem homossexual e cisgênero, imediatamente o desqualifica a lutar ao lado de uma mulher e de uma bicha não-binária (como se apresenta Mombaça). Spivak e seu livro “Pode o subalterno falar”(2010) gerou uma

## Será que foi racismo?

Como exemplo dessa dificuldade em se trabalhar com a religiosidade afro, Heráclito relatou-me sua experiência com a performance Bori em Belo Horizonte. Ele conta que não esperava ter grandes problemas por saber que Minas Gerais é uma região de muitos negros assim como a Bahia, e pelo fato de haverem ali casas de candomblé muito antigas. Contudo, ao procurar os materiais necessários para a execução da obra Bori ele percebeu que não seria tão fácil como imaginou. Heráclito supôs que essa dificuldade deu-se devido à complexidade do candomblé, dizendo que a religião é de fato bastante diversificada nas diferentes regiões do Brasil.

Porém, ao ouvir o relato de Heráclito imediatamente lembrei-me de minhas próprias experiências em Belo Horizonte, minha cidade natal. E não pude deixar de relacionar a dificuldade enfrentada por Heráclito com o típico racismo daquela cidade, cuja imagem social parece estar completamente presa à época colonial: tire uma foto e verá em algum lugar uma pessoa negra servindo uma pessoa branca. Dito isso, compartilho aqui uma das inúmeras cenas de racismo observadas por mim naquela cidade, apenas para ilustrar a minha desconfiança de que a dificuldade que Heráclito encontrou na busca pelos ingredientes e objetos religiosos que ele precisava na obra pode ter sido, na verdade, uma consequência do racismo.

Certo dia, perguntei a uma cabelereira, em um salão onde todas as funcionárias eram negras, onde eu poderia fazer tranças afro no cabelo. Imediatamente elas se entreolharam com uma cara de espanto, e em seguida deram uma gargalhada. Elas disseram enfaticamente que aquilo era loucura e que se eu fizesse essas tranças eu estaria “caçando problema”. Naquele momento, ficou claro para mim que a fala delas derivava de suas próprias experiências com o cabelo, forte definidor da identidade racial. Basta um dia em Belo Horizonte para perceber que a maioria das negras alisa seus cabelos, indicando quão forte são os resultados da escravidão

---

infinidade de textos no Brasil os quais buscam incessantemente por uma legitimidade genuína dxs subalternxs mais autênticxs, utilizando propositadamente aqui o “x” como parte dessa proposta problematizadora, que por sua vez funciona como uma espécie de crítica construtiva, mas que ao mesmo tempo pode ser extremamente confusa e angustiante se usada em um texto muito longo.

naquela região. Lá, talvez como no Sul do país, não se vê muita mistura interracial e a maioria das negras e negros ainda ocupam uma posição de subserviência: daí a dificuldade em afirmar-se dentro de uma estética ou religiosidade negras. Por esse motivo, especulo aqui que Heráclito pode ter tido dificuldade de encontrar certos produtos religiosos justamente pelo fato dos adeptos do candomblé estarem constantemente escondendo sua religiosidade, em função do forte preconceito.



Img.14. Bori. Performance. Ayrson Heráclito. Registros fotográficos da performance. MIP2. Belo Horizonte, 2009. Fotos: Marcelo Terça Nada.

## Vislumbrando a mudança

Como veremos ao longo desse texto, a obra de Heráclito também levanta questões sutis, e ao mesmo tempo profundas acerca dos resultados históricos da colonização na sociedade brasileira. Podemos entender essa dificuldade de aceitar as próprias raízes culturais, no caso a religiosidade afro-brasileira, como resultado do processo de ocidentalização do Brasil, onde a população foi ensinada a eleger uma formação (portuguesa) em detrimento de outras (negra e indígena). Por outro lado, Heráclito infere, ainda em entrevista, que essa abertura também está acontecendo

pouco a pouco no Brasil, haja vista a rapidez com que seu trabalho vem sendo reconhecido. E essa abertura, por sua vez, advém de um longo processo de reivindicação e legitimação daqueles que lutam pela cultura afrodescendente.



Img.15 Bori. Performance. Ayron Heráclito. Registro fotográfico da performance. MIP2. Belo Horizonte, 2009. Foto: Marcelo Terça Nada.

## Religiosidade como guia

Heráclito explica que vive imerso num universo religioso e filosófico que guia não apenas sua produção artística e criativa, como também sua maneira de se relacionar com o mundo e com a natureza. Ele conta que chegaram a afirmar que seu trabalho tratava-se de religião e não de arte, o que acabou por gerar reflexões acerca dessa questão em seu trabalho. Também não haveria limite entre performance e ritual, pois, muitas vezes, a performance acontece, de fato, sob o estado alterado de consciência. Heráclito conta que em determinado momento, sua arte deixa de ser um trabalho dentro da uma lógica capitalista, para tornar-se uma espécie de obrigação religiosa, como uma oferenda. A complexidade da religiosidade presente em sua obra também está calcada na relação que ele

próprio estabelece com elementos e energias da natureza, e isso acaba influenciando todo seu processo criativo.<sup>63</sup>

## Sacro sim. Tradicional? Depende

Heráclito chega a referir a si mesmo como um artista sacro. Sobre isso, ele explica que trabalha muito com a mitologia Iorubana e com os deuses negros cultuados no Brasil. Ele diz que quando trabalha com esses mitos e divindades, ele trabalha também com a energia deles. Ele cita como exemplo a performance Batendo Amalá, que veremos mais adiante, em sua apresentação na exposição Memórias Inapagáveis (2014), para dizer que a performance tem um claro viés religioso e a intenção era de fato trazer uma energia de justiça (evocando o deus Xangô) para o contexto da exposição. Além disso, ele diz que se considera um artista sacro pois trabalha com toda uma ética em relação à religiosidade presente em sua obra, que sempre respeita limites e restrições. Ele explica que não faz nada sozinho, antes de criar ele “pede autorização”, “consulta o oráculo”, e já sabe, a partir do seu conhecimento e de suas vivências na religião, “o que que pode ou não pode”, “o que deve ou não deve fazer”.<sup>64</sup> Em entrevista, ele inferiu que:

Eu construí uma ética de comportamento, em relação principalmente aos segredos, o que toda religião tem, que não pode de certa forma ser revelado para qualquer um. E como o meu trabalho está inserido no sistema, que é um sistema ocidental de certa forma, eu tenho tido um cuidado muito grande de apresentar até um determinado limite.<sup>65</sup>

Se por um lado, conforme elucida Heráclito, a tradição da religião não deve ser vista como algo estanque, mas sim como algo dinâmico – citando o exemplo do registro fotográfico que antes não era bem visto pelas casas de candomblé, mas que agora já começa a ser aceito – por outro, quando um terreiro faz uma festa

---

<sup>63</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

<sup>64</sup> HERÁCLITO, 2015. In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2015. 00:40:05 à 1:54:56.

<sup>65</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

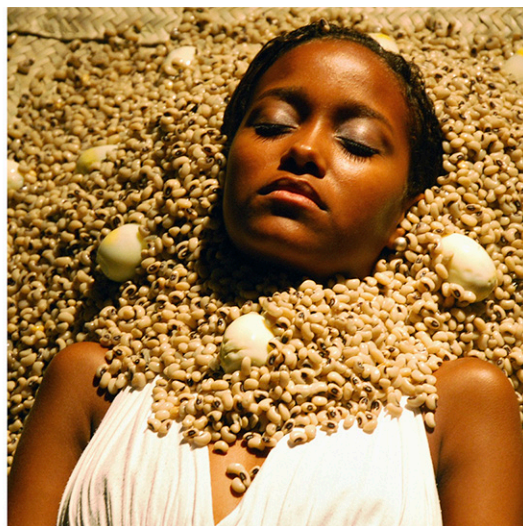


pública, ele recebe bem seus convidados, mas estes não entram no “quarto de santo”, apenas os filhos, os iniciados. Nesse sentido, vemos que o trabalho ritualístico de Heráclito baseia-se tanto na ética, quanto na negociação religiosa, respeitando-se aquilo que é ou não permitido, em determinado momento. Heráclito também enfatiza que um de seus maiores objetivos é deslocar o espaço religioso para o espaço da arte. Ele considera que essa “transmigração” de espaços é algo muito especial, pois ao criar determinada ação ritualística dentro da arte, ela não deixa de ter seu poder religioso, mesmo que esteja em outro espaço. Ou seja, o conteúdo religioso não se perde durante essa transferência.<sup>66</sup>

Cada pessoa, antes de nascer escolhe o seu ori, o seu princípio individual, a sua cabeça. Ele revela que cada ser humano é único, tendo escolhido suas próprias potencialidades. Odu é o caminho pelo qual se chega à plena realização de orí, portanto não se pode cobiçar as conquistas do outro. Cada um, como ensina Orunmilá – Ifá deve ser grande em seu próprio caminho, pois, embora se escolha o ori antes de nascer na Terra, os caminhos vão sendo traçados ao longo da vida.<sup>67</sup>



Img.16. Cabeça de Oxóssi. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm



Img.17. Cabeça de Oxum. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm

---

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> HERÁCLITO, Ayron. Oferenda à cabeça. Patrimônio Cultural. Geledés – Instituto da Mulher Negra. 2012.





Img.18. Cabeça de Oxumaré. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm



Img.19. Cabeça de Xangô. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm



Img.20. Bori cabeça de Tempo. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm



Img.21. Bori cabeça de Oxalá. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.



Img.22. Cabeça de Ossain. A.H. 2009  
da Fotografia série Bori. 100 x 100cm.



Img.23. Cabeça de Iansã. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm





Img.24. Cabeça de Omolu. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.



Img.25. Cabeça de Iemanjá. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.



Img.26. Cabeça de Ogun A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm.



Img.27. Cabeça de Nanã. A.H. 2009  
Fotografia da série Bori. 100 x 100cm

As fotografias da serie Bori foram apresentadas em uma grande exposição na Bélgica, em 2011, intitulada *Incorporations: Afro-Brazilian Contemporary Art*<sup>68</sup>. A mostra, comissariada por Conduru, fazia parte do Festival Internacional de Artes da Europa Europalia-Brasil e aconteceu na galeria *La Centrale Eletrique*, em Bruxelas, exibindo obras de oito artistas, além de um coletivo, todos brasileiros. Sobre a exposição, o curador infere que:

Nestes diálogos, o principal foco de interesse são as religiões afro-brasileiras, seguindo a tradição de representá-las, que fora iniciada quando o Brasil era uma colônia portuguesa e tem ganhado maior relevo na modernidade, desde o final do século

<sup>68</sup> A exposição ocorreu no período de 15/10/2011 à 15/01/2012.



XIX. As obras resultam de vivências em comunidades religiosas, de pesquisas feitas diretamente nas mesmas e da singular presença delas na paisagem brasileira. Lidando com seus imaginários e práticas, ora são feitas apropriações imediatas ou transformadas de seu amplo e particular universo plástico-simbólico, sobretudo de imagens de seus mitos e divindades, ora são explorados seus ritos, em processos marcados por consonâncias e lapsos entre arte e religião.<sup>69</sup>

## Lavando a alma com pipoca



Img.28. Buruburu. Videoinstalação em dois canais. 3min 7s. Ayrson Heráclito. 2010.

Assim como a obra Bori, muitas obras de Heráclito falam abertamente sobre o universo religioso, de modo ao mesmo tempo leve e impactante. A obra Buruburu, por exemplo, não cessa de ser exibida ao público sob diferentes linguagens, renovando e potencializando seu conteúdo a cada novo contexto. Como veremos, a obra assume conexões profundas com correntes de pensamento que partem do universo mítico e poético, para um contexto social e político, atualizado e global.

---

<sup>69</sup> CONDURU, 2011. In Incorporações – arte afro-brasileira contemporânea. Geledés – Instituto da Mulher Negra. 2011.

A obra Buruburu existe em forma de vídeo-arte<sup>70</sup>, performance<sup>71</sup> e fotografia<sup>72</sup>. Heráclito conta que o ritual de limpeza com a pipoca é muito comum na Bahia, às segundas-feiras, que é dia de Omulu – a prática pode ser vista, por exemplo, no Bairro de São Lázaro, em Salvador. Para Heráclito, a pipoca, que representa a flor de Omolu (daí o nome Buruburu, em referência a palavra Doboru<sup>73</sup>, derivada do Ioruba), provoca uma limpeza profunda no corpo.



QR Code 3. Vídeo Buruburu.  
A.H. 2011

## Do entretenimento à purificação

Sobre a apresentação de sua performance na Alemanha, em 2016, Heráclito conta que se admirou com a reação do público – pois, como dito anteriormente a receptividade de suas obras no exterior tem se mostrado surpreendentes. Ele diz que, a princípio, aquele público não via na pipoca algo sagrado, mas ao contrário, um alimento relacionado ao lazer, ao entretenimento. Alguns chegaram a rir ao verem os cestos repletos de pipoca, no entanto, após o início da performance uma enorme fila se formou, e ele passou cerca de uma hora e quarenta minutos atendendo o público, realizando o ritual de limpeza. Ele observa, com humor, que nunca deu tanto banho de pipoca nas pessoas, quanto naquela ocasião.<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> O vídeo-arte Buruburu em dois canais, feito em 2010 de duração de 3min e 7s foi exibido no *The 7th Berlin International Directors Lounge - Contemporary Art and Media*, em Berlim, Alemanha, em 2011.

<sup>71</sup> Apresentou a performance nas exposições: Axé Bahia, LA, EUA (2018); Entre terra e Mar, Frankfurt, Alemanha (2017); Pérola Negra, São Paulo, Brasil (2016); *The incantation of the disquieting muse*, Berlim, Alemanha (2016).

<sup>72</sup> Sendo apresentadas nas exposições: Pérola Negra e Entre Terra e Mar.

<sup>73</sup> LODY, Raul. Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras. Verbete: Doboru. P. 47.

<sup>74</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]



Img.29. Buruburu. Performance. Ayrson Heráclito. Registro fotográfico da performance.  
*The incantation of the disquieting muse*. Savvy Contemporary, Berlim, Alemanha. 2016.

## Futuros da África

Heráclito conta que a ideia dessa exposição, intitulada *The incantation of the disquieting muse*, era muito interessante, pois visava reunir artistas africanos e da diáspora para trabalhar com a ideia de cura, de ritual e de religiosidade, fora da perspectiva ocidental.<sup>75</sup> De fato, a exposição, fruto da parceria entre o Savvy Contemporary, Alemanha e o Goethe Institute da África do Sul, pretendia discutir conceitos sobrenaturais para além de uma visão ocidental equivocada - por meio da exposição, de performances, de leituras e outras "invocações". O projeto pretendia olhar para fenômenos sobrenaturais observando como estas práticas se manifestam no nível cultural, econômico, político, religioso, e até mesmo em espaços científicos, na África, e para além da África.<sup>76</sup>

A exposição *The incantation of the disquieting muse* era uma continuação do projeto *African Futures*, que aconteceu sob a forma de três eventos interdisciplinares simultâneos em Joanesburgo (África do Sul), Lagos (Nigéria) e Nairobi (Quênia), no ano de 2015. O projeto pretendia explorar o futuro da África sob as narrativas potenciais e expressões artísticas - englobando artes visuais, performance, mídias digitais, música, filmes e literatura - lançando as seguintes questões: Como será o

<sup>75</sup> HERÁCLITO, 2016. In Vídeo Artistas Indicados PIPA 2016.

<sup>76</sup> SAVVY Contemporary. *The incantation of the disquieting muse. On Divinity, Supra-realities or the Exorcisement of Witchery*. 2016.

futuro da África? Como os artistas e estudiosos imaginam esse futuro? Que narrativas os artistas africanos têm desenvolvido? Quem gera conhecimento sobre a África? Quais são as diferentes línguas que usamos para falar sobre o futuro político, tecnológico e cultural da África?

É de fato muito interessante ver como o trabalho de Heráclito dialoga com outros artistas afro-dispóricos de uma corrente mundial que, entre outras coisas, reescreve a história e recria conceitos para além de uma visão hegemônica ocidental. A linguagem religiosa e mítica presente nessa corrente artística, não é, fundamentalmente menos válida que o pensamento racionalista tradicional, apenas diferente. Contudo, para que esse conhecimento, que tem bases no pensamento mítico africano, possa ser compreendido e aceito pelas sociedades ocidentalizadas ele precisa existir dentro do sistema da arte. Como é próprio da arte estar sempre à frente de seu tempo, ela nos mostra este novo e impreterível caminho: trata-se do início de uma nova era onde o outro será apenas o outro, e não menos importante. Além disso, já que a arte não apenas ilumina o futuro tal qual um farol, como também prevê necessidades e anseios humanos, podemos inferir que esse movimento artístico de cunho afro-diaspórico corrobora um desejo latente de legitimação negra nas sociedades de todo o mundo.

## **Diálogo com a obra *Martyrs* de Bill Viola**

A imagem do banho de pipoca caindo sobre o performer imediatamente me remeteu à obra *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, de Bill Viola, apresentada na Catedral de St. Paul, em Londres, em 2016, como parte da exposição *Stations of the Cross*<sup>77</sup>, comissariada por Aaron Rosen. As duas obras em forma de vídeo, Buruburu e *Martyrs* dialogam principalmente enquanto imagem, linguagem e

---

<sup>77</sup> A exposição intitulada *Stations of the Cross* aconteceu no período de 10 de fevereiro a 28 de março de 2016, em 14 locais diferentes em Londres, onde obras de arte contavam a história da Paixão de Cristo de uma maneira diferente e plural, por e para pessoas de diferentes religiões. O público poderia fazer uma peregrinação pela cidade mapeando a geografia da Terra Santa, recriando assim uma "Nova Jerusalém". A exposição, com curadoria de Aaron Rosen e Terry Duffy, foi uma parceria entre diversas instituições, dentre elas: The City of London Corporation; University of Cambridge; Victoria and Albert Museum; Inner Temple; Coexist Foundation. In COEXIST House. *The Stations of the Cross exhibition held in 14 different locations across London*. Disponível em: <<http://www.coexisthouse.org.uk/stations2016.html>> Acesso em: mai 2018.

forma. O livro *Art Science 1900* (2011, p. 699) nos lembra que é a partir da década de 1990 que a projeção de vídeo começa a tornar-se comum na arte contemporânea, citando o trabalho de Viola do qual deriva a obra *Martyrs* (2014), o vídeo-arte *The Crossing* (1996). Como parte da exposição organizada por Rosen, tive a oportunidade de realizar uma visita guiada à obra de Viola na Catedral de St. Paul<sup>78</sup>, onde pude adquirir o vídeo sobre o processo criativo do artista, no qual ele conta que a obra *Martyrs* iniciada em 1996, trazia apenas os elementos água e fogo, e mais tarde, em *The Crossing*, o trabalho foi recriado incluindo também o ar e a terra, abarcando os quatro elementos. Viola explica que fora inspirado por uma citação de João na Cruz que dizia: "A ciência humana não é capaz de entender uma experiência descrevendo-a, apenas aquele que passou por ela saberá o seu significado, ainda assim, não haverão palavras para descrevê-la".<sup>79</sup>



Img.30. *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*. Bill Viola e Kira Perov. 2014. Catedral de St. Paul. Londres, UK. 2016. Foto: Renata Homem

Apesar de a principal conexão entre as duas obras dar-se por meio da forma, a analogia espiritual é perfeitamente possível. Ainda que baseadas em diferentes

---

<sup>78</sup> Dia 12 de março de 2016, realizei em parceria com Carolyn Rosen, uma visita guiada à Estação 11 da exposição *Station of the Cross*, à obra de Bill Viola e Kira Perov, intitulada *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, na St Paul's Cathedral. O tour deu-se a partir de uma discussão acerca do tema *What does sacrifice mean to you?* (O que significa sacrifício para você?) Ver COEXIST House. Stations of the Cross Events. Disponível em: <<http://www.coexisthouse.org.uk/events.html>> Acesso em: mai 2018.

<sup>79</sup> Tradução livre da autora. Citação original feita pelo autor a partir de *St John at the Cross*: "Human science is not capable to understand one experience of describing it, only one who has passed through it will know what it means, though that will be no words for it." VIOLA, Bill. In Vídeo *The Crossing*. 2014. 00:02:11.

religiões, ambas provocam questionamentos anímicos universais. As duas obras, *Buruburu* e *Martyrs*, trabalham com referências mitológicas e religiosas: a primeira, com o mito Iorubano do deus Omolu; a segunda, faz referência à passagem bíblica relatada pelo apóstolo João, em alusão à dor de Cristo na Cruz. Em *Buruburu*, o performer recebe um banho, uma chuva de pipoca, e apresenta uma expressão serena que por sua vez indica aceitação, entrega. Na obra *Martyrs*, os quatro performers também reagem à ação dos quatro elementos diretamente sobre seus corpos com expressões de tranquilidade e resignação. Enquanto a obra *Buruburu* traz o ritual usando a pipoca como símbolo religioso para falar de cura e limpeza energética, a obra *Martyrs* trabalha com a ideia de sacrifício, revelando a comunhão sagrada que há entre corpo e natureza.



QR Code 4. Vídeo *Martyrs*.  
Bill Viola; Kira Perov. 2016

## Narrativas afro-mitológicas em oposição à "história única"

Heráclito apresentou o vídeo *Buruburu* na exposição coletiva *Ficções*, ocorrida no Rio de Janeiro, em 2015.<sup>80</sup> A curadora da exposição, Daniela Neme, diz que a obra fala da força da oralidade presente nos mitos africanos, da capacidade que as nações, que foram arrancadas de seus territórios de origem e trazidas para o Brasil, têm em preservar sua cultura por meio do poder magnetizado daquilo que é falado e cantado. Ela acredita que no vídeo, exibido em dois canais, há uma clara comunicação entre as duas telas, pois enquanto na primeira o milho está explodindo e transformando-se pipoca – a flor aberta que alimenta o corpo e a alma – na outra tela, um homem negro a recebe em forma de banho. Ela ainda considera que:

Estar diante de *Buruburu* é participar, ainda que involuntariamente, deste banho reenergizante, comunhão entre o concreto e o invisível: a escala monumental e a direção

---

<sup>80</sup> De 12 de julho à 6 de setembro de 2015, na Caixa Cultural, Rio de Janeiro - RJ.

absolutamente frontal propostas por Heráclito fazem com que o homem que se banha também veja quem o vê. Estamos no espelho daquilo que também somos, do lugar de onde também viemos.<sup>81</sup>

A ideia da exposição intitulada *Ficções*, por sua vez, era assinalar a pluralidade presente na arte brasileira, mergulhando no universo narrativo de uns dos maiores artistas contemporâneos em atividade no país<sup>82</sup>. A curadora conta que enquanto pensava sobre os caminhos da exposição, sobre o tema “narrativas” – daí a escolha do mesmo título da obra de Jorge Luiz Borges – assistiu a um vídeo, o qual influenciou diretamente na construção da mostra, tratava-se da palestra da escritora nigeriana Chimamanda Adichie (gravado nos EUA, em 2009) cujo título “O perigo de uma única história” alertava para o risco de conhecermos apenas uma versão sobre algo. O conteúdo da palestra interferiu no processo curatorial, ajudando a pensar formas de abordar as fronteiras entre arte e narrativa.<sup>83</sup>

Considereei pertinente destacar aqui esse detalhe que envolve a criação do conceito da exposição - a qual Heráclito fez parte com a obra *Buruburu* - por achar que é exatamente isso que a obra de Heráclito provoca, um novo olhar, por meio de várias histórias sobre uma mesma cultura, há tanto tempo relegada e fadada à versão colonialista, a cultura afro-brasileira. Dentro da enriquecedora palestra de Adichie, temos a seguinte explicação: “A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes, ao invés de como somos semelhantes.”<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> NAME, 2015. In Ayrson Heráclito. In *Textos críticos* - Blau Projects. 2015.

<sup>82</sup> PIPA, 2015. In *Últimos dias* - Mostra coletiva “*Ficções*” mergulha no universo das narrativas contemporâneas, 2015.

<sup>83</sup> NAME, 2010. In *Ficções: o perigo de uma história única*. In Daniela Name. *Algumas palavras sobre cultura*. 2010.

<sup>84</sup> ADICHIE, 2009. In *Video da Palestra: The Danger of a Single Story*, 2009. 00:13:55.





Img.31. Buruburu. Performance e fotografias (registros). Ayrson Heráclito.  
Exposição Pérola Negra. Blau Projects Galeria, SP - Brasil. 2016

## Sobre flores e amor

Outra curadora, Beatriz Franco, dessa vez da exposição individual de Heráclito em São Paulo (2016) - onde a obra Buruburu foi apresentada em mais de um formato - sugere que esse inspirador trabalho instaura o ritual de banho e de cura, presente tanto nas culturas africana quanto brasileira, chamando a atenção para a reconexão, a libertação do sofrimento e a limpeza do corpo e da alma. Franco relembra o mito iorubano o qual a obra se refere, indicando que assim como na vida, nada tem apenas uma função, tudo está conectado. Por isso os mitos nos ensinam e nos fazem estabelecer relações, de algum modo, com a nossa própria vida.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> FRANCO, 2016. In Texto sobre Pérola Negra. Exposição individual de Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria. 2016.





Img.32. Flor e chagas. Ayrson Heráclito. 2013  
Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.

A lenda abordada na obra é sobre o Deus negro Omolu, filho de Nanã com Oxalá. Omolu teria sido salvo por Iemanjá após ser abandonado por sua mãe, coberto de chagas, perto da praia. Iemanjá pegou-o para si, lavou-o e curou suas feridas, fazendo-lhe uma roupa de ráfia para cobrir-lhes as cicatrizes. Omolu já era um homem forte e poderoso, mas ainda parecia pobre, por isso, sua mãe adotiva decidiu dar-lhe parte de sua riqueza, suas preciosas pérolas. (PRANDI, 2001, p.215) Sobre isso, Heráclito sintetiza: "O mito e a vida: no banho ritual o ato de lavar o corpo e a alma nas águas da grande mãe limpa todas as chagas, tornando seu filho, o 'Jeholu', senhor das pérolas." (HERÁCLITO Apud FRANCO, 2016)



Img.33. Buruburu I. Ayrson Heráclito. 2013  
Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.

Franco considera que o trabalho Buruburu fala também sobre o amor, sem denotar à obra o caráter generalista dessa palavra. O amor seria representado simbolicamente na mitologia referida, pelo tempo devotado ao outro, pela ação de limpar e cuidar. A curadora ainda completa, inferindo que: “o peso das escolhas ancestrais que precisamos transcender para que o novo nasça - indica que feridas abertas só se curam com atos de amor”. Ela ainda lembra que Heráclito se considera um tradutor dessa mitologia, fazendo a ressalva de que uma tradução é sempre uma versão, como infere:

Ele não se apropria do mito com a intenção de ilustrar o que a imaginação é capaz de produzir quando escutamos as histórias oralmente transmitidas ao longo de séculos e mares. Seu trabalho nasce de um convívio longo e íntimo com esses mitos, as escolhas não são intelectualmente predefinidas, não é possível separá-lo da sua produção, nem da sua história. (...) é a criação de um mundo, sua tradução pessoal, sua versão própria. O tempo devotado ao outro - a ação de limpar com folhas ou pipoca ou água, o peso das escolhas ancestrais que precisamos transcender para que o novo nasça - indica que feridas abertas só se curam com atos de amor. E mais uma vez, na vida, assim como no mito, jamais podemos

prever de onde ele surge. Cabe a quem está do outro lado, a quem foi abandonado ao mar, a quem entrou na galeria no momento da performance, deixar-se banhar. (FRANCO, 2016)



Img.34. Buruburu II. Ayrson Heráclito. 2013. Fotografia da série Mitologias Africanas. 100 x 130cm.

## Tradutor do universo do sagrado

Questionado sobre a relação do sagrado com o seu trabalho e de como arte e religião se unem na sua produção, Heráclito responde que esse limite se mostra bastante tênue em sua obra. Ele sugere que como é praticante do candomblé há quase trinta anos, seu caminho religioso foi paralelo à sua trajetória artística. E explica: “Eu me considero uma espécie de tradutor desse universo do sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados.”<sup>86</sup> Ele afirma que tudo o que faz tem uma fundamentação religiosa e passa pelo conhecimento que ele adquiriu dentro no candomblé. E explica que não faria sentido dizer que aquilo que ele faz

---

<sup>86</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

enquanto artista não tem efeito religioso, pois quando a intenção é essa, o teor ritualístico se faz presente. Sobre a obra Buruburu ele afirma: “Quando eu passo pipoca no corpo das pessoas, eu não estou fazendo de conta (...) eu acredito que se limpa (...) eu estou renovando uma energia ali”.<sup>87</sup>

## Representando a Bahia

A apresentação mais recente da obra Buruburu foi em Los Angeles, USA, na exposição *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*, em setembro de 2017. A exposição visa explorar o papel cultural que a cidade de Salvador representa não apenas para o Brasil, mas também para a América Latina, constituindo-se como um importante centro de práticas artísticas de inspiração africana. A mostra é a apresentação mais abrangente das artes baianas até à data, nos EUA, e apresenta o trabalho de modernistas como Mário Cravo Neto, Rubem Valentim e Pierre Verger, bem como dos artistas contemporâneos Ayrson Heráclito, Rommulo Conceição, Caetano Dias, Helemozão e outros. A exposição Axé Bahia apresenta mais de 100 obras de meados do século XX até o presente, incluindo escultura, pintura, fotografia, vídeo-arte e instalação.



Img.35. Buruburu. Performance. Ayrson Heráclito.  
Fowler Museum – UCLA. Califórnia, USA. 24 set 2017.



QR Code 5.Vídeo performance  
Buruburu. A.H. EUA. 2017

<sup>87</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]





Img.36. Buruburu. Performance (registro). Ayrson Heráclito.  
Exposição Entre Terra e Mar. WKM, Frankfurt, Alemanha. 2017.

Novamente chamo a atenção para o fato de Heráclito estar presente em momentos como este, de grande importância, onde o tema abordado ganha cada vez mais visibilidade internacional. O fato de a exposição, organizada pelo museu Fowler (Universidade da Califórnia em Los Angeles), ter a co-curadoria de Roberto Conduru, sem dúvida nos ajuda a garantir que a Bahia e o Brasil não sejam representados de modo superficial ou exotizado, como de costume. A exposição ainda faz parte de um projeto maior na mesma universidade, que pretende explorar história e herança africanas no Brasil. Dando destaque de modo subliminar para o trabalho de Heráclito, o museu Fowler infere que:

Ao aumentar a compreensão popular das principais expressões da herança africana, como a religião do candomblé, a exposição explora as complexidades da afiliação racial e cultural no Brasil e as formas provocadoras pelas quais os artistas experimentaram e responderam criativamente às realidades prevaletentes da identidade afro-brasileira na Bahia.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> FOWLER Museum at UCLA. *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*. 24 set 2017 à 15 abr 2018.



Img.37. A flor do velho. Ayrson Heráclito. 2013  
Fotografia da série mitologias africanas. 110 x 110 cm.

## Salve Xangô

A performance e o vídeo-arte *Batendo Amalá* (2011), é mais um trabalho que une elementos simbólicos e ritualísticos da cultura e religiosidade afro-brasileiras para trazer à tona questões do universo do negro na Bahia e no Brasil. Por meio da recriação de um rito religioso, Heráclito oferece ao público a oportunidade de vivenciar um pouco desse culto sagrado tão complexo. Trata-se do preparo de um alimento sagrado conhecido como *ajebó*, oferecido na performance ao deus da justiça: Xangô. Além do dendê, elemento recorrente em suas obras, o artista também trabalha com outro alimento em contexto sagrado: o quiabo.

A performance inicia-se com o artista vestido de branco diante de um alguidar<sup>89</sup>, doze quiabos, um pote de mel, outro de dendê, um vidro de alface, uma faca e um pequeno pano. O performer começa picando um a um, todo o quiabo dentro do prato. Assim que ele termina essa ação, ele mistura o quiabo picado com as mãos e em seguida vai acrescentando os outros ingredientes à mistura. Logo depois, levanta-se e começa a circular pelo espaço batendo vigorosamente a mistura com as mãos, enquanto isso, ele faz seus pedidos a Xangô, silenciosamente.



Img.38. Batendo Amalá. Ayrson Heráclito. Frames do vídeo (registro). 3min 41s. UFRB, Cachoeira, Brasil, 2011

Segundo Raul Lody<sup>90</sup>, amalá é o prato predileto do cardápio ritual do orixá Xangô e é feito com quiabos cortados em rodela bem finas, preparados normalmente com cebola, camarão seco e azeite de dendê. Por vezes, adicionam-se ervas e outros temperos tais como taioba, mostarda, bredo, capepa e outras. Ele explica que trata-se de preceito, tradição, colocar doze quiabos inteiros na gamela de madeira onde será servido o amalá, que normalmente é oferecido com os rigores dos rituais típicos dos terreiros de candomblé: “Ao som do adjá, as iabás levam a gamela em entrada solene ao pegi acompanhando os ritmos com palmas e agitando o xerá, tipo de chocalho feito de cobre. O dirigente da cerimonia oferece o amalá em honra a Xangô, devendo o alimento ficar no santuário de seis a doze dias.”

<sup>89</sup> Tigela; prato; utensílio de cerâmica comumente utilizado no candomblé e na Umbanda.

<sup>90</sup> LODY, Raul. Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras. Verbete: Amalá. p. 38.

## Performance-ebó

Heráclito (2013, p. 2341) chama de “performance-ebó”, trabalhos que trazem ressignificações das práticas ritualísticas do candomblé, como a obra *Batendo Amalá*. O artista explica que apesar de o título da obra referir-se à comida ritual votiva de Xangô, na obra, ele a ressignifica e adapta o conceito de *amalá* aproximando-o do significado do *ajebó* - comida fria feita a partir de ingredientes batidos



QR Code 6. Vídeo performance  
*Batendo Amalá*. A.H. Cachoeira. 2011

com as mãos. Ele conta que a performance foi originalmente apresentada no seminário *Corpo em Prospecção 2: Performance-art e Intercâmbios Estéticos*, em 2011. O evento foi uma parceria entre os grupos de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, coordenados por Heráclito (Mandu Performance-art<sup>91</sup>) e Barata (Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes, Audiovisual e Patrimônio – GAAP e Narrativas em Fluxo). No mesmo ano, a performance ainda fez parte da programação da mostra *Corpo Aberto Corpo Fechado*, sendo apresentada na Galeria Cañizares, da Universidade Federal da Bahia.

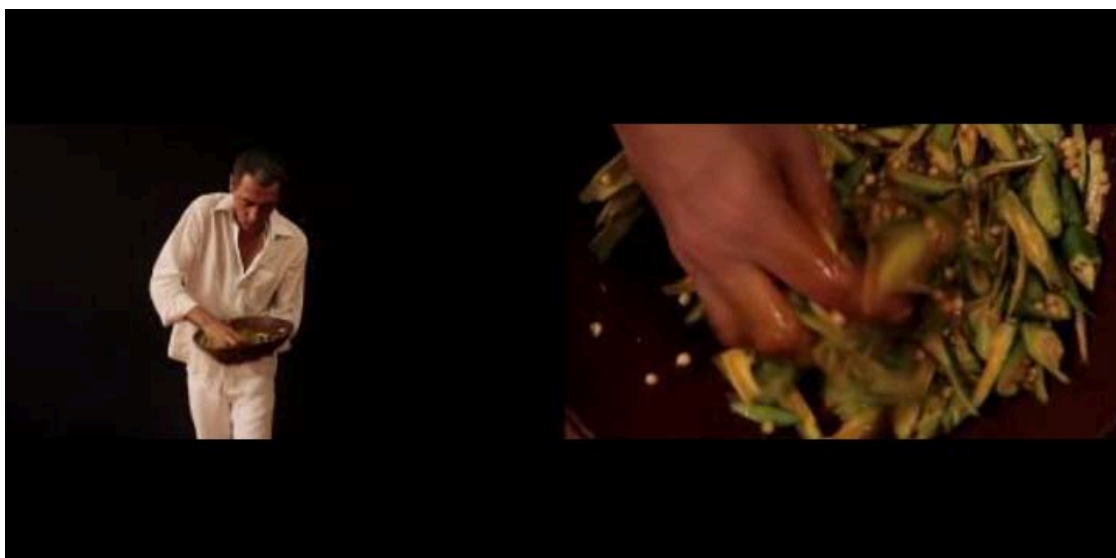
A obra como vídeo-arte, que Heráclito chama de “videoinstalação em dois canais” surge da regravação da performance feita em estúdio, em 2013. Dois pontos de vista da mesma performance foram colocados lado a lado: um com a visão geral de seu corpo e outro com o detalhe das mãos fazendo o *ajebó*. A videoinstalação em dois canais, com duração de seis minutos, acabou revelando novas questões ao artista, pois segundo ele: “Não se trata do vídeo como registro apresentando o que

---

<sup>91</sup> O grupo Mandu, coordenado por Ayron Heráclito, é formado basicamente por três integrantes: Tiago Sant’Ana, Violeta Martinez e Julio César Sanches. Segundo consta: “As reuniões do grupo consistem em espaços de debate sobre arte contemporânea e performance-art. Além disso, os integrantes se detêm a execução de um modo de experimentação intitulada ‘plano gestual cotidiano’”. Esse plano é formado por atividades que são praticadas no cotidiano, mas que não são pensadas de perto, de uma forma diferente. A proposta dessa metodologia, então, é a de listar e executar de forma deslocada essas atividades em diferentes espaços e em diferentes tempos. Para além desse método de experimentação, o Mandu executa performances nas ruas de Cachoeira e também em espaços culturais, como sebos e centros culturais”. Infos extraídas da página do grupo Mandu. Disponível em: <<https://manduperformanceart.wordpress.com/grupo/>> Acesso em: mar 2018.



foi a performance, mas ressignificando a minha ação". Heráclito passa a utilizar esse recurso de unir dois vídeos em uma única instalação pois percebe que trata-se de uma alternativa de apresentação da ação performática em si, uma maneira de melhor apresentar o registro daquilo que foi inicialmente uma performance. Ele diz: "Com a videoinstalação, pretendi trazer um pouco do universo e da sensação de estar presente".<sup>92</sup>



Img.39. Batendo Amalá. Vídeo. Ayrson Heráclito. 2013. Acervo Videobrasil.

## Invisibilidade e marginalização

Como dito anteriormente, o artista está sempre aberto a mudar a linguagem plástica da obra a fim de readaptar seu formato, por isso uma mesma obra acaba por assumir formatos múltiplos. Podemos dizer que a obra como videoinstalação, onde duas telas são montadas lado a lado em uma mesma parede, acaba por forçar o expectador a estabelecer uma conexão entre as duas imagens simultâneas. Trata-se de um bom treino para estabelecer analogias e diálogos entre diferentes fenômenos: o artista acaba por educar o olhar do expectador para uma visão múltipla e um pensamento mais reflexivo, tão necessários nos dias atuais.

---

<sup>92</sup> VIDEOBRASIL, Associação Cultural. Memórias inapagáveis – Um olhar histórico no Acervo Videobrasil reúne registros de performances que provocam questionamentos sobre poder, alteridade, racismo, identidade e violência. 2014.

O vídeo gravado em estúdio acabou fazendo parte de uma nova apresentação da performance, em 2014, na exposição Memórias Inapagáveis - Um Olhar Histórico no Acervo Videobrasil, como parte do terceiro ciclo dos Programas Públicos: o Zona de Reflexão. As atividades paralelas à exposição, de curadoria de Pérez Rubio, foram marcadas pelo debate entre o curador, Heráclito e Rosângela Rennó, sobre: “a invisibilidade e a marginalização impostas as populações de ascendência africana e indígena nos discursos da História e da Arte – para além da marginalidade social gritante, embora velada”. A ideia geral da exposição era reunir obras produzidas entre a década de 1980 até os dias atuais, expondo a “força das narrativas pessoais e dos dissensos na construção da memória de países marcados por conflitos históricos”.<sup>93</sup>



QR Code 7. Vídeo performance  
Batendo Amalá. A.H. SP. 2014

Rubio fala ainda sobre os ecos da colonização na contemporaneidade apontando para a negligencia em relação ao racismo e às demandas indígenas, derivadas da escravidão e do triste processo histórico. Sobre isso, ele declara: “É vital refletirmos sobre a forma como a história desses conflitos está sendo vista a partir de um presente em que tudo parece longínquo e passado, mas no qual as questões de raça, gênero, escravidão, fronteiras e guerras seguem existindo”.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 2014.

<sup>94</sup> PÉREZ, 2014. In VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 2014.



Img.40. Batendo Amalá. Performance com projeção do vídeo ao fundo. (registro) Ayrson Heráclito. Galpão Sesc Pompeia. São Paulo, Brasil, 2014.

Sobre seus objetivos enquanto artista, Heráclito diz: (...) espero que o ritual suscite um sentimento que propicie algum tipo de cura dessas mazelas que nos atingiram, principalmente a diáspora africana advinda da escravidão. (...) É como um pedido para que Xangô lance seu sentido de justiça sobre os fatos ocorridos.<sup>95</sup> Percebemos aí que a visibilidade que o artista oferece às questões afro em sua obra ultrapassam os limites da espiritualidade ou de uma crença pessoal, alçando um contexto social muito maior, onde há de fato uma preocupação com o outro.

## **Ebó de misericórdia e justiça**

Ainda sobre esse grande orixá, rei guerreiro que governa com justiça e a verdade, Heráclito fez uma performance chamada A fogueira: que luz é essa? na Bienal Internacional de Curitiba (2015). A performance evocava a sagrada e poderosa atuação de Xangô na complicada sociedade em que vivemos. Heráclito diz que a performance foi um “ebó de misericórdia”, uma oferenda à Xangô para pedir justiça, o fim das desigualdades sociais e do racismo no Brasil. Ele conta que a

---

<sup>95</sup> HERÁCLITO, 2014. In VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 2014.

performance foi realizada em um local no centro da cidade de Curitiba conhecido como "Boca Maldita". Ele ofereceu a comida votiva ao orixá ao pé da fogueira em um ritual público. Na performance, como muitas do artista, a comunidade era convidada a participar dessa ampla ação artística, que também envolveu outros sacerdotes do candomblé e grupos locais ligados à cultura afro-brasileira, como o grupo de samba Associação Cultural Carnavalesca Embaixadores da Alegria e o grupo de capoeira angola Associação de Capoeira Angola Dobrada.<sup>96</sup>



Im.41. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.

A performance trouxe a luz sob a forma de fogo, a contento da temática da Bienal: "Luz do Mundo". Os curadores Daniel Rangel e Fernando Ribeiro movimentaram a cidade "iluminando" não apenas a sede da Bienal, o Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA), como também seus espaços públicos, ruas, museus e galerias, buscando alcançar um amplo e diversificado público. A ideia era retomar questões primordiais dos seres humanos através da arte, lançando questões como: "Que tipo de conhecimento caracteriza a arte?" Ou ainda: "Que contribuição (a arte) traz para a educação do ser humano?" (grifo nosso)<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Informação fornecida pelo artista à autora via correio eletrônico. Ver Anexo II desta tese.

<sup>97</sup> BIENAL de Curitiba. 3/10/2015 a 14/2/2016. Material Educativo. A luz do mundo: um olhar através da educação. 2016.





Img.42. A fogueira: que luz é essa? Performance - Ação artística (registro). Ayrson Heráclito. Apresentação do grupo Associação Cultural Carnavalesca Embaixadores da Alegria e Roda de Capoeira Angola organizada pela Associação de Capoeira Angola Dobrada. Bienal de Curitiba. 2015.

## Obra de arte enquanto ação na comunidade

Enquanto a ação artística abarcava o samba, a roda de capoeira e um lanche comunitário, mobilizando tanto público artístico quanto transeuntes, a performance lançava sobre a cidade desdobramentos ritualístico-religiosos de cunho político. Em suas obras, Heráclito acaba por aproximar um grande número de pessoas da lógica ancestral, tão invisibilizada. Ao expor o ritual (sempre com a devida permissão da religião) ele desmistifica um conhecimento que permeia toda a cultura brasileira, não apenas a baiana, a todas as pessoas que entram em contato com a obra. Não fossem tantos preconceitos e equívocos presentes na sociedade brasileira, seria algo corriqueiro, sem grande importância. Porém, a verdade é que a sociedade atual olha para sua raiz africana, assim como seus descendentes, com desdém, desconfiança, intolerância, rejeição, discriminação, hostilidade.



Im.43. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Momento: ritual votivo à Xangô.  
Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.

Ao lançar mão de elementos que efetivamente constituem a cultura brasileira, Heráclito promove um reconhecimento da própria cultura. Uma reaproximação coletiva, que por ter como intermédio a arte, se torna leve fluida. Como sempre, o artista prefere tratar temas extremamente pesados como escravidão, preconceito racial, injustiça social com a leveza poética que a estética lhe permite, desse modo, ele convida e agrega, ao invés de afastar, distanciar. Para aqueles que estão envolvidos com a questão racial, parece óbvio que a cultura afrodescendente está muito aquém de ser representada oficialmente e respeitada institucionalmente. Mas não é. Por isso, ao trabalhar com os elementos negros da cultura brasileira em sua obra, Heráclito acaba por tirar-lhes a poeira, evidenciando-os, oferecendo visibilidade aos hábitos, costumes, crenças, valores e modos de pensar.



Img.44. A fogueira: que luz é essa? Performance (registro). Fogueira e ritual de paz.  
Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista. Bienal de Curitiba. 2015.



## Réquiem a uma mãe-de-santo

Um de seus trabalhos mais sensíveis e poéticos, a obra de vídeo-arte *Funfun* (2012)<sup>98</sup>, é uma espécie de réquiem para uma mãe-de-santo da cidade de Cachoeira, falecida aos 105 anos. A obra rendeu-lhe um prêmio de residência artística oferecido pelo 18º Festival de Arte Contemporânea SESC\_Videobrasil - Panoramas do Sul, em 2013 (em abril de 2015, Heráclito chegaria ao Senegal para dar início a sua residência de dois meses na Raw Material Company, em Dakar, onde desenvolve umas das obras mais importantes de sua carreira, como veremos adiante, no capítulo quatro). O vídeo, que traz belíssima trilha sonora do maestro João Omar de Carvalho Mello, foi gravado em 2012, na cidade de Cachoeira, a partir das impressões e emoções vivenciadas pelo artista dentro de um universo religioso e mítico afro-brasileiro, tão marcante no Recôncavo Baiano.<sup>99</sup>



Img.45. *Funfun*. Frames do vídeo em dois canais. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.

Heráclito conta que após passar um período fora de casa, retorna para Cachoeira, local onde morava à época, e encontra a cidade imersa em tristeza e dor. Duas grandes sacerdotisas do candomblé haviam morrido, por coincidência, em datas

<sup>98</sup> O vídeo *Funfun* também foi apresentado no VII Simpósio: Identidades Culturais e Religiosidade no auditório do Centro de Artes, Humanidade e Letras (CAHL/UFRB) da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Cachoeira - BA. De 12 a 14 de agosto de 2013. Realização: Fundação Hansen Bahia (FHB) e CAHL.

<sup>99</sup> PIPA, Prêmio. Ayrson Heráclito chega ao Senegal para período de residência artística. 2015.

próximas: Maria Helena do Vale, conhecida como Mãe Madalena, e Dona Estelita de Souza Santana. Às vésperas da tradicional Festa da Irmandade da Boa Morte, a qual Dona Estelita era juíza perpétua, a atmosfera do local parecia inconsolável. Conforme explica Heráclito, a festa realizada por essa Irmandade (provavelmente a primeira irmandade de mulheres negras do país) ritualiza o culto de Nossa Senhora por meio de um sincretismo católico de teor barroco, próprio dessa região. Essa manifestação cultural, chegou a ser tombada como Patrimônio Imaterial da Bahia, em 2010. Heráclito ainda conta que a festa está diretamente ligada às noções de morte e vida, fazendo alusão à passagem espiritual de aiyê (mundo físico) a orum (mundo espiritual).



Img.46. Funfun. Frames do vídeo. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.



## A sacerdotisa metamorfoseia-se em garça

Heráclito considera que tratava-se de um verdadeiro momento “mítico-histórico”, de profundas implicações para toda uma cidade. Percebemos por meio das palavras do artista que a mesma emoção sentida, a mesma poesia por ele captada, estão presentes desde o processo criativo até a obra finalizada:

No período do sepultamento de Dona Estelita, fui convidado por uma amiga para tomar um café em sua casa. Chegando lá fomos para a cozinha nos fundos da residência. A minha amiga abriu a janela descortinando uma paisagem que margeava o rio Paraguaçu. Era final de tarde e duas grandes ilhas fluviais aportavam uma quantidade sobrenatural de garças brancas. Não resisti a tanta beleza, montei o equipamento e comecei a fazer umas tomadas. A minha amiga preparava o café e ao ver o meu deslumbramento disse: Conta-se um antigo mito no Recôncavo da Bahia que quando morre uma velha sacerdotisa negra ela se metamorfoseia em uma garça branca que transporta sua alma de volta para África. Depois ela comentou: Alguma dessas garças deve está levando a alma de Dona Estelita para o Orum. (HERÁCLITO, 2013, p. 2344)

Funfun, segundo Heráclito, significa cor branca em ioruba; é a cor de Obatalá (ou Oxalá); e simboliza entre outras coisas: pureza, santidade, sabedoria e maturidade. Na semana seguinte, Heráclito filma<sup>100</sup> a primeira noite da Festa da Boa Morte, organizada pela irmandade de Dona Estelita. O espaço, predominantemente “funfun”, apresentava forte energia. Heráclito sugere que tal experiência o fez refletir não apenas sobre a vida e a morte, mas também sobre a arte, ele diz: “Tal experiência me remeteu a zonas de percepção muito tênues entre arte-vida.” (HERÁCLITO, 2013, p 2345)

---

<sup>100</sup> Posteriormente, Heráclito editou em duas telas os vídeos das duas experiências, o que ele chama de videoinstalação em dois canais.



Img.47. Funfun. Frame do vídeo. 4min 8s. Ayrson Heráclito. 2012. Acervo Videobrasil.

A imagem acima, *frame* da parte final do vídeo, fala poeticamente da intrínseca relação entre cultura e território. É possível perceber a união da imagem da nuca de uma sacerdotisa e suas contas sagradas, com a imagem da paisagem do rio Paraguaçu, com suas pequenas ilhas onde encontram-se as gaivotas, também de sentido sagrado, no contexto da obra. É ainda neste sentido que Heráclito treina nosso olhar: aqui encontram-se dois diferentes elementos que se unem por algo em comum, o teor sagrado. O artista nos apresenta a cidade por meio de uma obra carregada de beleza e magia. Ele nos mostra efetivamente como os fenômenos culturais, sejam eles cotidianos ou ritualísticos, fundem-se com a paisagem local compondo a identidade daquele território.

## Cachoeira-BA: meca do axé

Heráclito diz que Cachoeira é uma cidade histórica, que foi sede da aristocracia rural do Brasil e hoje é um grande centro da cultura afrodescendente, onde concentram-se muitos dos terreiros mais antigos do candomblé da Bahia.<sup>101</sup> Ele diz que grande parte de sua inspiração artística vem dessa cidade (desde o seu primeiro contato quando esteve na festa de sua avó de santo Gaiacu Luiza, como

---

<sup>101</sup> HERÁCLITO, 2015. In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2015.

dito anteriormente, na biografia do artista). Heráclito conta que ficou apaixonado por aquela cultura que se descortinava diante de seus olhos. Ele diz que foi aí que começou sua inserção nesse universo sagrado, que teria transformado sua vida e o colocado na posição em que se encontra hoje, de artista sacro.<sup>102</sup>

O artista chama a cidade carinhosamente de "meca do axé", "cidade da magia", e mostra-se orgulhoso de ser embaixador da cidade, que, além de possuir a mais antiga das irmandades de mulheres negras, ainda possui a famosa Festa de Nossa Senhora D'Ajuda (igualmente tombada como patrimônio imaterial). Heráclito conta que a cidade lhe é especial também pelo fato de fazer parte do Recôncavo, região de nascimento de seu pai.<sup>103</sup>

O município de Cachoeira é um dos dez mais importantes do Recôncavo Baiano, região geográfica localizada em torno da Baía de Todos-os-Santos, compreendendo toda a região do interior que circunda à Baía. A cidade situa-se às margens do Rio Paraguaçu e está há cerca de cento e vinte quilômetros da capital do estado, Salvador. É famosa por preservar a sua identidade cultural e histórica com o passar dos anos, assim como sua arquitetura, presente no casario barroco, nas igrejas e museus, configurando assim um importante polo turístico para o estado. Durante os séculos XVIII e XIX, quando o porto de Cachoeira sustentava grande fluxo da produção agrícola do Recôncavo - principalmente o açúcar e o fumo - a cidade vivia seu apogeu, no entanto, no século XX a economia do local entrou em declínio recuperando-se apenas no final do século quando novas empresas chegaram à região.

Heráclito afirma que toda sua produção artística está diretamente ligada à sua relação com essa cidade, pois além de ser ogan (cargo que ocupa candomblé) ele também é professor na universidade, o que gera perspectivas pedagógicas e ideológicas em seu trabalho.<sup>104</sup> Ele conta que oitenta e cinco por cento de seus alunos são afrodescendentes, e sobre esse vínculo com a universidade, ele diz:

---

<sup>102</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Ciência no Massapê. UFRB TV. 2017.

<sup>103</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Poéticas Militantes. Paço das Artes. 2017.

<sup>104</sup> Idem.

É um vínculo super forte. O projeto dessa universidade para mim é importantíssimo, eu estive lá, eu vi justamente a pedra fundamental, pessoas muito importantes que pensaram um projeto de arte, humanidades e letras para aquela região, que é uma região que de certa forma foi a sede da aristocracia rural da América, e é uma cidade riquíssima com toda essa cultura de origem africana. Todos os temas estão no Recôncavo, todos os temas do meu trabalho, minha motivação e inspiração artística, e todas as minhas questões políticas também. A universidade do Recôncavo me é muito cara por que antes de mais nada é para os negros do Recôncavo, para os afrodescendentes do Recôncavo, ela é aberta para todo o Brasil, mas, antes de mais nada, é uma universidade criada justamente com essa ótica.<sup>105</sup>

Não distanciando-se de temas religiosos - até mesmo porque esses são intrínsecos à cultura afro-brasileira - Heráclito aproxima-se, em muitas obras, de uma ótica mais social e política, dado o caráter de história viva que a cidade apresenta. Ele diz que está “sempre pensando em tentar sacudir essa história”, referindo-se aos processos da escravidão, ao apogeu e posterior decadência da cana de açúcar, e ao êxodo provocado pela abolição - que deslocou os negros para a periferia da cidade.<sup>106</sup> Veremos no capítulo que se segue, o aprofundamento do tema da escravidão pelo viés do atlântico negro, que acaba por desdobrar-se poética, estética e conceitualmente em diversas obras do artista.

---

<sup>105</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Ciência no Massapê. UFRB TV. 2017.

<sup>106</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Poéticas Militantes. Paço das Artes. 2017.

# Capítulo 3

## Capítulo 3. Ramificações do Atlântico Negro

A aproximação do tema escravidão e dos processos sociais vividos pela população africana e afro-brasileira, insere Heráclito na corrente teórica sobre o tema “atlântico negro” e seus principais conceitos, como diáspora, território, pertencimento e identidade. É nesse sentido que a obra de Heráclito estabelece uma conexão entre a religiosidade e a postura política, tão marcadas em sua carreira, utilizando-se de fortes elementos culturais brasileiros, como por exemplo, o dendê. Stuart Hall (2006), uma grande referência dos estudos culturais, estudioso da “crise das identidades”, sugere que um novo olhar vem surgindo, a despeito de um sujeito unificado que outrora representou uma ancoragem estável no mundo social.

Esse novo olhar vem junto com um processo de mudança mais amplo, que descentraliza estruturas da sociedade moderna. Apesar de confessar que o tema identidade é complexo e ambíguo, ele sugere que nos voltemos para um entendimento acerca da “identidade cultural”, ou seja: “aqueles aspectos que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.” (HALL, 2006, p.9) A partir disso, inferimos que, dependendo do contexto, Heráclito pode afirmar-se tanto como baiano, nordestino, brasileiro, latino americano, candomblecista ou afro-diaspórico, quanto simplesmente: artista contemporâneo. Como sugere Hall, a identidade e o pertencimento não são mais vistos como algo homogêneo, mas sim, algo plural e diversificado, por isso, no universo artístico, para melhor se apreciar ou conhecer uma obra, deve-se contextualizá-la de acordo com a identidade do artista que a produziu. Como veremos adiante, Heráclito aprofunda-se no entendimento dos termos citados a partir dos estudos de outros grandes estudiosos do pós-colonialismo.



Img.48. Múltiplo II. Azeite de dendê e vidro.  
Ayrson Heráclito. 2009. Acervo pessoal do artista



Img.49. Garrafa Black Atlantic. 22 x 9 x 9cm.  
Ayrson Heráclito. 2015. Galeria Blau Pojects.

A obra Múltiplo II, objeto de vidro e dendê foi feito pela primeira vez em 2009, e foi exibida, entre outros lugares, na mostra Histórias Mestiças, em 2014. A exposição foi o resultado da pesquisa dos curadores Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz sobre como a produção artística relacionada às matrizes formadoras do povo brasileiro, incluindo o tema da mestiçagem, podem ser vistas e discutidas. Os curadores explicam que o objetivo da exposição era trazer à luz importantes questões ainda menosprezadas no país, fazendo, entre outras, a seguinte pergunta: "Quais são as diferentes histórias escondidas nesses processos de mestiçagem?" Na tentativa de responder à essa questão eles inferem que: "O nosso intuito foi convidar artistas nacionais, africanos e ameríndios para 'conversar' nessa

exposição, de maneira a priorizar um aporte mais amplo e que rompa com as margens precisas e expressas pelos nossos cânones Ocidentais". Pedrosa ainda enfatiza que na exposição eles não utilizam as denominações arte popular, arte naïf, arte primitiva ou arte ingênua, pois essas designações são hierarquizantes e indicam uma superioridade da arte ocidental perante outras formas de arte.<sup>107</sup>

## Escravidão no Brasil

Acerca do tema escravidão, o mesmo curador nos lembra da lúcida sentença dita pelo historiador brasileiro Alberto da Costa e Silva: "Com ou sem remorso, a escravidão foi o processo mais importante de nossa história"<sup>108</sup>. Pedrosa explica que esse tema, intrincado, traumático e polêmico carece de uma aproximação urgente, mesmo que difícil, para posterior discussão e aprofundamento. Ele ainda conta que, quando em 2013 deparava-se com os desafios de se trabalhar com o tema da escravidão e da mestiçagem no Brasil, o importante artista e curador (fundador do Museu Afro Brasil) Emanuel Araújo, lhe disse: "Você vai ver como lidar com essa questão no Brasil é complexo. Eu não me desanimo, eu tenho o compromisso da cor da pele, e tenho que levar adiante. Mas acho muito difícil, eu sou otimista, sou teimoso, vou até o fim." Pedrosa concorda com tal dificuldade e infere que, exatamente por isso, ele precisa lançar mão de tantas obras e artistas, para conseguir aproximar-se dessas histórias de um modo mais efetivo.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> PEDROSA; SCHWARCZ, 2014. In Vídeo da exposição Histórias Mestiças. São Paulo, 2014.

<sup>108</sup> SILVA, 2016 Apud PEDROSA, 2016. In Masp Seminários: Histórias da escravidão. São Paulo, 2016.

<sup>109</sup> ARAÚJO, 2016 Apud PEDROSA, 2016. In Masp Seminários: Histórias da escravidão. São Paulo, 2016.



## Paul Gilroy e o conceito de diáspora

Sobre a obra *Múltiplo II* onde há no exterior da garrafa de vidro, contendo dendê, a inscrição *Black Atlantic*, Heráclito afirma: “Eu fui muito influenciado por essa ideia do Paul Gilroy, que pensa o Atlântico como um útero gestor cuja a origem está na África, nesse fenômeno da travessia.”<sup>110</sup> Ao observarmos o conjunto da obra de Heráclito, fica evidente o quanto esse autor o inspirou. As ideias levantadas pela obra de Heráclito vão diretamente ao encontro das questões tratadas por Gilroy, como percebemos nas palavras do artista, a partir da mostra que o artista participou em Bruxelas (2012):

A difusão do conceito do Gilroy sobre o “Atlântico negro” acionou outras formas para se pensar a complexidade das paisagens culturais diaspóricas – o Atlântico como útero gestor, fruto de uma invenção política da categoria racial negra. As obras da mostra revelam a heterogenidade e o caráter permeável de nossa cultura que inicia na travessia no Atlântico e no limbo dos porões dos navios negreiros. (HERÁCLITO, 2013, p. 2340)

Gilroy não foi o primeiro a utilizar o termo *Atlântico Negro*, como ele mesmo ressalta (2001, p.30): Frantz Fanon e C. L. R. James foram os dois mais famosos pensadores do *Atlântico Negro*. Porém, sua contribuição para a divulgação do tema é inegável. A obra literária em questão lança olhar sobre a modernidade e seus teóricos a partir da perspectiva da diáspora negra e de suas complexas implicações. Suas análises a partir de diferentes narrativas abordam deslocamento, identidade e território, entre outros, tratam-se dos resultados das migrações da África para as Américas, Caribe e Grã-Bretanha.

Gilroy explica em seu livro que as populações negras da diáspora formaram uma cultura que não podia ser chamada de caribenha, americana, britânica, nem tão pouco africana, pois essa cultura era efetivamente uma mistura, identificada como a cultura do “atlântico negro”. O autor infere que as identidades advindas do fluxo de trocas culturais, e dos sistemas de comunicações globais, extrapolam as fronteiras étnicas e nacionais. E como o próprio autor afirma (2001, p.29), esse é

---

<sup>110</sup> HERÁCLITO, 2014 In *Palestra Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014. 1:17:59.

um assunto tão carente de discussão, e com ideias tão inacabadas, que nenhum conceito lançado por ele pode ser considerado definitivo: Em seu prefácio à edição brasileira, ele pondera que o nosso caso é ainda mais complicado:

Falar do Brasil produz, corretamente, hesitação, tudo o que eu normalmente quero dizer sobre a cultura e a mistura, a diáspora, a história e a socialidade trans-africana tem uma ressonância diferente quando se refere a um lugar tão próximo do epicentro da escravidão racial moderna. (...) Os sentimentos de inibição que descrevi se devem a compreensão de o quanto a história brasileira tem sido marginalizada mesmo nos melhores relatos sobre a política negra centrados na América do Norte e no Caribe. Hoje, espero que a nova tendência sobre a ideia da diáspora possa ajudar a acabar com tal marginalização. (GILROY, 2001, p. 11)

Não por uma coincidência, Gilroy utiliza como exemplos Salvador e Cachoeira para inferir que muitas vezes tentativas atuais de aproximação com locais que são pontos de memória africana partem de uma suposta intenção reconciliadora, mas que têm interesses basicamente capitalistas, o que se evidencia por meio de um turismo superficial. Heráclito chega a pontuar em uma de suas palestras (MAR-RJ, 2015) uma ideia análoga à essa, quando infere que a torre dos Garcias D'Ávila em Salvador é um ponto turístico despreparado e consequentemente contraditório (já que as pessoas que ali estão não sabem sobre os verdadeiros significados históricos do local). Gilroy ainda cita a Ilha de Goré em Senegal, local onde Heráclito fez uma das performances mais importantes de sua carreira, como veremos mais adiante. Conforme explica o autor, em certos casos, o conceito de diáspora chega a ser mal utilizado em nome de um interesse dominador:

(...) embora possam estender o turismo aos antepassados, a lugares de memória tais como a costa sul-africana, Gorée [Senegal] ou mesmo Salvador e Cachoeira, não envolvem normalmente a ideia de permanente reterritorialização. (...) Concluindo, sugiro que a diáspora (nesse caso) se tornou menos um argumento a respeito da identidade, da hibridez e da globalização; das culturas viajantes e do mecanismo disciplinar do Estado, do que uma muda disputa sobre os códigos que irão regular a maneira pela qual a história das culturas negras no século XX será escrita. (GILROY, 2001, p. 23) (grifo nosso)

A ideia de diáspora a qual trabalha Heráclito é uma ideia que clama por uma mudança efetiva de pensamento, de hierarquia cultural e social. Pois quando ele levanta o tema da diáspora em seus trabalhos, ele o faz não apenas na obra-

residual (como costuma dizer), mas também nas suas ações cotidianas, na sua postura enquanto professor, curador, sacerdote e cidadão, da Bahia e do mundo. Heráclito trabalha efetivamente com a “nova tendência sobre a ideia da diáspora” a que se referia Gilroy:

Sob a ideia-chave da diáspora nós poderemos então ver não a “raça”, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem. (GILROY, 2001, p. 25)

Segundo o autor, a palavra diáspora não refere-se apenas ao processo de movimento, peregrinação ou nomadismo, em última instância, ela simplesmente “designa o que é externo à nação, contribuindo para a análise dos processos e formas interculturais e transculturais. Ela identifica uma rede relacional, produzida de modo característico pela dispersão forçada e pela saída às pressas e relutante.” (GILROY, 2007, p. 152) É importante tentarmos explorar e entender aqui o verdadeiro sentido da palavra diáspora enquanto corrente ideológica a qual Heráclito faz parte. Não há como nos aprofundarmos nos conceitos das obras aqui do artista aqui apresentado, sem antes entendermos os complexos desdobramentos e significados do termo.

## **Ecologia de pertencimento**

Continuamos então, inferindo que Gilroy deixa claro que diáspora é um conceito que visa problematizar entendimentos: o entendimento de pertencimento, de identidade, de localização e de consciência. Como exemplo dessa problematização, o autor sugere que: se o território é definidor da identidade, na diáspora, a identidade é destruída. Na diáspora, não existe uma lógica capaz de unir lugar, localização e consciência. A identidade, por sua vez, tem suas bases no poder das raízes e do enraizamento. E, criticando uma tendência reducionista do termo, advinda de um pensamento biológico, Gilroy ainda afirma que as noções de nação, identidade e cidadania não são fatores naturais, por isso não podem ser comparados à natureza. (GILROY, 2007, p.151)

Os conceitos desenvolvidos por Gilroy são frequentemente relacionados à obra de Heráclito, como podemos perceber por meio do uso do termo Ecologia de Pertencimento como título do capítulo do livro de Barata<sup>111</sup> dedicado à obra do artista, que por sua vez, faz referência a uma exposição de mesmo nome, uma individual de Heráclito no MAM-BA, em 2002. Além da palestra proferida por Heráclito no Museu de Arte do Rio, em 2015<sup>112</sup>, intitulada: Ecologia de pertencimento: poéticas contemporâneas afro-brasileiras na Bahia.

Gilroy toma emprestado da biologia (dessa vez não para determinar, e sim para ilustrar) o termo “ecologia”, em seu sentido mais evidente: o estudo das relações recíprocas entre o homem e seu meio social, econômico e moral. E, por “pertencimento”, podemos entender o sentimento de identidade que une diferentes indivíduos. Como a diáspora lida com a perda de território e com a expectativa de retorno, a palavra pertencimento precisa ser ressignificada – já que aquele que sai de seu lugar de origem não sabe se vai voltar ou não, não se sentindo pertencente nem a um lugar nem ao outro. Essa relação entre diáspora e consciência da identidade não é simples, nem natural, como infere o autor (2007, p.151): “A diáspora oferece uma alternativa imediata à disciplina severa do parentesco primordial e do pertencimento enraizado. Ela rejeita a noção popular de nações naturais espontaneamente dotadas de uma consciência de si próprias”.

O autor explica que a corrente ideológica conhecida como “ecologia de pertencimento” derivava do “movimento negro transnacional”, que, por meio das “novas tecnologias do ser livre negro”, funcionavam como uma ponte entre o mundo superdesenvolvido e as colônias. A “ecologia de pertencimento” reivindicava direito e justiça. E já que os direitos civis dependiam dos Estados soberanos, esse movimento transnacional buscava outras fontes de legitimação da identidade, como por exemplo, a via dos direitos humanos - mais ligada às ordens moral e espiritual. A “ecologia de pertencimento” nutria ideias críticas a

---

<sup>111</sup> BARATA, 2016, p.56

<sup>112</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014. 00:40:05 à 1:54:56.

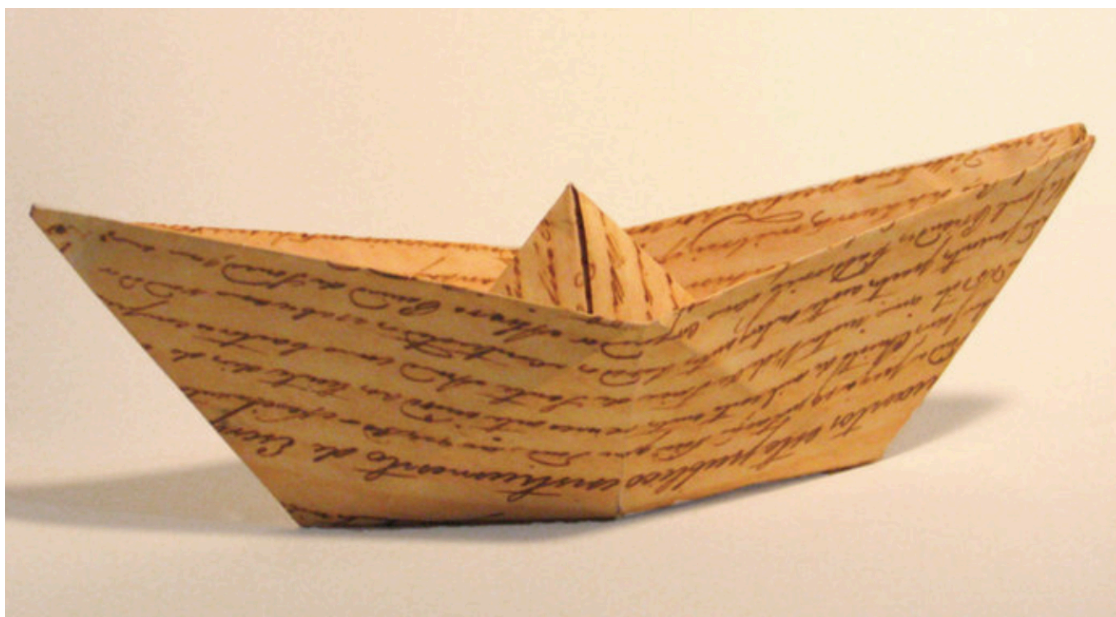
respeito da ideia de raça em relação à democracia e à produção de conhecimento histórico, do qual os africanos e a África foram deliberadamente excluídos. (GILROY, 2007, p. 323)

## **Analogia das ervilhas**

Uma ideia errônea acerca da ideias de “ecologia de pertencimento”, seria determiná-la de acordo com a geografia e a genealogia, que, como Gilroy explica, é como fazem os novos racismos, quando codificam a biologia em termos culturais (como, por exemplo, a sistematização de particularidades culturais a partir de atributos determinados pelos genes). Gilroy ainda discorre sobre esse erro por meio da “analogia das ervilhas”. Ele diz que há um pensamento que simplifica a questão da identidade por meio da alegoria das “ervilhas indistinguíveis alojadas nas vagens protetoras do parentesco próximo”. Essa teoria eliminaria os problemas de identidade territorial, já que os indivíduos seriam capazes de se identificar apenas pelo fato de estarem unidos, o que, obviamente, não seria suficiente. Ele elucida essa questão explicando que sementes similares podem enraizar-se em diferentes lugares, porém, as ações imprevisíveis da natureza farão com que as sementes gerem plantas diferentes, mesmo que elas sejam da mesma espécie. Sobre essa ideia, o autor esclarece que: “A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia.” (GILROY, 2007, p. 154)

Gilroy explica que a diáspora fala sim de sementes, mas não de sementes dentro de vagens, e sim de todas as sementes: das que ficaram no pacote, das que se espalharam no chão, das que ficaram no fruto, no corpo. A diáspora é o meio para se reavaliar a noção de identidade, e não pode ser compatível com um pensamento racionalista (reducionista, determinista). A diáspora pode evidenciar as “sementes capazes de gerar frutos nas lutas para abarcar a socialidade de uma nova fase, quando é provável que o deslocamento, a fuga, o exílio e a migração forçada se

tornem fenômenos conhecidos e recorrentes, transformando os termos necessários à compreensão da identidade". (GILROY, 2007, pp. 152-154)



Img.50. Múltiplo I – Barco de papel feito de uma carta de alforria. 2009.  
Ayrson Heráclito. Acervo pessoal do artista.

## As dolorosas consequências do Atlântico Negro

Ao falar de escravidão em sua obra, Heráclito fala do atlântico negro e de suas dolorosas consequências, que foram propositadamente negligenciadas nos livros de história do país. A partir de Gilroy, vimos que a migração forçada lida não apenas com o deslocamento, a desterritorialização, o desenraizamento, mas também com a perda da identidade, de consequências seculares. Trata-se de um crime histórico grande demais para ser ignorado: a quantidade de pessoas que foram arrancadas de seus lares, o desespero da partida, as mortes do caminho, as doenças, o banzo, o cativeiro, a tortura, o trabalho forçado, a falta de socialização, de manifestação da própria cultura e religiosidade, e, por fim, uma libertação da condição de escravos, que já não seria capaz de consertar os danos ocorridos. Os negros forros estariam fadados a uma ilegítima inserção social, a uma falsa cidadania, à desigual

oportunidade de trabalho, ao racismo, e ainda, à eterna submissão à cultura dos colonizadores. Estetizar a dor para torná-la consciente, é o que almeja Heráclito:

Quando abordo a escravidão através da arte, anseio por apaziguar as dores dessa memória sem escondê-la. Faz parte do meu objetivo como artista trabalhar essa dor brasileira, nordestina, por meio da arte – estetizar as feridas, conviver com elas, e não esquecê-las<sup>113</sup>

A obra intitulada Múltiplo I, é uma escultura de papel, um simples origami com um profundo significado. Feito à partir da cópia de um documento real de manumissão, a alforria legal de uma escrava. Um pedaço de papel por meio do qual o proprietário de uma pessoa rescindia dos direitos legais sobre ela, que deixava de ser seu dono, mas não lhe dava garantia alguma de uma vida minimamente digna. Sobre essa obra, Heráclito explica:

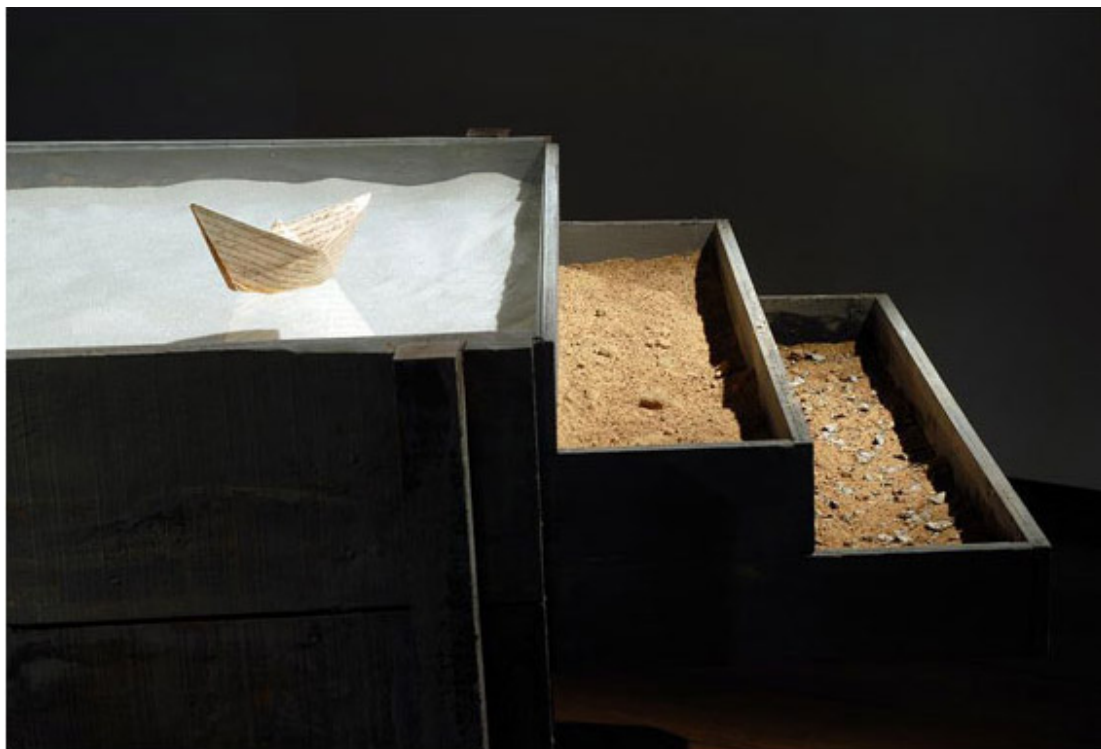
Esse barco de papel é um pouco da síntese do meu trabalho. Essa é a cópia da carta de alforria de uma escrava, que eu consegui na Universidade Federal de Feira de Santana, era uma escrava do Recôncavo de Santo Amaro. Eu peguei essa carta e dobrei um barco de papel. Eu acho que é uma síntese desse desejo de criar uma estética que, mesmo falando de nossas feridas, de nossas dores, possa ser transmutada, possa ser sublimada pela arte.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> HERÁCLITO, 2014. In VÍDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 2014.

<sup>114</sup> HERÁCLITO, 2009. Vídeo Devaneios. Entrevista à Luciana Accioly. Programa Soterópolis - IRDEB, BA. 2009.

## Segredos revelados



Img.51. Segredos Internos. Detalhe da obra. Três gavetas: madeira, vidro, barco de papel, açúcar branco, açúcar mascavo e açúcar barreado. Ayrson Heráclito. 2009. MAM-BA. Foto: Márcio Lima.

O barco de papel fez parte de instalação maior, chamada Segredos Internos. A obra, inspirada por um poema de Gregório de Matos, foi apresentada pela primeira vez no MAM Bahia (1994), com posterior remontagem no mesmo museu (em parceria com o ICBA de Salvador - 2009), em Cachoeira (19º Anpap, 2010) e no MAR (Rio de Janeiro, 2014).<sup>115</sup> Beto Heráclito conta que a obra tratava da “fase açúcar”, onde “nada doce” fora contado. Ele explica o que chamou a atenção do artista foi o momento em que os “segredos internos” da identidade cultural brasileira começaram a ser revelados, diante da crise do sistema colonial - ele infere que o barco partido ao meio representa o antigo sistema colonial sendo destruído pelo avanço capitalista. Acerca da primeira versão da instalação, Beto Heráclito considera que:

---

<sup>115</sup> Instalação no Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas, Salvador, BA (1994); Performance e instalação na exposição Saccharum Ba, Goethe-Institut Salvador/MAM-BA (2009); Performance e instalação na exposição Entre Folhas, 19º Encontro Nacional da ANPAP, Cachoeira, BA (2010); instalação na exposição Do Valongo à Favela: imaginário e periferia, MAR-RJ (2014).



Toda essa cenografia dos sentidos, onde nos reconhecemos brasileiros, foi problematizada na obra, através de evocações do efêmero, do díspare, do sentir-se estrangeiro, em seu próprio país. Isso é facilmente aferível na utilização de materiais poucos nobres, como o enxofre, os coleópteros (popularmente chamados de rola-bostas), óleo de cravo, rapadura, mel e mica. (BETO HERÁCLITO, 2003, p.10)

A exposição a qual Heráclito apresentou a obra *Segredos Internos*, em 2009, intitulada *Saccharum BA*, fazia referência ao nome científico da cana de açúcar, *saccharum officinarum*, e ao estado Bahia. A curadora Alejandra Muñoz conta que a obra, inspirada pelo elemento açúcar, fala não do auge dos engenhos mas sim de sua crise. Ela considera que a instalação propõe uma união dramática das duas estruturas apresentadas: o “antigo Estado” (simbolizado pela proa de um navio) e a “máquina mercante” (representada pela mesa de refino de açúcar), cristalizando assim a ideia de crise e indicando, ao mesmo tempo, uma quebra.

Para Muñoz (2009, p.3), há na obra a ideia de um rompimento trágico, derivada do desequilíbrio presente nessas duas representações. A exposição *Saccharum BA*, fruto de uma parceria entre a Escola de Belas Artes da UFBA, o MAM e o Goethe-Institut (ICBA-Salvador <sup>116</sup>, foi também resultado de um projeto multidisciplinar chamado *A Rapadura e o Fusca: Cana, Cultura, Sociedade* (2008-2009), que tinha como objetivo discutir a questão da cana-de-açúcar e as suas implicações sociais, artísticas e culturais. Os organizadores do projeto consideram que o tema apresenta extrema relevância histórica, não apenas para a Bahia e o Brasil, como também para o mundo.<sup>117</sup>

## **Tornai produtivos os segredos**

Heráclito conta que o título da obra faz referência direta ao texto do historiador Stuart Schwartz intitulado *Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade*

---

<sup>116</sup> GOETHE, Institut. *Saccharum BA: Cachaças baianas*. 2009.

<sup>117</sup> GOETHE, Institut. *A Rapadura e o Fusca*. 2009.

colonial (1988), acerca da escravidão e da história econômica do Recôncavo Baiano. Há ainda outras duas referências indiretas, uma delas relacionada a um dos lemas de Beuys que dizia: "Tornai produtivos os segredos". E a outra trata-se do significado especial que os segredos tem dentro do universo religioso: segundo ele, para a religião de matriz africana os segredos costumavam representaram uma estratégia de sobrevivência.<sup>118</sup> Heráclito diz que o trabalho foi fruto de sua pesquisa de mestrado e infere que:

(...) minha pesquisa de mestrado defendida em 1998, Segredos no Boca do Inferno – arte, história e cultura baiana, que tinha como tema uma investigação histórica, antropológica e sociológica sobre a Bahia. Era uma espécie de tapeçaria que começava no período da colonização, da cana-de-açúcar, passando pelo fenômeno da escravidão, e como isso reverberava contemporaneamente em Salvador e na Bahia na década de 90, onde estava surgindo todo o movimento afirmativo da cultura negra e uma valorização da cidadania.



Img.52. Instalação Segredos Internos. Ayrson Heráclito. MAM-BA. 2009. Foto: Márcio Lima.

O barco utilizado na obra, segundo Heráclito, é um saveiro original com mais de cinquenta anos, fabricado na região do Recôncavo, utilizado no rio Paraguaçu. Heráclito infere que esse rio é de extrema importância para a região, pois trata-se de uma grande via fluvial de onde os barcos que saiam de Cachoeira, carregados de várias mercadorias, como o açúcar, por exemplo, saiam pela Bahia de Todos os

<sup>118</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014. 00:40:05 à 1:54:56.

Santos para muitos outros lugares do Brasil. Heráclito ainda conta que no rio Paraguassu, alguns saveiros são como verdadeiras entidades, dada a importância cultural desses barcos para a região.<sup>119</sup>

## Gregório de Matos: À Bahia

De fato, como infere Heráclito, esse trabalho tem um viés histórico e fala de um momento importante que vivemos no período colonial: o período em que a nobreza entra em decadência em detrimento da mercantilização internacional, gerada pela abertura dos portos. Ele diz que isso gerou um choque na economia brasileira, pois o fato de a nobreza portuguesa começar a ser substituída por uma nova burguesia transformaria toda a estrutura da sociedade. De sua pesquisa acadêmica derivaram uma série de instalações, a partir do estudo sobre esse grande poeta do barroco brasileiro: Gregório de Matos. Heráclito explica que o poeta era filho de um senhor de engenho, por isso vivenciou todo esse momento histórico na Bahia. Eis o poema que o inspirou:

### À Bahia

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante  
Estás e estou do nosso antigo estado!  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,  
A mim foi-me trocando, e tem trocado,  
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente  
Pelas drogas inúteis, que abelhuda  
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente  
Um dia amanheceras tão sisuda  
Que fora de algodão o teu capote!

Gregório de Matos

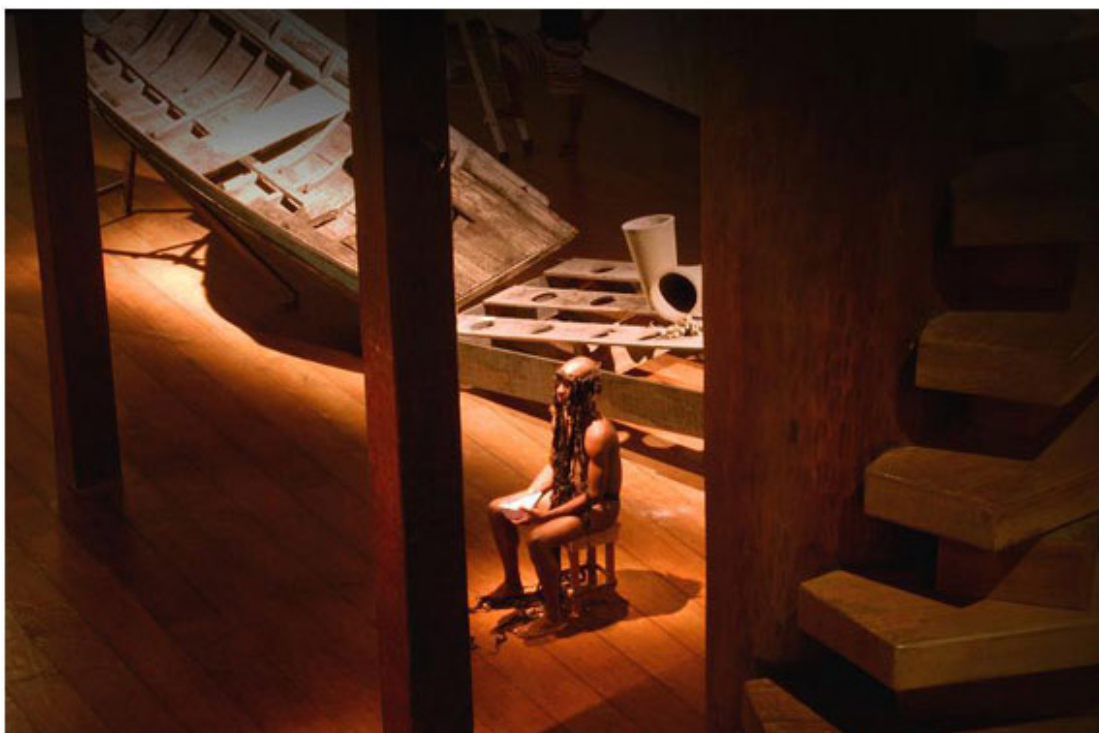
---

<sup>119</sup> Idem.

Sobre a segunda estrutura, Heráclito diz que recriou as andainas de uma casa de purgar, onde se fazia o refino de açúcar. As três gavetas contém os três tipos do produto derivado da cana: o açúcar branco, o açúcar intermediário (uma espécie de açúcar mascavo) e o açúcar barreado, ao fundo. Ele explica que o açúcar branco era encaixotado, embalado, recebia a marca dos senhores de engenho e era então vendido para a clientela portuguesa; o açúcar intermediário era utilizado pelos próprios senhores de engenho; já o açúcar mais próximo do barro, quando era descartado, era dado aos "melhores negros" da senzala. Como lembra o artista, naquela época o açúcar valia muito, era sinal de poder, luxo.

## O açúcar

Segundo Heráclito, o açúcar contém uma carga simbólica cultural muito forte. Ele lembra que um jesuíta italiano daquela época, chamado André João Antonil, dissera que o Brasil parecia: "O purgatório dos brancos, o paraíso dos mulatos e o inferno dos negros". A partir disso, ele infere que os três tipos de açúcar podem servir também como uma metáfora para se pensar a sociedade brasileira daquele período, assim como as imagens dos degraus podem ser vistas como um símbolo da estratificação social. Não é à toa que Heráclito toca nas feridas históricas da Bahia e do Brasil. Afinal, seria irrelevante falar de crise colonial, se a história não tivesse moldado o imaginário das identidades brasileiras e se não precisássemos urgentemente desconstruí-las. Heráclito nos revela, fundamentalmente, segredos não ditos até hoje acerca dos paradoxos presentes na história baiana, que é também a história da formação cultural do Brasil.



Img.53. Instalação Segredos Internos e performance.  
Ayrson Heráclito. MAM-BA. 2009. Foto: Márcio Lima

O artista fala da decadência em contraposição à opulência econômica – os tempos de glória da Bahia, época essa, responsável e geradora do conteúdo mítico acerca da identidade dos baianos. Trata-se da “baianidade”, termo que Heráclito tem explorado amplamente em suas pesquisas no intuito de colaborar para a construção de uma identidade baiana atualizada e justa, com bases no verdadeiro sentido de pertencimento (como vimos em Gilroy). Sobre a obra *Segredos Internos*, Barata infere que:

Para Ayrson, esse projeto apresentava o primeiro Fausto baiano. A escolha foi baseada em estudos sobre a economia açucareira e o que o açúcar poderia significar num confronto entre a tradição e o contemporâneo. A cana, as rapaduras, os diversos tipos de açúcar estavam associados à história da Bahia colonial. (BARATA, 2016, p. 60)

## O fausto baiano

A partir da ideia contida na afirmação de Barata, acerca do “Fausto baiano”, podemos inferir que Heráclito traz a ideia de fausto enquanto pompa, luxúria, para

falar dos tempos áureos do auge dos engenhos de cana de açúcar, os quais geravam glória e ostentação à Bahia (de poucos). Já a maioria dos baianos, escravos, mestiços, futuros forros, não participavam dessa glória, mas ao contrário, dela eram prisioneiros.

Há uma intensão subliminar profunda na revelação do passado, na revelação dos “segredos” brasileiros na obra de Heráclito. É preciso reanalisar o passado sob o ponto de vista das contradições: glória e crise, riqueza e miséria, dominação e opressão, ostentação e dor. A mensagem que Heráclito deseja transmitir refere-se, em última instância, às consequências históricas do passado colonial, do “fausto colonial” como ele explica em sua tese (2016, p. 53), sobre as ideias construídas acerca da cultura baiana. Heráclito (2016, p. 26-27) também cita o poeta e ensaísta Antônio Risério, estudioso do “mito baiano” para inferir que após seu declínio econômico e político, a Bahia ficaria presa ao seu passado colonial, e junto com ela, sua cultura. Ele explica que o termo “baianidade”, cunhado por Gilberto Freyre em 1943, é responsável, em certa medida, pela criação de estereótipos e pontos de vista um tanto quanto rasos sobre a Bahia.

## A oceânica solidão negra

A obra *Divisor*, aquário de vidro contendo água salinizada e azeite de dendê, é uma das obras mais relevantes de Heráclito e foi apresentada diversas vezes ao longo de quase duas décadas, no Brasil e no exterior.<sup>120</sup> A obra *Divisor* foi apresentada pela primeira vez na exposição *Terrenos*, no Goethe Institut de Salvador, em 2000. Para Barata (2016, p. 61), foi a partir daí que o dendê ocupou um papel central na investigação artística de Heráclito. Ele diz que a escolha do dendê como

---

<sup>120</sup> A obra *Divisor* foi apresentada nas seguintes exposições: Exposição *Entre Terra e Mar*. Weltkulturen Museum, Frankfurt, Alemanha (2017-2018); *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*. Fowler Museum, UCLA, US (2017-2018); Exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, MAR, RJ (2014); Exposição individual *Atlântico Negro*. 8 de ago à 21 de set. Central Galeria de Arte, SP, Brasil (2013); Mostra *Incorporations: Afro-Brazilian Contemporary Art*, Bruxelas (2011); Exposição *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Tate Liverpool, UK (2010); Exposição individual *Ecologia de Pertencimento*, MAM-BA, Salvador, Brasil (2002); Exposição *Terrenos*, Goethe Institut de Salvador, BA (2000); 3ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, RS, Brasil (2001).

símbolo culminaria na exposição individual Ecologia de Pertencimento<sup>121</sup>, realizada no MAM-BA, em 2002, cuja mostra trazia a mesma obra, porém com o título: O Atlântico Negro – Divisor. Sobre a montagem na Bienal do Mercosul em 2001, Heráclito conta que a obra rendeu-lhe uma boa surpresa acerca do público de Porto Alegre:

Sempre ouvimos falar que em Porto Alegre não tem negros e chegando lá me dei conta que parecia que tinha mais candomblé que Salvador, dada a quantidade de pessoas negras que foram visitar a obra. Aconteceu um fluxo de pessoas negras, grupos organizados, que iam ver a obra. Acabei dando palestra, conversando com eles, foi uma surpresa muito boa.<sup>122</sup>



Img.54. Divisor. Vidro, água salinizada e 1000l de azeite de dendê. 300 x 200 x 25cm. Ayrson Heráclito. Bienal do Mercosul. 2001. Foto: Edson Varas.

Barata infere que para o artista, a ideia inicial era atribuir ao dendê a característica de sangue, que oxigena o corpo cultural, resistente, negro, baiano: “como se o sangue fosse o oceano, a imagem de um mar de dendê como metáfora

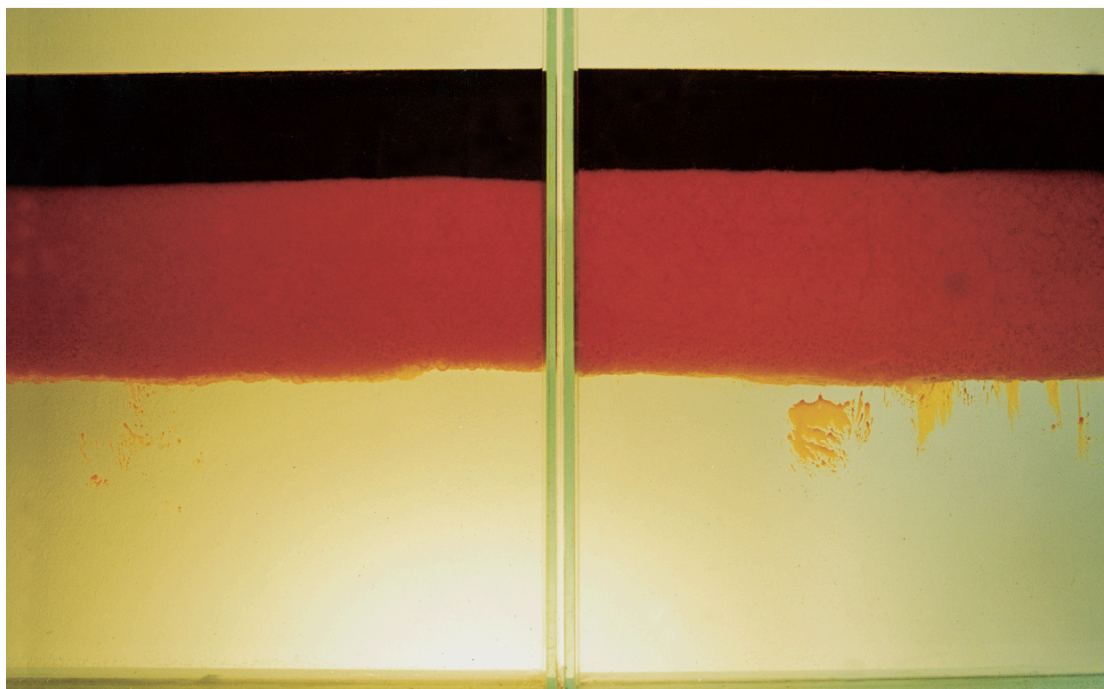
---

<sup>121</sup> Junto com a obra Divisor, foram apresentadas na exposição do MAM-BA (2002) as obras: Regresso à Pintura Baiana (painel de madeira pintado com azeite de dendê); O Condor do Atlântico: A Moqueca (na performance Heráclito coordenou o preparo de uma moqueca de arraia gigante).

<sup>122</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.



de um Atlântico negro, oxigênio que impulsionaria esse corpo resistente da América.” E completa dizendo que essa mesma “fluidez atlântica” serviria de base poética para inúmeros trabalhos. (BARATA, 2016, p. 61-67)



Img.55. Divisor I. Vidro, água, sal e azeite de dendê. 200 x 100 x 15 cm.  
Ayron Heráclito. 2000. Acervo pessoal do artista.

Como veremos, os desdobramentos da obra *Divisor* são inúmeros e podemos dizer que o seu significado foi ganhando forma e consistência ao longo dos anos. Os elementos contidos na obra podem ser lidos sob mais de um ponto de vista – inclusive do próprio artista, se analisarmos as ideias presentes em diferentes épocas em que a obra foi apresentada – contudo, as análises possíveis não são antagônicas, mas complementares. O título da obra faz referência direta ao poema *O Divisor*, que traz, mais uma vez à luz, o tema do atlântico negro:

#### O Divisor

É oceânica a solidão negra.  
Em dias atlânticos sabemos ser nosso o que está distante,  
submerso em travessias absurdas,  
em náuseas intermináveis.

Foi Atlântico o medo do mar,  
a adivinhação da tempestade,  
a expectativa da rotina.



Foi Atlântica a dissimulação de Esperança:  
"sou vítima do terrível crime da escravidão".  
Disse ser ela Esperança da Boaventura,  
como os Aleluia, os Bomfim, os da Cruz, os do Espírito Santo.

Mergulhamos num flagelo Atlântico.  
Desde então, estamos todos assentados  
no fundo do oceano."

Wlamyra Albuquerque<sup>123</sup>

Para Beto Heráclito (2003, p.15), a heterogeneidade presente na combinação entre água e óleo nos ajuda a interpretar as díspares experiências e dinâmicas vividas pelos negros na América. Para ele, há uma clara inversão de sentidos onde: "o azeite negro está por cima da água salgada (o mar) que o subjugou cativo nos tempos do tráfico escravo." Ele acredita que o azeite de dendê emblematiza o processo histórico vivido pelos baianos, e explica que:

Assim como a fluidez atlântica, o dendê também evoca mistura, movimento, texturas, memórias. Sagrado e profano distante e próximo, combustível e cosmético, branco e preto, pobre e rico, se acordam sob novas lógicas na cartografia de utilização do óleo de palma.

O mesmo autor infere que o oceano Atlântico aparece na obra como o centro de profundas questões inspiradas por Gilroy, que fazem pensar sobre o lugar dos negros na realidade pós-colonial. Na visão de Beto Heráclito, o artista trabalha com a ideia de que é dos navios negreiros que surge o sentimento de "pertença" entre os sujeitos de mesma origem fenotípica. Acerca as reflexões levantadas, ele se questiona:

Como se constituem, na pós-modernidade, as formas de interferência política dos negros, suas diferentes ações afirmativas, suas distintas gramáticas interativas, suas ecologias de pertencimento? (...) Haveriam negros, no sentido político do termo, se não tivesse havido a escravidão e as políticas de racialização que ela engendrou? (BETO HERÁCLITO, 2003, p.15)

---

<sup>123</sup> Apud HERÁCLITO, 2003, p. 43.



Img.56. Divisor. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição *Généalogie des Matières*, Dakar, Senegal. Foto acervo pessoal do artista.

## A química conceitual do dendê

Heráclito explica que o dendê é formado por duas dimensões, uma inferior, mais densa, e outra superior, mais líquida. Sob o ponto de vista da religião, a parte inferior, mais integral, chamada bambá<sup>124</sup>, está associada ao esperma da divindade Exu: sem “o esperma dourado de Exu” não existe fertilidade. Já a parte de cima, é a parte mais hidrogenada do dendê, chama-se “flor do dendê” e representa o sangue de Exu. Ele diz que pela mitologia iorubana há uma antiga desavença entre Oxalá e Exu, por isso, nas “águas de Oxalá” o dendê não é utilizado.<sup>125</sup>

A água contida na obra foi salinizada ao máximo, tendo sua densidade aumentada, por isso, o dendê que é mais denso, ficou sobre a água. Algumas versões da obra chegam a utilizar mil litros de azeite de dendê. Sobre esse fato, Heráclito conta, com humor, que a própria montagem acaba se tornando uma performance, dada a complexidade da instalação. Ainda sobre a heterogeneidade dos materiais da obra, Heráclito explica que, dentro do aquário de vidro, água e azeite encontram-se sob

<sup>124</sup> Sedimento, borra do azeite de dendê. [LOPES, Nei. Novo Dicionário Banto do Brasil. Verbetes: Bambá.]

<sup>125</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

enorme tensão, pois estão no mesmo espaço, mas não se misturam. Ele diz que uma de suas ideias é associar essa mesma imagem às tensões étnico-raciais do Brasil, onde certos grupos sociais convivem sem contudo se misturarem.<sup>126</sup>

## **Como água e óleo: socialização dos negros no Brasil**

Heráclito explica que dentro da perspectiva racial no Brasil as questões são sempre dissimuladas, disfarçadas, não ditas. Ele diz que é preciso lembrar da complexidade da inserção dos africanos no país, pois o negro que se tornou brasileiro ainda teria uma espécie de dívida com os africanos, ou seja, mais uma ferida da história. Para ele:

A história do Brasil é muito perversa, não só com os afrodescendentes, mas principalmente com os africanos, porque se a gente mergulhar nesse período de abolição, a gente vai ver que os africanos que foram usados e utilizados não foram incorporados como cidadãos brasileiros.<sup>127</sup>

Heráclito conta que no Recôncavo quando as Mães de Santo são convidadas para fazerem um xirê (roda coletiva) com outras casas que elas tem certa rivalidade elas costumam dizer: "Nós convevi, mas cada qual no seu quadrado". A partir disso, ele infere que há uma tensão na própria socialização dos negros no Brasil, trata-se de uma questão mal resolvida em relação à construção da cidadania negra. Por isso, a obra *Divisor* também fala sobre a própria socialização dos negros no Brasil, que às vezes são como água e óleo: convivem mas não necessariamente se misturam (como já inferia Verger acerca do sincretismo religioso).

O antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga diz que há no Brasil uma espécie de "sub-racismo", onde, para além de uma suposta inferioridade dos negro em relação aos europeus, haveria uma hierarquização de culturas superiores e inferiores entre os próprios negros. Isso teria surgido desde as primeiras pesquisas no Brasil, quando Nina Rodrigues divulga o iorubá em detrimento de outras línguas,

---

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Ibidem.

fazendo parecer que os ketos e os africanos que vieram da África Ocidental eram mais evoluídos do que os de outras regiões como os povos de língua e cultura banto, por exemplo. Munanga infere que mesmo havendo na Bahia em certa época uma predominância nagô/iorubá, existem quilombos em todas as áreas, sendo o próprio quilombo uma instituição derivada da região do Congo/Angola. Para completar, o autor explica que esses preconceitos devem ser quebrados, pois “tudo o que está aqui faz parte da herança africana comum, seja ela bantu ou nagô, tudo pertence ao negro afro-brasileiro”. (MUNANGA, 2003, p.20)



Img.57. Divisor. Ayrson Heráclito. 2017. Exposição Entre Terra e Mar. Frankfurt, Alemanha.

## 0 Divisor no além mar

Conduru foi o curador da mostra *Incorporations: Afro-Brazilian Contemporary Art*, ocorrida na Bélgica em, 2011, na qual Heráclito aventurou-se, pela segunda vez,

na missão do transporte aéreo internacional dessa grande quantidade de dendê. A primeira vez foi na montagem da obra na exposição *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*<sup>128</sup>, no Tate Liverpool, Reino Unido (2010). O livro da exposição contou com a participação de Conduru, no capítulo *Bridging the atlantic and other gaps: artist's connections between Brazil and Africa – and beyond*. Nesse livro os autores examinam como o conceito de Atlântico Negro de Gilroy aplica-se à arte, corroborando para a centralidade dos artistas de ascendência africana na formação da modernidade. Novamente, vemos como o trabalho de Heráclito se insere em um cenário internacional, assim como em discussões globais de extrema importância e alcance.

No texto do livro supracitado, Conduru (2010, pp. 65-75), insere a obra de Heráclito no contexto da arte afro-brasileira, que, mesmo evidenciada por uma conturbada relação entre cultura, história e política no país, não podem nem devem ter sua produção contemporânea evitada pela crítica e pela história da arte. Para o autor, a obra *Divisor* simboliza complexas conexões entre África e Brasil, apontando para o oceano Atlântico - por meio da escolha de seus materiais - para o transporte forçado de africanos e para os conturbados processos sociais derivados desse tráfico. Sobre os negros africanos à luz da obra, Conduru infere que:

Ao permanecerem isolados, em camadas, numa interação parcial e contraditória, esses materiais remetem para a impossibilidade de se pensar o Atlântico sem ter em consideração os impasses da diáspora e as suas consequências – a impossibilidade de se pensar o mar sem o sangue nele e a partir dele derramado. (CONDURU 2010, pp. 71-72)<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> Com curadoria de Tanya Barson.

<sup>129</sup> Tradução livre da autora.



Img.58. Montagem da obra Divisor na exposição Entre Terra e Mar. Weltkulturen Museum. Frankfurt, Alemanha, 2017.

Conduru também considera que a obra nos ajuda a enxergar um oceano para além da geografia, nos domínios cultural e histórico. Assim também a obra faz acerca das características dos materiais, que para além das propriedades físico-químicas, indicam conceitualmente uma existência de conflitos entre diferentes grupos sociais. O autor ainda sugere que a obra abarque ao mesmo tempo, passado, presente e futuro, tratando de complexidade, densidade e nebulosidade de um modo instigante e atraente.

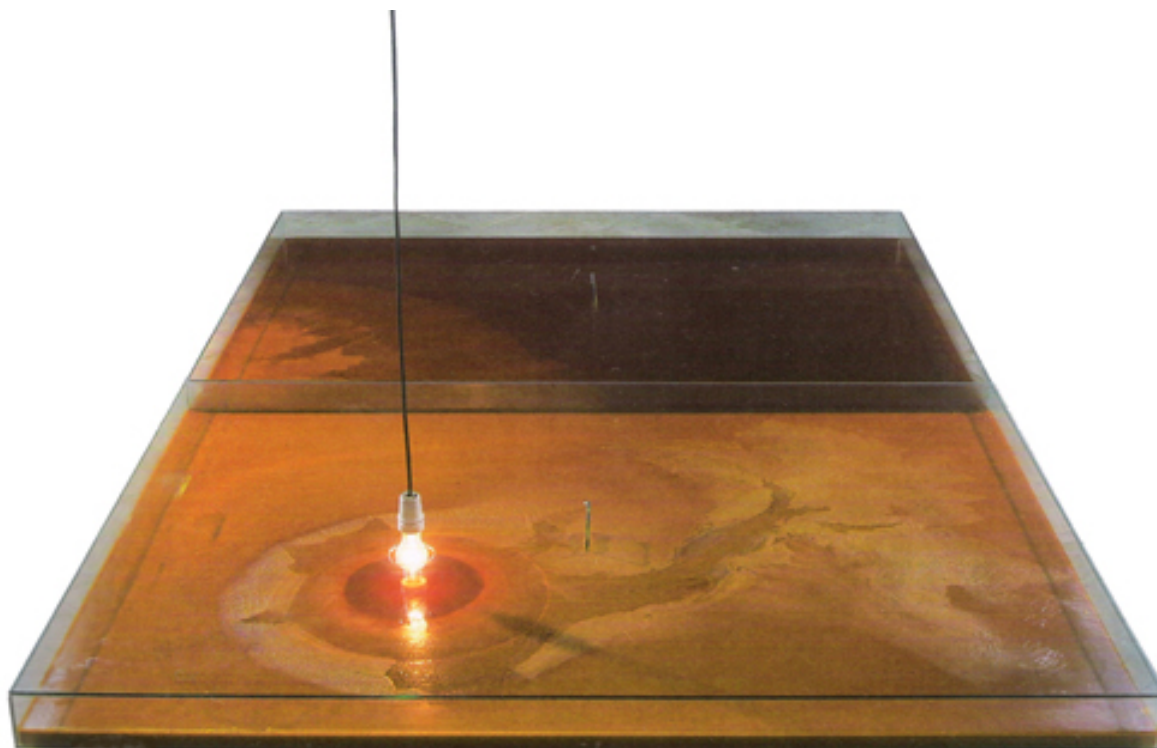
## A pequena África

Sobre a apresentação da obra Divisor na mostra Do Valongo à Favela: imaginário e periferia (RJ, 2014), Heráclito considera que a seleção dessa obra e mais duas – Bori e Segredos Internos - configura uma síntese de sua produção artística. Ele diz que as três obras trazem o símbolo alimentar do corpo cultural baiano: açúcar (em Segredos Internos), dendê (em Divisor) e as diferentes comidas dos orixás (em Bori). Heráclito infere que a exposição trata exatamente da questão da inserção social dos negros no Rio de Janeiro, cidade “irmã” de Salvador. Ele conta que o museu encontra-se num bairro de descendentes de escravos, onde nasce a favela,

nomeada por Heitor dos Prazeres como “a pequena África carioca”. E diz que os curadores o escolheram, entre outros artistas, justamente por estabelecer essa conexão entre a história desse bairro e a história cultural brasileira.<sup>130</sup>

Sobre a obra *Divisor*, o crítico Adriano Pedrosa<sup>131</sup>, infere que o caráter aparentemente minimalista da obra configura efetivamente uma potente metáfora para as relações fluídicas entre África e Brasil. Ele diz que como um líquido que liga os dois continentes, o artista utiliza o dendê para fazer uma referência à Gilroy e seu estudo clássico sobre relações entre a África e o oceano Atlântico: o Atlântico Negro.

## Aquecendo o dendê



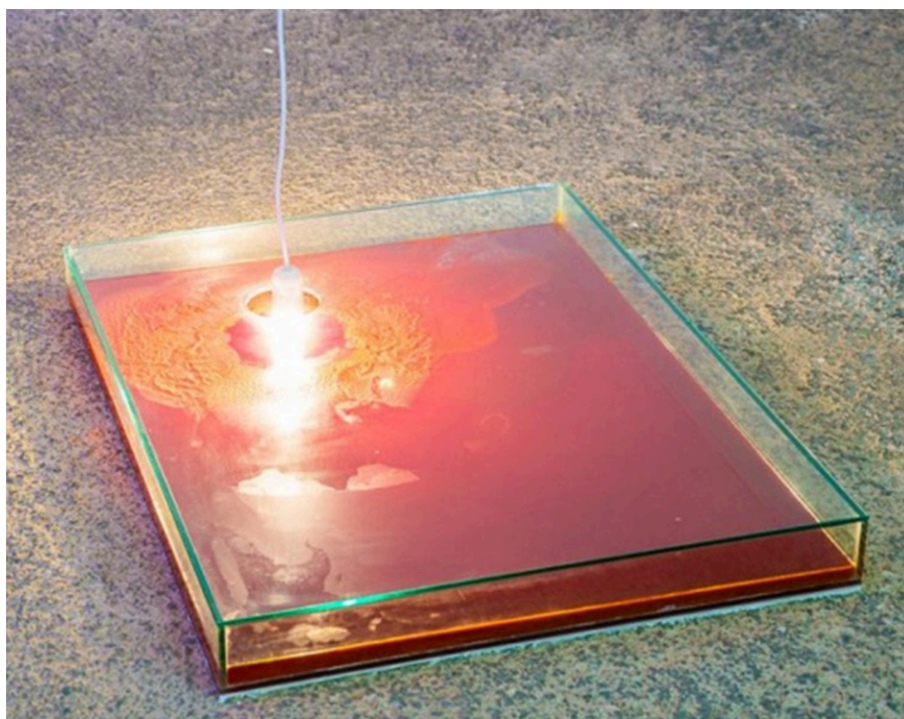
Img.59. Bipolar. Vidro, sal, azeite de dendê e lâmpada incandescente. 200 x 300 x 10cm.  
Ayrson Heráclito. 2002. MAM, Bahia. Foto: Márcio Lima

<sup>130</sup> HERÁCLITO, 2014. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 3. Entrevista e imagens Alex Oliveira.

<sup>131</sup> PEDROSA, 2015. In ArtReview - Independent Magazine of Contemporary Art.



A obra *Bipolar* também foi apresentada na exposição individual *Ecologia de Pertencimento* (2002), a qual se referia Barata, como sendo um exemplo da consolidação da simbologia oferecida ao dendê por Heráclito. Desde então a obra faz parte do acervo do MAM-BA. Pode-se dizer que a obra *Bipolar* é uma variação da obra *Divisor*, com o diferencial de um novo elemento: a luz, que esquentando e modifica as propriedades do material, possibilitando, mais uma vez, uma alegoria da vida real, onde as tensões sociais, históricas e raciais são aquecidas em determinado ponto. O título da obra remete ao significado de bipolaridade, que por sua vez indica a ocorrência de alguma situação em dois hemisférios distintos; infere a existência de dois polos; focos, forças ou fatos em oposição; designa polarização entre diferentes territórios, países ou continentes.



Img.60. *Bipolar*. Vidro, azeite de dendê e lâmpada. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição *Généalogie des Matières*, Dakar, Senegal. Foto: RAW Material Company.

Como explica Heráclito<sup>132</sup>, o dendê é um elemento termossensível, e reage de acordo com o clima ou incidência de calor sobre ele. Quando esfriado, tende a solidificar-se, quando aquecido, tende a derreter e assumir forma mais líquida. À

---

<sup>132</sup> HERÁCLITO, 2014 In *Palestra Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014.



partir da característica volúvel do elemento orgânico utilizado, Heráclito lembra novamente de Beuys, o qual trabalhava em seu conceito de escultura com a instabilidade dos materiais. Há uma mudança no desenho da superfície, provocada pelo derretimento do azeite de dendê, que parte do local onde encontra-se a lâmpada, para as outras partes do aquário. A transformação na imagem plástica da obra também pode ser relacionada à mudança temporal dos fatos históricos vividos pelo Brasil.



Img.61. Bipolar. Detalhe da obra. Ayrson Heráclito. 2015. Bienal de Curitiba. Foto: Rafael Dabul.

Se pensarmos no dendê como oceano, como elo entre dois atlânticos, como cenário desse terrível processo de tráfico humano, também poderemos entender que essa superfície é extremamente instável e suscetível aos estímulos externos, que,

quando intensificados, potencializam sua instabilidade. E, se pegarmos emprestada a metáfora do sangue e do esperma de Exu, como no caso da obra *Divisor*, veremos que a parte mais densa (esperma dourado), funde-se à parte mais líquida (o sangue da entidade - e do corpo cultural negro) acarretando em uma complexa gama de significados. Sangue e esperma se misturam, em um movimento orgânico e imprevisível, onde os fluídos vital e fértil revezam-se em seus papéis, de nutrir e gerar a vida. Além disso, ninguém melhor do que esse orixá para representar o elo e o destino de um povo entre atlânticos: Exu, o orixá das encruzilhadas, ao mesmo tempo em que abre e fecha caminhos mundanos, estabelece uma ponte, tão necessária nesse contexto, entre homem e divindade.

## A cor do pertencimento



Img.62. Regresso à Pintura Baiana. Dendê sobre painel. 900 x 280 x 140cm  
Ayron Heráclito. 2002. MAM, Bahia. Foto: Edgar Oliva.

A obra *Regresso à Pintura Baiana* ilustra a capa do catálogo intitulado *Ayron Heráclito: Espaços e Ações*, lançado em 2003. Trata-se de um painel monumental pintado inteiramente com azeite de dendê, peculiaridade que confere à obra cor, textura, brilho, luminosidade e cheiro bem específicos. Em uma de suas versões a pintura foi feita diretamente na parede da galeria, igualmente em grande escala.

Mais uma vez, a organicidade e o potencial simbólico do dendê presente no trabalho de Heráclito nos possibilitam inúmeras interpretações. No catálogo citado, Beto Heráclito (2003, pp.14-15) infere que a obra "remete-nos à zonas ancestrais do nosso inconsciente, ao tempo que parece perguntar, dramaticamente, sobre a inserção dos negros na sociedade baiana." O dendê funcionaria aqui como uma ponte para a questão da construção da identidade do negro no Brasil, como sugere o autor: "Pensar o dendê como emblema das políticas de identidade e as suas dinâmicas, na constituição de comunidades mais substantivamente democráticas do que raça."

Em uma de suas palestras, Heráclito explica que a obra *Regresso à Pintura Baiana* parte da ideia de um "banho de dendê", uma "pátina", que simbolize a "cor do pertencimento". Ele conta que o trabalho faz referência ao barroco, não apenas pela sua monumentalidade (comum a esse importante período da história da arte do Brasil), mas também pelas características barrocas: "do pavor, do horror, da miséria, da grandiosidade, da feminilidade".<sup>133</sup> Provavelmente Heráclito refere-se aí às características barrocas presentes na poesia lírica, satírica e erótica de Gregório de Matos, que tanto o influenciaram e inspiraram.

Beto Heráclito (2003, p. 14) diz que na obra o artista utiliza a técnica de *dripping* (gotejamento), explorando as potencialidades do óleo de dendê enquanto tinta. A "pincelada" da obra tem aparência derretida, escoada, drenada, como se metaforicamente a própria identidade dos negros tivesse-nos escapado por entre os dedos ao longo da história. A construção da identidade cultural e do pertencimento são retratadas de modo confuso e intenso ao mesmo tempo. Características essas atribuídas, correspondentemente, pela textura e pela cor. Podemos dizer então, que a obra faz um resumo de um "regresso à pintura baiana" em apenas uma imagem: o dendê como símbolo da cultura; a grandiosidade do suporte como ponte para o barroco; a textura como alegoria da identidade negra e baiana.

---

<sup>133</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra *Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014.

## Para além dos baihunos

Como o título traz a “pintura baiana”, podemos ainda nos debruçar rapidamente sobre o entendimento acerca da arte baiana, a qual também tem inspirado academicamente e pedagogicamente Heráclito, no sentido de tentar redescobrir e reescrever esse legado artístico, evidenciando outros protagonistas, àqueles outrora ocultados. Sua tese de doutorado se intitula: Para além dos baihunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem. Segundo Heráclito (2016, p.12), ele traz o termo “baihunos” – designado por Millôr Fernandes em 1972, para referir-se aos baianos que “deram certo”, para sugerir que ainda existem muitas histórias não contadas sobre a produção da arte baiana. Apesar de Heráclito focar-se na produção da arte baiana das décadas de 1960 e 70, nos faz pensar acerca de toda uma referência baiana encoberta pela história.

Na Enciclopédia de Artes do Itaú Cultural (provavelmente a melhor referência compilada e atualizada digitalmente sobre a história da arte do Brasil), em relação à arte baiana, temos que: “No que se refere à pintura sobressai a produção de artistas ligados à Escola Bahiana de Pintura, no período que vai do século XVIII à primeira metade do século XX, em que predominam a pintura religiosa, seguida pelos retratos e, em número bem menor, por pintura de paisagens e naturezas-mortas.” A partir disso, Heráclito (2016, p.47) sugere em sua tese que tanto a Escola Bahiana de Pintura quanto as coleções da época, tinham sua seleção de obras baseadas em uma relação estrita com a arte europeia, influenciando assim aquilo que seria catalogado e adquirido pelos colecionadores e posteriormente pelo Museu de Arte da Bahia.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> ITAÚ CULTURAL Enciclopédia. Verbete: Museu de Arte da Bahia.



Img.63. Regresso à Pintura Baiana. Dendê sobre painel. 900 x 280 x 140cm  
Ayrson Heráclito. 2002. MAM, Bahia.

## O mito da baianidade

E, como lembra Barata, diferentes fontes discursivas elegeram o passado colonial como premissa para se pensar a Bahia, influenciando assim as interpretações futuras, inclusive do modernismo. Ele infere que tanto as políticas culturais, quanto as expressões artísticas ligadas ao território baiano, fomentaram uma “certa liturgia da paisagem, domada por interesses e demandas ligadas ao turístico, ao exótico, ao histórico, ao museológico, ao monumental.” Barata acredita que assim também o modernismo, acabou por fazer uma apologia à velha paisagem urbana, como elemento principal na construção de uma identidade baiana. Sobre essa relação entre história e identidade, Barata explica:

A afro-baianidade, por exemplo, entronizou o arcaico, o tradicional, as raízes como a condição mais legítima das nossas políticas de pertença. De alguma maneira, essas constatações nos levam a compreender os impasses do diálogo entre passado e presente na Bahia; as limitações impostas por essas

interpretações para uma troca mais interativa entre a produção artística contemporânea e a cidade. (BARATA, 2016, pp. 36-37)

Essa questão nos remete novamente à “baianidade” a qual se debruça Heráclito. Luiz Nova e Paulo Miguez, ambos professores da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, elucidam o “mito baiano” num aprazível texto. Eles explicam que “contemporaneamente, atende pelo nome de baianidade, o mito baiano”, e inferem que o “mito” ao qual Antônio Risério falava (em 1993), teria suas bases fundadas na história, nos encantos naturais e urbanos e na “originalidade cultural”. Os autores advertem, no entanto, que o problema não estaria no mito em si, mas no poder de uma “fala escolhida pela história”, citando Barthes (1993, p. 132 Apud NOVA; MIGUEZ, 2008, p.1-2), o que nos remete automaticamente à já citada, Chimamanda Adichie, e seu alerta sobre “o perigo da história única”.

A Bahia de poucos, a qual falávamos na obra Segredos Internos, teria escrito a história do país e com ela criado os mitos, que por sua vez nos confundem até os dias atuais. Nos confundem pois como esclarecem Nova e Miguez, todo mito tem um fundo de verdade, sendo que a questão adversa colocada aqui está nas consequências das ideias propagadas ao longo do tempo, carregadas de exageros, tanto para o bem como para o mal. Como lembram os autores, há de um lado a Bahia da harmonia, da felicidade e das belezas naturais; do outro a Bahia da preguiça, do desleixo, da prevaricação. Eles inferem que, fundamentalmente, os mitos se constroem sobre o exagero de dados reais e denotam que: “por trás desse mito, dessa fala da história [Barthes, 1993], vamos encontrar incorreções, omissões, arroubos, exageros e nostalgias”. (NOVA; MIGUEZ, 2008, p. 7)





Img.64. Regresso à Pintura Baiana. Parede pintada com dendê. 500 x 400cm.  
Ayrson Heráclito. 2000. Evento Radio Bazar. Bahia Marina, Salvador - BA.

As consequências da atualização do mito, por sua vez, envolvem questões políticas, sociais e econômicas, nesse sentido, a “baianidade” pode emergir enquanto discurso institucionalizado, com intenções mercadológicas, como no caso do turismo. Como esclarecem mais uma vez, Nova e Miguez (2008, pp. 21-22):

O discurso identitário e da cidade feliz é artifício retórico de acolhimento, enquanto necessidade política, para se vender a cidade/mercadoria, criando a empatia da marca com o consumidor e produzindo o discurso da inclusão interna. No caso da cidade, palco de desigualdades e carências, a harmonia decorre da baianidade – da cidade feliz, de um povo que sorri, mesmo quando deve chorar -, enquanto discurso construído para instituir o consenso dos cidadãos. (...) A existência desde grande palco, mercado e mercadoria (...) fornece o combustível potencializador da mística contemporânea da baianidade, combinando identidade e prática econômico-lucrativa, como exige o domínio liberal da economia e da cultura, como impõem os imperativos de uma baianidade urbano-industrial exigidas pelo processo de industrialização e pela economia do turismo.

Heráclito também nos alerta sobre os problemas acerca do entendimento e do uso indevido do termo tradição. Noções advindas do mito (enquanto ideias exageradas

e descontextualizadas) também ajudam a propagar conceitos reducionistas e pejorativos sobre a arte baiana, brasileira e africana, sob a perspectiva da tradição enquanto algo rígido, imutável. Pois ao contrário do que costumam inferir, no que se refere à arte, à religiosidade e à cultura afro, a tradição está em constante transformação. Por isso Heráclito insiste que precisamos dissociar o conceito de tradição estagnada à ideia de povo, relacionando o termo erroneamente à produção de arte brasileira e à construção de uma identidade cultural. Nesse sentido, Heráclito sugere que devemos desconstruir “essa ideia clássica, romântica, folclórica, de arte do povo como criação da identidade nacional.”<sup>135</sup>

A ideia romântica a que se refere Heráclito é aquela que ao invés de valorizar acaba desqualificando. Ele explica que: “Muitos dos primeiros signos modernos da baianidade que vigoram até os dias de hoje ratificam aos olhares pouco atentos a ideia de uma afro-baianidade como discurso que valoriza os elementos matriciais tradicionalistas da nossa cultura.” (HERÁCLITO, 2016, p. 27) E sobre o fato de a arte africana ter sido considerada pelo ocidente como primitiva, naïf e ingênua, o artista declara que:

Enquanto a arte europeia se propunha ser naturalista, figurativista, a arte africana (assim como boa parte da arte oriental) sempre foi conceitual e muito sofisticada. Isso desconstrói toda uma ideia reducionista do valor reflexivo da arte africana. Existem conceitos estéticos sofisticadíssimos que regulam a produção artística e os cânones artísticos da cultura iorubana.<sup>136</sup>

## Heráclito e a paisagem

A obra *O Pintor e a Paisagem*, cujo texto de mesmo título compõe o catálogo de Heráclito supracitado, também traz questionamentos acerca dos mitos baianos e das concepções acerca da paisagem, da identidade e do território. Sobre o artista e suas ideias acerca das dinâmicas que constituem a cultura e a sociedade, circundadas pela questão racial, Beto Heráclito infere: “Atento a tudo isso está o

---

<sup>135</sup> HERÁCLITO, 2014 In *Palestra Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014.

<sup>136</sup> Idem.



pintor Ayrson Heráclito, modelando e descobrindo a sua paisagem. Dizendo-se dentro da paisagem, e ao mesmo tempo, autor da sua condição arbitrária, o artista busca ampliar os sentidos dessa experiência, dinamizando possibilidades e pontos de vista.”



Img.65. O Pintor e a Paisagem. Vídeo instalação em três canais. 8min.  
Ayrson Heráclito. 2010. Acervo pessoal do artista.

A obra intercala imagens do dendê<sup>137</sup> em sua forma líquida com a paisagem baiana. No *frame* do vídeo (Img.66) podemos ver ao fundo, sob o dendê, o Largo do Cruzeiro do São Francisco, que fica no centro histórico de Salvador. Ao sobrepor uma paisagem tão importante para a história negra com a imagem do dendê, símbolo igualmente carregado de significados, Heráclito converge território e cultura falando sobre tempo, transformação, transitoriedade, tradição, passado e contemporaneidade. Na obra, a imagem de uma cena urbana desgastada pelo tempo coexiste com a inquietante fluidez do dendê em ebulição. O contraste da paisagem estática com a fluidez do dendê, esse líquido viscoso de cor intensa e visceral, estabelecem uma conexão poética imediata entre os dois elementos.



QR Code 8. Vídeo-arte  
Orange Lake. A.H. 2010.

As palavras “pintor” e “paisagem” presentes no título, evidenciam as relações entre: artista e meio; pertencimento e território; identidade e cultura; ancestralidade e

<sup>137</sup> Obra feita a partir do video *Orange Lake* (2010) de 01min, 47s, apresentado no *7th Berlin International Directors Lounge - Contemporary Art and Media*, em Berlim, Alemanha, juntamente com a obra *Buruburu*.

história; indivíduo e sociedade. Além disso, a paisagem retratada na obra é real, faz parte do contexto e da vida cotidiana do artista, por isso ela está diretamente ligada a ideia de pertencimento (do próprio Heráclito) em relação à esse território. Vemos mais uma vez, que para Heráclito, as possibilidades poéticas e conceituais do azeite de dendê não tem fim, como infere o artista:

O azeite de dendê, como o compreendo, é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como a afro-baianidade, concebida nessa minha imagem como um corpo alimentado por esse sangue ancestral. O papel do sangue no corpo humano serve como referência associativa do uso que faço do dendê na minha obra. As idéias de circulação venosa, oxigenação, pressão, irrigação, pulsação, bombeamento e movimento são apresentados nas minhas obras como referência explícita a esse conducto cultural atávico. (HERÁCLITO; SILVA, 2009, p. 1107)



Img.66. O Pintor e a Paisagem. Frame do vídeo.  
Ayrson Heráclito. 2010. Acervo pessoal do artista.

## O condor é do céu, a arraia é do mar

Como lembra Barata, o dendê como símbolo foi exemplarmente representado na exposição Ecologia de Pertencimento (2002), na qual a obra O Condor do Atlântico: a Moqueca, também estava exposta. As imagens, o registro da obra, são

apenas um “resíduo” (como costuma dizer Heráclito) pois a obra completa envolve uma ação muito maior: uma grande performance, um grande ritual, uma grande instalação. Heráclito conta que a ação, uma espécie de oferenda à Iemanjá, foi feita nos porões do MAB (Museu de Arte da Bahia), construção colonial que já carrega em si o peso da história. Na performance, um enorme peixe chamado arraia jamanta, de cento e vinte quilos, foi preparado por doze cozinheiros, com todos os ingredientes de uma moqueca, e servido posteriormente para cerca de duzentas pessoas.<sup>138</sup>



Img.67. O Condor do Atlântico: A Moqueca. Ayrson Heráclito. 2002.  
MAM-BA. Foto: Edgard Oliva.

A arraia é um peixe que possui nadadeiras que mais se parecem asas, capaz de voar como um pássaro durante alguns segundos, quando salta da água. Daí o título “condor do atlântico” como referência ao poeta condoreiro Castro Alves. A corrente literária romântica do grande poeta baiano trabalhava com a imagem do “condor dos Andes”, como símbolo de grandiosidade; alto voo; visão de longo alcance; impulso libertador. Por ser um condor dos Andes, o anseio libertário era relacionado a todo o continente americano. Também conhecido como “poeta dos

---

<sup>138</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.



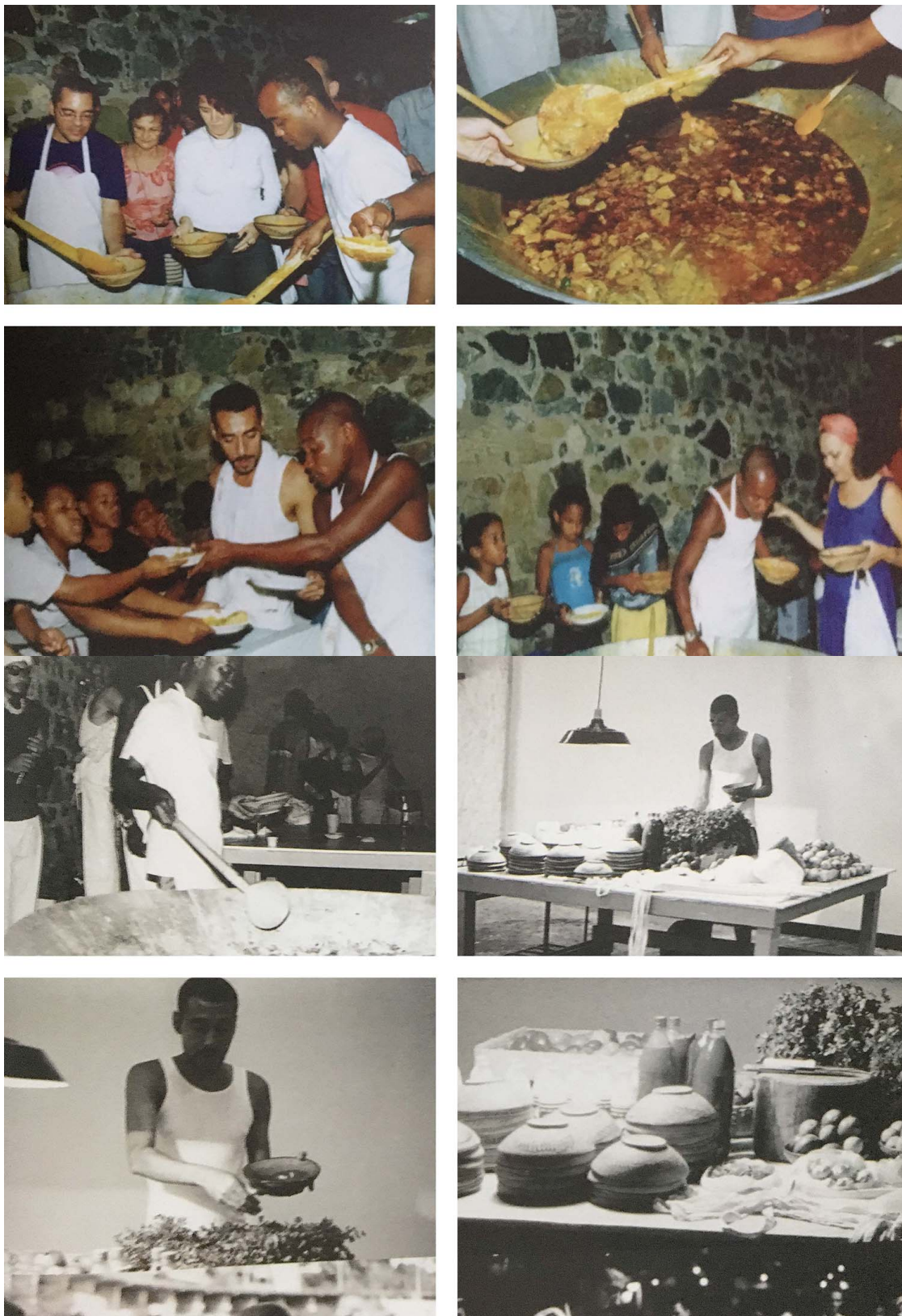
escravos”, “poeta do povo”, Castro Alves frequentemente lembrava do injusto cenário escravocrata brasileiro, conclamando o povo à luta: “A praça! A praça é do povo / Como o céu é do condor / É o antro onde a liberdade / Cria águias em seu calor.” (ALVES, 1990, p.38) E como disse o poeta chileno Pablo Neruda: “Tua voz uniu-se à eterna e alta voz dos homens. / Cantaste bem. Cantaste como se deve cantar.” (NERUDA, 2010, p. 137)



Img.68. O Condor do Atlântico: A Moqueca. Ayrson Heráclito. 2002. MAM-BA. Foto: Edgard Oliva.

Beto Heráclito (2003, p.14) lembra que a arraia é conhecida na Bahia como um peixe de pouco valor, peixe “de segunda”, amplamente utilizada pelo povo para o preparo desse prato típico, a moqueca. Ele diz que a referência direta ao poeta abolicionista, e a imagem da arraia como “pássaro” no mar, e não no ar, transpõe a ideia do “condor” à realidade dos escravos, ligando a ideia do condor diretamente ao anseio de liberdade dos negros. O autor ainda infere que a

moqueca é um símbolo exemplar da gastronomia afro-brasileira que em muito traduz a experiência dos negros na América.



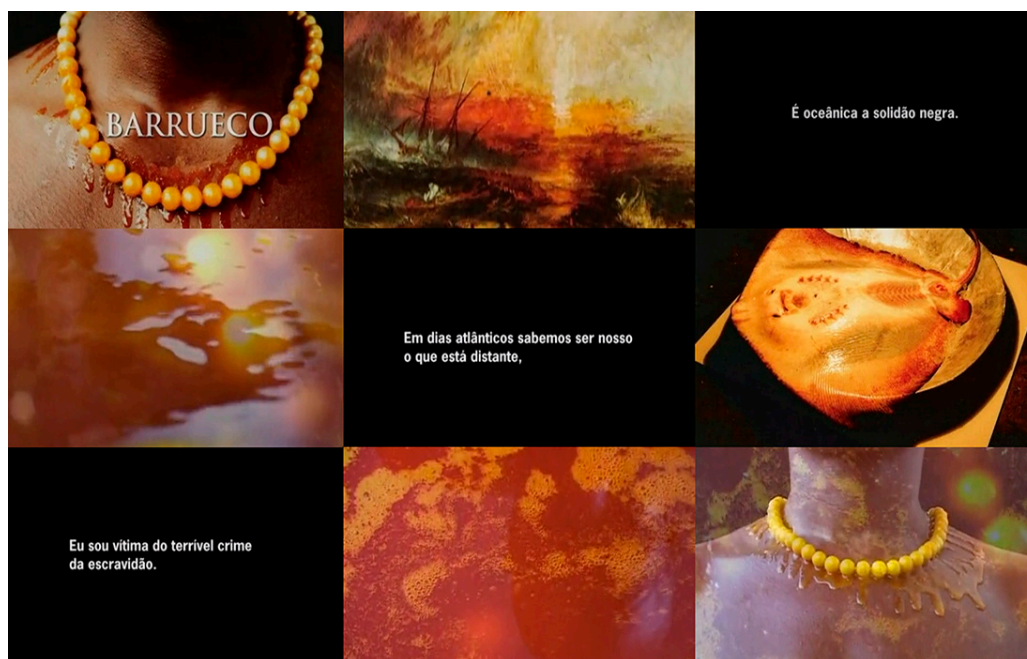
Img.69. Registros da performance-ação O Condor do Atlântico: A Moqueca.  
Ayron Heráclito. 2002. MAM-BA. Fotos: Edgard Oliva.



## Pérolas imperfeitas

A obra Barrueco (2004), vídeo feito em parceria com Danilo Barata, também deriva das pesquisas de Heráclito realizadas em seu mestrado, acerca do *éthos* baiano: história, costumes, hábitos, valores, crenças e símbolos culturais afro-brasileiros - tudo isso representava o escopo investigativo de Heráclito. A obra é uma espécie de repertório reunido, de imagens e ideias extraídas de outras obras, consolidadas na forma desse vídeo-arte. Em sua descrição do vídeo, podemos visualizar a “gramática visual” a que o artista se refere:

Barrueco tem a presença de signos que de certa forma fazem parte de uma gramática visual que eu estava construindo no meu trabalho. Ele inaugura com a imagem do mar, e depois o colar de pérolas sobre esse torso negro, onde as pérolas sangram dendê. O dendê é o sangue, o sêmen e a saliva, é o sangue vegetal, que muitas vezes substitui o sangue animal em ritos do candomblé. A pintura do Turner, O Navio Negroiro, que é uma obra que cito em outros trabalhos. Além disso tem a arraia, que é uma alegoria a um condor do Atlântico – o condor, que Castro Alves cantava como signo da liberdade, no Atlântico Negro para mim é uma arraia. E o vídeo se encerra com uma iconografia religiosa de orixás que crio a partir do movimento das mãos e depois retomo em outro trabalho, As mãos do Epô.<sup>139</sup>



Img.70. Frames do vídeo Barrueco. 4min 34s. Ayrson Heráclito e Danillo Barata. 2004.

<sup>139</sup> HERÁCLITO, 2004. In Depoimento à Plataforma VideoBrasil. Mapeamentos. Barrueco. 2004.

O título Barrueco (barroco, em espanhol) refere-se exatamente à palavra barroco, mas não ao estilo artístico, e sim à primeira definição da palavra encontrada no dicionário: pérola de formato anômalo; naturalmente polida e irregular na forma. Heráclito diz: “Me interessava pensar a ideia de uma beleza impura, não clássica. Algo complexo, mestiço, que é o fenômeno cultural brasileiro, e especificamente as dinâmicas que são criadas a partir da vinda de africanos para o Brasil.” Ele explica que o vídeo é uma espécie de reencenação do passado escravocrata: diáspora, solidão, esquecimento, e memória desembocam no nascimento da cultura americana.<sup>140</sup>



QR Code 9. Vídeo-Arte Barrueco.  
HERÁCLITO; BARATA. 2004.

O vídeo começa ao som das ondas do mar e, logo após, as imagens que se seguem são acompanhadas da incrível e harmoniosa voz de Nina Simone cantando *Black is the color of my true love's hair*. Ao escolher a cantora ativista como parte da trilha sonora de sua obra, Heráclito se conecta automaticamente com um cenário diaspórico mais amplo, com a luta antirracista internacional, pois Nina Simone (1933-2003) é conhecida por ter participado ativamente de um momento decisivo para seu país, no final do século XX: a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos.

## A desesperança de Esperança

Heráclito diz que o poema de Wlamyra Albuquerque, o mesmo que inspirou a obra *Divisor*, tem papel fundamental no vídeo. O poema foi escrito a partir do relato de uma ex-escrava chamada Esperança de Boaventura, que após ter sido questionada de onde veio, teria recriado em sua resposta uma África na Bahia,

---

<sup>140</sup> Idem.

por ter perdido parte de suas referências e não saber mais sobre suas origens.

Como explica o artista:

O poema amarra o fenômeno de reinvenção de uma memória que foi perdida, amputada, e fala também do que é a construção desse ser na pós-abolição. O próprio nome dela, como outros – os Aleluia, os Espírito Santo –, não é de descendência, de famílias vindas de africanos, e indica o quanto o passado foi zerado, o quanto esse período foi violento e perverso.<sup>141</sup>



Img.71. Frames do vídeo Barrueco. Ayrson Heráclito e Danillo Barata. 2004.

A obra Barrueco também foi apresentada na exposição Memórias inapagáveis (2014), pois também faz parte do acervo do Videobrasil.<sup>142</sup> O vídeo, que remete ao tráfico de escravos e à história vivida pelos negros africanos no Brasil, dessa vez traz o dendê como metáfora do oceano, da água sagrada que separa os continentes, do elo espiritual rompido; simbolizando a dor de uma diáspora interminável, como indica a seguinte descrição:

Dos dois lados do Atlântico, pessoas de ascendência africana idolatram a água como casa dos principais espíritos. O elo espiritual é afetado pelo comércio de escravos, que inaugura o terror do oceano imenso, simbolizando a ferida da separação para mais de 9 milhões de pessoas. Um termo espanhol que designa pérolas imperfeitas, criadas por correntes fortuitas, dá título ao trabalho. Combinado com a voz de Nina Simone e os versos do poema Divisor, de Mira Albuquerque, seu apanhado de elementos visuais simbólicos – a superfície ambarina do dendê fervendo, o navio negreiro – orquestra a dor da opressão dos corpos para sempre em trânsito.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> HERÁCLITO, 2014. In Ilustríssima - Folha de São Paulo.

<sup>142</sup> O vídeo-arte compõe o acervo da associação cultural Videobrasil juntamente com as obras: As Mãos do Epô, Barrueco, Buruburu e Funfun.

<sup>143</sup> VIDEOBRASIL, Associação Cultural. Sinopse da obra Barrueco. 2015.



## Holocausto da escravidão

Heráclito chega a utilizar o termo “holocausto da escravidão” para tratar do tema que concerne à obra.<sup>144</sup> A partir de Stuart Hall vemos que o uso desse termo se aplica corretamente aqui pois segundo esse autor, o conhecido massacre de judeus (pelos alemães na Segunda Guerra Mundial) é “um dos poucos episódios histórico-mundiais comparáveis em barbárie com a escravidão moderna”. (HALL, 2003, p. 28) Ao utilizar esse termo para falar conceitualmente de sua obra, Heráclito nos chama a atenção para o fato de que a escravidão ainda não é tratada pelo mundo com a mesma indignação que o genocídio judeu, por exemplo. O estranhamento dessa comparação por parte de um brasileiro mostra o quanto este país precisa avançar em sua conscientização histórica.<sup>145</sup> Segundo o clássico e extenso estudo da escravidão negra *The Slave Trade: History of the Atlantic Slave Trade, 1440-1870*, escrito por Hugh Thomas, dos treze milhões de africanos que foram capturados e retirados do continente entre os séculos XV e XIX, quatro milhões vieram para o Brasil, país que mais recebeu escravos entre todas as colônias. Por mais que os brasileiros tenham aprendido sobre esses dados ainda na escola, é inegável a frieza e superficialidade com que o assunto é normalmente abordado. E se a palavra holocausto indica massacre, genocídio, extermínio, então ela se aplica ao tráfico negreiro, pois, segundo Thomas, do total de africanos sequestrados e negociados, um grande número morreu antes mesmo de chegar às embarcações, outros um milhão e meio perderam a vida durante a travessia atlântica e dez por cento deles não chegaram a sobreviver ao primeiro ano de cativo.

---

<sup>144</sup> HERÁCLITO, 2004. In Depoimento à Plataforma VideoBrasil. Mapeamentos. Barrueco. 2004.

<sup>145</sup> Citação completa em inglês: “In 1840, Turner exhibited his painting *Slave Ship*, depicting slavers throwing overboard dead and dying slaves. There is a typhoon coming on; the seamen seem to be in almost as bad a condition as the slaves. The picture, recalling the fate in 1781 of the *Zong*, was intended to commemorate the doom of slavery. (...) But though the Atlantic slave trade was in 1840 within sight of its end, the end of slavery itself in the Americas took longer than Turner had imagined. Britain had already just abolished the institution, France would do so in eight years, and the United States in twenty-five. To own a slave became an offense in British India in 1862. In both Cuba and Brazil, however, the main concern of the last chapters of this book, slavery itself survived till nearly the end of the nineteenth century, with controversies raging there (as in Spain) as if the matters concerned had never been discussed in other countries. Advertisements were still placed in Brazil in 1870s for the sale of slaves; the wording sometimes left it uncertain whether it was a human or an animal that could be bought: a “cabra” might be a goat, but it could also mean a female “quadroon.” In THOMAS, Hugh. *The Slave Trade: History of the Atlantic Slave Trade, 1440-1870*. New York: Simon & Schuster, 1997.

Sobre a pintura *O Navio Negreiro*, que aparece no vídeo Barrueco, Thomas (1997, p. 786) diz que quando em 1840 o pintor exibiu sua obra, representando escravos mortos e moribundos sendo atirados ao mar (em referência ao navio negreiro chamado *Zong*), William Turner estaria, de certo modo, comemorando o destino da escravidão. Contudo, embora o tráfico atlântico de escravos vislumbresse seu término em 1840, o fim da escravidão nas Américas levaria muito mais tempo do que Turner imaginava: a Grã-Bretanha acabara de abolir, a França o faria em oito anos e os Estados Unidos em vinte e cinco, porém, tanto em Cuba quanto no Brasil (casos os quais Thomas dedica os últimos capítulos de seu livro), a escravidão sobreviveria até o fim do século XIX. O autor ainda chama atenção para um fato confuso e constrangedor, ele diz que em 1870 ainda se colocavam propagandas no Brasil para a venda de escravos as quais o texto não deixava claro se o que estava a venda era um ser humano ou um animal, pois, uma “cabra” poderia na verdade significar um escravo.<sup>146</sup> Sobre isso, temos que: “Segundo Karasch, o termo ‘cabra’ designava os cativos de raça mista, provenientes de outras misturas. Nesse caso, o cativo pertencente a essa categoria apresentava uma tez tipicamente mais escura que os outros, pois era ‘mestiço de mulato e negro’.” (KARASCH, 2000, p. 39 apud CORTEZ, 2016, p. 38)

---

<sup>146</sup> Uma curiosidade: a frase comum no Brasil “para inglês ver”, a qual indica algo que “não surte efeito”, surge como expressão popular após a resposta do governo português à tentativa da Inglaterra em proibir o tráfico atlântico. Em 1826 a Inglaterra impõe ao governo brasileiro (já independente desde 1822) o compromisso de abolir o tráfico de escravos em três anos. Por conta disso é aprovada em 1831 a Lei Feijó que em tese proibia o tráfico atlântico e libertava os escravizados chegados ao Brasil após a data. O documento ficou conhecido como “lei para inglês ver”, pois só surtiu efeitos no papel, enquanto na prática o tráfico continuava acontecendo, e só teve seu fim com a Lei Eusébio de Queirós em 1850.



Img.72. Barrueco Colar. Fotografia da Série Sangue Vegetal.  
160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2014.

## Estetizar ritualizando a dor

Sobre a fotografia *Barrueco Colar*, Heráclito diz que a imagem é um exemplo do que ele pretende fazer em sua arte, transmutando a dor da história: "eu estetizo, ritualizando a dor". A imagem do colar de pérolas por onde escorre o dendê, como se houvesse sangue entre as contas, representa para Heráclito uma espécie de coroa de espinhos. Trata-se de uma maneira de interpretar a dor, o sofrimento, o sacrifício desse corpo: o corpo negro, o corpo cultural, o corpo resistente. Heráclito ainda conta que as pérolas são recorrentes em sua obra pois dentre muitos significados, elas também estão associadas à Omolu, divindade muito querida por ele, que o tem inspirado muito.<sup>147</sup> Já nas fotografias da série *Pérolas Azeitadas*, Heráclito nos apresenta imagens de pérolas semi-submersas nesse viscoso mar de laranja vívido e intenso. Ele traz a ideia de pérola como semente bela e imperfeita, que fertiliza esse solo-oceano, representado aqui pelo dendê, elemento simbólico chave em muitas de suas obras.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> HERÁCLITO, 2014 In *Palestra Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014.

<sup>148</sup> Em sua página pessoal, Heráclito apresenta entre as imagens algumas frases e explicações sobre os significados das fotografias, tais como: "Barrueco: Pérolas imperfeitas em solo redimido/redivivo"; "O belo e o impuro"; "As pérolas que fertilizam um Atlântico"; "Sementes



Img.73. As Pérolas Azeitadas. Fotografias da série Sangue Vegetal.  
110 x 80cm. Ayrson Heráclito. 2003.

## Pérola negra: beleza e identidade afro

Como nos lembra Heráclito (2017, p.31), a pérola negra, assim como todas as outras: “é criada como resultado de uma ferida dolorosa infligida na ostra por um corpo estranho. A dor é transmutada em perfeita beleza, em uma pérola sem falhas.” E se toda pérola é fruto de uma contradição aos olhos humanos por ser gerada como resultado de uma reação negativa que cria algo belo e precioso, é exatamente isso que nos mostra a obra de Heráclito. Há em suas obras uma inversão do nosso olhar diante do que foi convencionado como belo (na cultura colonizada, ocidentalizada) por isso é preciso retornar às origens para lograr a educação desse um novo olhar. Diante disso, Heráclito explora o potencial poético das pérolas em diversas obras inferindo que as lendas africanas estão cheias de histórias e lições como essas, como explica: “Os mitos do candomblé consistem em

---

sobre um solo líquido”. Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/search?updated-max=2009-09-18T08:55:00-07:00&max-results=7> Acesso em: mar 2018.

uma literatura maravilhosa, que contam como o sofrimento é transformado em algo criativo, artístico e estético.” (HERÁCLITO, 2017, p.31)



Img.74. Pérola Negra. Concha e pérola do Taiti. Ayrson Heráclito. 2016.

De fato, a ostra, ao sentir-se ameaçada por um corpo invasor, seja um grão de areia ou um parasita, envolve-o em um material nacarado (madrepérola), formando assim a pérola, processo que leva em média três anos. Apenas dois por cento das pérolas ficam absolutamente redondas e as tonalidades podem variar de acordo com os detritos ou cores das conchas, como é o caso da ostra *Pinctada Margaritifera*, encontrada no Taiti, que gera a pérola negra. Diferente das outras, essa concha possui uma listra preta em seu interior, e, se houver a formação de uma pérola em contato com essa listra, ela se tornará negra. Daí a raridade da pérola negra: trata-se de um fenômeno que acontece uma vez em cada dez mil, mesmo entre as ostras de listra negra.<sup>149</sup>

O termo “pérola negra” é frequentemente utilizado no Brasil para referir-se à canções, poemas, textos, artistas, grupos ou personalidades ligadas à causa negra, à luta antirracista e à elevação da cultura afro-brasileira. Trata-se do elogio à tez negra, empoderando e valorizando sua beleza. A obra Pérola Negra evidencia essa joia incomum e especial como potência simbólica da afirmação da identidade

---

<sup>149</sup> MELINA, 2010.



negra. Relembrando a lenda na qual Iemanjá acolhe e cria Omolu, oferecendo-lhe suas pérolas, após o mesmo ter sido abandonado coberto de chagas por sua mãe Nanã, Heráclito traz a “pérola negra” como síntese do tesouro presenteado.



Img.75. Projeção do vídeo Banho Ritual. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016

A obra Pérola Negra foi exibida na exposição individual de mesmo nome na Blau Projects Galeria em São Paulo, em 2016. Na exposição, além dessa obra também foram exibidas mais seis fotografias <sup>150</sup> e um vídeo, além da apresentação da performance Buruburu, já citada aqui. A ideia que unia todas as obras era o mito de Omolú, que se conecta à pérola negra enquanto tema e significado de cunho valorizador da identidade negra. Segundo Heráclito o vídeo, chamado Banho Ritual, fazia referência ao banho que Omolú tomava nas águas de Iemanjá, sua mãe adotiva, que cura suas feridas, presenteando-lhe com a mais especial das pérolas: a pérola negra. As duas fotos que mostram a beleza negra, que o significado cultural do termo pérola negra indica, são: Vodum Agbê I e Vodum Agbê II. Agbê é o nome do candomblé Jeje (no qual Heráclito é iniciado, onde se cultuam voduns, e não orixás) que se corresponderia à Iemanjá, no candomblé Ketu. Agbê é o deus do mar.

<sup>150</sup> As quatro fotografias já vistas aqui foram: Buruburu I e II; A flor do velho; Flor e chagas.



Img.76. Vodum Agbê I. Fotografia da série Mitologias Africanas.  
160 x 110cm. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016.



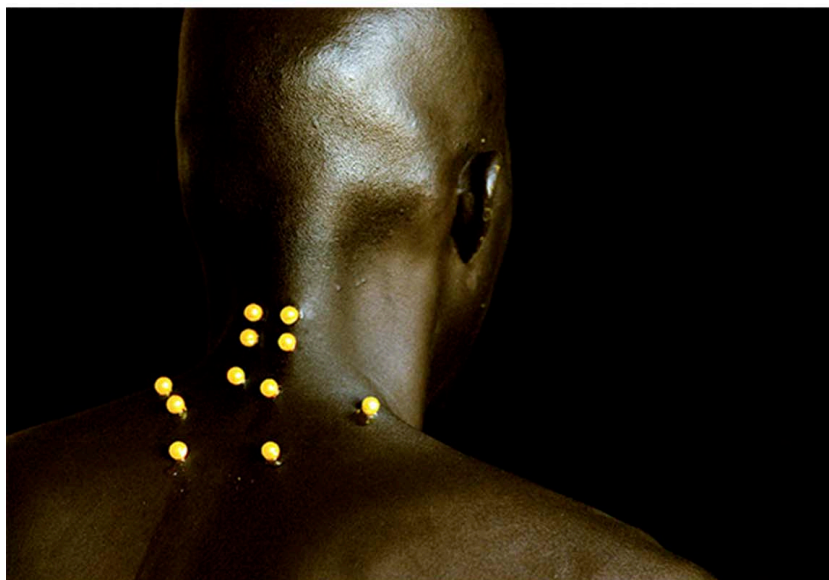
Img.77. Vodum Agbê II. Fotografia da série Mitologias Africanas.  
160 x 110cm. Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria, São Paulo. 2016

## O corpo negro contemporâneo

Nas fotografias *Pérolas Piercing I, II e III* (2006), da série *Sangue Vegetal*, Heráclito traz as pérolas sobre a pele negra como uma espécie de ornamento contemporâneo. As pérolas aparecem fincadas sobre a pele, perfurando-a, ferindo-a, ainda que de modo leve e sutil. Ainda que a expressão no olhar daquele que foi retratado seja serena e sem dor. As pérolas ainda estão azeitadas, ou cobertas com o sangue-dendê, que confere à elas forte coloração amarela, contrastando com a tez negra. Como pontos de luz elas direcionam o olhar para determinadas partes do corpo, funcionam como marcadores ou traços que acompanham o desenho simétrico de uma anatomia. As pérolas chamam a atenção ora para os olhos, ora para a boca, ora para o ouvido. Se o corpo negro representa aqui uma identidade negra, então a imagem pode estar chamando a atenção para o que essa identidade fala, ouve, vê. Na imagem onde a nuca apresenta onze pontos diferentes, podemos pensar em uma espécie de marcação territorial, pois que a definição de nuca no dicionário indica região inferoposterior da cabeça, que corresponde à vértebra cervical, denominada "atlas".

Propositadamente ou não, se olharmos as imagens do tráfico atlântico no atlas geográfico, os navios que saíram da África desembarcaram os escravos em onze pontos diferentes do mapa (um na América do Norte, três na América Central e Caribe, quatro no Brasil – São Luiz, Olinda, Salvador e Rio de Janeiro – e um ponto na Argentina). Como Heráclito já inferiu que para ele a pérola é "resultado de uma ferida dolorosa" capaz de ser "transmutada em perfeita beleza" e que sua intenção é estetizar "ritualizando a dor", como no caso das pérolas enquanto "coroa de espinhos", o artista parece falar novamente aqui, nas fotografias *Pérolas Piercing*, sobre beleza, pureza, perfeição, dor e superação, não relacionado apenas a um indivíduo, mas ao que ele chama de "corpo cultural negro", que ao mesmo tempo em que representa metaforicamente a resistência negra, fala diretamente aos descendentes dos africanos no Brasil contemporâneo, que lutam diariamente pela legitimação de suas identidades, sua cidadania, seu pertencimento.





Img.78. Pérolas Piercing I, II e III. Fotografias da série Sangue Vegetal.  
110x80cm. Ayrson Heráclito. 2006

## A fotografia de Heráclito e as cosmogonias dos Cravos

Podemos dizer que o trabalho fotográfico de Heráclito dialoga com a obra de Mario Cravo Neto (1947-2009), fotógrafo, escultor e desenhista, que assim como Heráclito apresenta a cultura baiana por meio de um olhar de dentro para fora, capaz de retratar sua genuína riqueza e singularidade. Cravo Neto é representante da arte baiana contemporânea e é filho de Mario Cravo Junior (1923-) escultor, pintor e gravador, pertencente à primeira geração de artistas plásticos modernistas da Bahia (ao lado de Carlos Bastos e Genaro de Carvalho). Gabriela Salgado, curadora da exposição de Cravo Neto em Londres, intitulada *Mario Cravo Neto: A Serene Expectation of Light* (2016), infere que: “Apesar de ser um homem branco envolvido em algo cujas raízes residem lá nas tradições africanas, não há desapego. Ele está completamente inserido naquilo que produz.” Ela ainda esclarece que Suas fotos “não são o olhar de alguém que achou aquilo exótico, elas são o trabalho de alguém que está praticando sua espiritualidade através de imagens”.<sup>151</sup>

A exposição em Londres realmente não mostrava um olhar fetichizado mas sim poético e etnográfico, capaz de apresentar as especificidades da rica e complexa cultura baiana. A mostra, a qual tive o prazer de visitar ao lado de meu coorientador do exterior Aaron Rosen, apresentava tanto fotos do cotidiano da Bahia, quanto cenas e realizadas em estúdio. O fotógrafo trabalhava na maior parte das fotos com modelos negros, compondo com eles imagens as quais apresentavam elementos de forte carga simbólica para o candomblé, como pedras e animais por exemplo. Suas lentes, pictórica e simbólicas desenhavam poética e conceitualmente com e sobre, o corpo negro. Cravo Neto pretendia desenvolver uma transição entre o objeto inerte e o objeto sagrado, o que podíamos perceber em sua exposição. Na resenha que publicamos sobre a exposição dizíamos:

Pedra, concha, ombro ou pássaro eram todos igualmente vívidos, pulsando um potencial espiritual nas fotografias. Em muitos casos objetos, corpos e animais parecem fundir-se em uma única entidade, um ecossistema inteiro contido em uma imagem. Não é

---

<sup>151</sup> BESIDE, 2017.

surpresa que o artista pretendia adotar uma posição religiosa na fotografia. O corpo e, na verdade, todas as coisas físicas nessas obras nos fornecem portais ao sublime. (HOMEM; ROSEN, 2016, pp. 6-7) [Tradução livre da autora]

Seu pai, Mario Cravo Junior, certamente o influenciou com suas ideias acerca do papel da arte e do artista, assim como ao próprio Heráclito. Heráclito foi o curador da exposição A Cosmogonia Cravo, realizada em Salvador, em 2006 em parceria com Katia Fraga Jordan. A ideia da exposição sobre a obra de Cravo Junior era evidenciar “o paralelo existente entre as grandes cosmogonias, relatos mitológicos e religiosos das origens e a criação da obra do artista, vista como a gênese de um universo.” Podemos inferir que a obra de Heráclito dialoga com a do artista modernista pois abrange uma postura tanto de dentro quanto fora do universo artístico, assumindo perante a vida o papel de tradutor do universo sagrado. Ambos são interlocutores de uma herança religiosa que perpassa sua própria crença. Em entrevista aos curadores, Cravo Júnior disse:

Temos que usar um processo metafórico, tem que contar a história do artista, e por em contato com a história da própria vida e do próprio universo (...) é a relação do artista com a natureza, com os homens, através desta percepção espiritual, sensorial, com todo o cosmos, ou seja, com os símbolos que o homem cria, e que percebe do qual ele é o interprete. O artista, ao meu modo de ver, é um introdutor, um tradutor, um transformador, desta herança de percepção do cosmos através dos seus credos.<sup>152</sup>

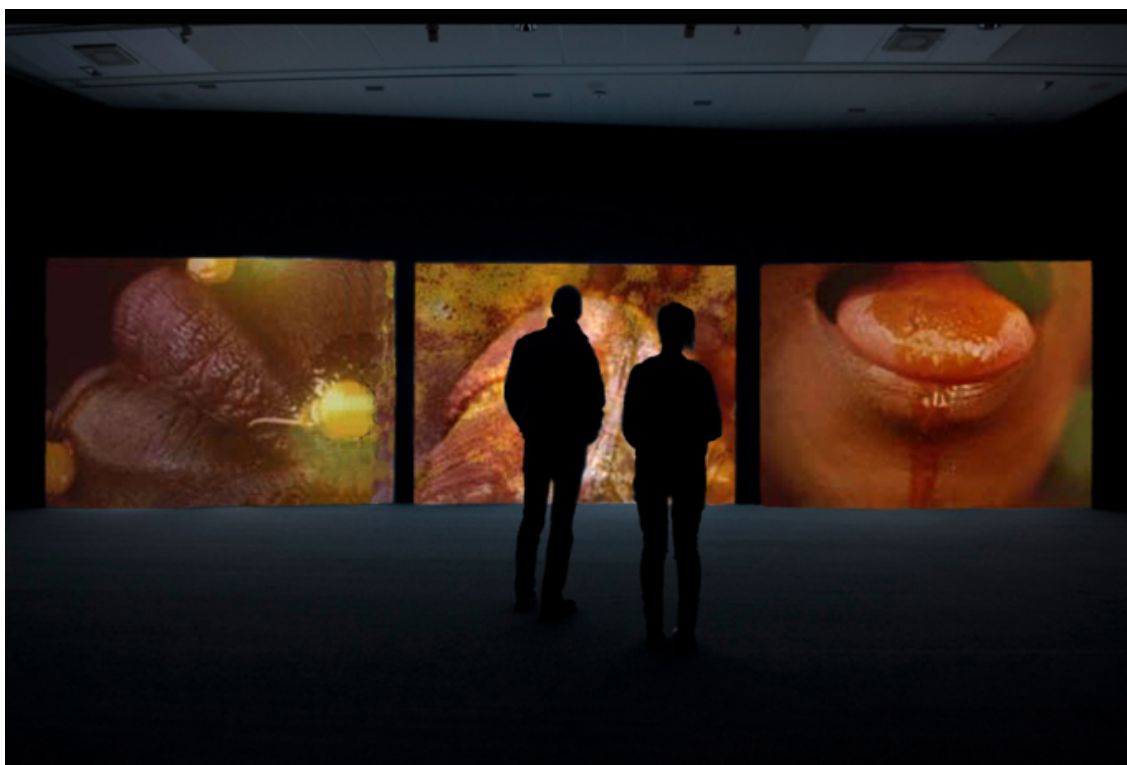
## Literalmente seminal

Para usar uma palavra muito em voga no universo da teoria artística, devo dizer que a próxima obra é, de fato, seminal. Ela é seminal não apenas porque é inspiradora, estimulante, inovadora ou criativa mas porque literalmente refere-se ao sêmen. O dendê já fora apresentado antes como sangue ou fluido oxigenador do corpo cultural, agora apresenta-se também como saliva e sêmen. Temos aqui outra interessante aproximação provavelmente não intencional, trata-se de uma

---

<sup>152</sup> CRAVO JR, 2006. In Vídeo Cosmogonia Cravo. Entrevista de Mário Cravo Jr. concedida aos curadores Ayrson Heráclito e Katia Fraga Jordan. Exposição Cosmogonia Cravo, Museu Rodin, Salvador – BA. 2006.

coincidência apontada por Gilroy, ele diz que a palavra “diáspora” relaciona-se diretamente com a palavra “esperma” pois em sua raiz grega (*diasporá*), o termo indica “espalhar”, “dispersar”, “semear”. Contudo o autor observa que apesar de sua etimologia o termo não deve ser masculinizado, como fazem alguns autores, pois a palavra serve para designar pessoas de ambos os sexos que sofreram deslocamento forçado, dispersão. (GILROY, 2007, P 155)



Img.79. Sangue, Sêmen e Saliva. Vídeoinstalação em três canais. 4min39s.  
Ayrson Heráclito. Exposição *Discover Brazil*, Koblenz, Alemanha. 2005.

Estamos falando da obra *Sangue, Sêmen e Saliva* (2006), que aparece na forma de fotografias e de vídeoinstalação em três canais. O vídeo foi apresentado entre outros lugares no Ludwig Museum em Koblenz, na Alemanha. Heráclito conta que após ser convidado pelo museu para participar da mostra *Discover Brazil* (2005)<sup>153</sup> quis levar suas obras que usavam a carne e o dente como matéria prima. Para

---

<sup>153</sup> *Discover Brazil: aktuelle malerei, skulptur, installation* (Descubra o Brasil: pintura contemporânea, escultura, instalação). 02 set - 13 nov, 2005. Ludwig Museum. Koblenz, Alemanha. Artistas participantes: Alexander Flemming; Antonio Claudio Carvalho; Artur Lescher; Ayrson Heráclito; Brígida Baltar; Caetano Dias; Cao Guimarães; César Marcal; Cláudia Campos; Cristina Canale; Felipe Senatore; Frida Baranek; Hugo Fortes; Jaildo Marinho; José Patrício; Luiz Hermano; Marcos Chaves; Marcelo Silveira; Siron Franco; Teresinha Chiri; Valérie Dantas Mota. Disponível em: [http://ludwigmuseum.org/ausstellung/rueckschau\\_05/discover\\_brazil\\_05.htm](http://ludwigmuseum.org/ausstellung/rueckschau_05/discover_brazil_05.htm) Acesso em: abr 2018.

otimizar a obra com o dendê (sem precisar levar o material em si), Heráclito fez o vídeo *Sangue, Sêmen e Saliva* a partir de suas fotografias. A exposição visava apresentar diferentes artistas brasileiros contemporâneos em atuação. Heráclito diz que essa obra foi apresentada em uma sala com três telas de projeção, em três canais diferentes, em loop de três minutos. Ele infere que: “O trabalho explorava a fluidez do dendê a sua materialidade orgânica como elemento, indissoluvelmente associada ao *pathos* cultural baiano.” (HERÁCLITO; SANT’ANA, 2011, p. 3233)

A obra traz o dendê como fluido que oxigena, nutre, umidifica, digere, germina e gera vida. Segundo o acervo Videobrasil, na obra: “O óleo se metamorfoseia em motor da sobrevivência do negro e de sua cultura. Torna-se fluido vital que permite a perpetuação da vida.” <sup>154</sup>

Heráclito diz que pensou no dendê como símbolo desses três fluidos vitais (sangue, sêmen e saliva) para falar novamente do corpo cultural baiano (ou o corpo negro, resistente) para além dos significados (como vimos anteriormente), do dendê como representante oficial da culinária baiana, como emblema do *ehtos* baiano, como o sangue simbólico do candomblé (ora de Exu, ora dos animais). Ele explica que: “O dendê na religião, no ritual, é pensado como um sangue vegetal, às vezes substitui o sangue animal, o ejé animal, em certos sacrifícios.” Por isso “Também foi pensado como o fluido que oxigena e dá vitalidade a esse corpo cultural.” <sup>155</sup> Como explica o artista:

O azeite de dendê, como o compreendo, é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como a afrobaianidade, concebida nessa minha imagem como um corpo alimentado por esse sangue ancestral. Neste trabalho, os diferentes usos e sentidos do óleo de palma, as diferentes tensões sócio-raciais a ele associadas, serão tomados como ponto de partida para a compreensão dos emblemas-matrizes da cultura afro-baiana. Cor, cheiro, textura – isto é, suas dimensões físicas e sensórias, bem como as memórias, histórias



QR Code 10. Video-arte  
Sangue, Semen, Saliva. A.H. 2005.

<sup>154</sup> VIDEOBRASIL, Associação Cultural. *Sangue, Sêmen e Saliva*. Vídeo, 3min. Ayrson Heráclito. 2006.

<sup>155</sup> HERÁCLITO, 2014 In *Palestra Ecologia de Pertencimento*. MAR, RJ, 2014.

e significados religiosos a ele relacionados, serão artisticamente ordenados com intuito de estabelecer uma narrativa arbitrária da cultura baiana, cujas questões fulcrais estejam relacionadas ao óleo de palma. Nessa perspectiva, o dendê será pensado como o líquido vital, o sangue, o sêmen e a saliva do corpo cultural baiano. (HERACLITO; SILVA, 2009, p. 1107)

## O erotismo e a brasilidade de Exu

Mateus Raynner, no artigo escrito a partir da obra “Sangue, Sêmen e Saliva”, nos oferece uma aproximação ao orixá por meio do erotismo e da sexualidade. Como ele observa, a imagem retrata um corpo negro e dá destaque ao pênis ereto, sujo de dendê, em clara alusão ao sêmen e consequentemente ao prazer, ao gozo, ao erotismo. Como infere o autor, esse deus negro encontra-se frequentemente associado a elementos que indicam fertilidade e virilidade:

Exu está associado à fertilidade, o falo é um grande símbolo de representação deste orixá de sua origem em África. Outros objetos que são utilizados inclusive na indumentária do orixá incorporado nos seguidores do candomblé, fazem essa ligação com a fertilidade. Como ogó, um instrumento esculpido em madeira na forma de um pênis que ele carrega nas mãos e utiliza para castigar, a cabaça que tem ligação com os testículos e os búzios que simbolizam o sêmen. (RAYNNER, 2017, p. 116)

Raynner ainda cita o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2013, p. 1107), para inferir que Exu também pode ser visto como um ícone nacional por evidenciar aspectos do imaginário brasileiro como “a figura do anti-herói, do malandro, da festa, do sexo, do carnaval”. Ele infere que o caráter ambíguo dessa entidade representa um grande dilema da sociedade brasileira, justamente por incorporar valores culturais africanos no contexto da exclusão social dos negros. (RAYNNER, 2017, p. 116) O autor também cita Conduru para dizer que:

Exu é isto e muito, muito mais. Podiam estar presentes o Exu dos Ventos de Mário Cravo, Laróyè de Mario Cravo Neto, Seu Marido de Antônio Dias, uma esquina de Goeldi, um desenho de Carybé, uma pintura de Abdias do Nascimento, entre tantos outros. O início e o porvir, totalidade incompleta e

incompletude totalizante, Exu está disponível e à espera de múltiplas interpretações e tantas outras figurações. Ou mais que isso, de infinitas fulgurações. (CONDURU, 2013, pp.145-146 Apud RAYNNER, 2017, p. 116)

Devo dizer que fiquei muito feliz quando encontrei esse artigo enquanto pesquisava sobre a obra pois o autor foi um de meus melhores alunos na disciplina a qual apresentei o trabalho de Ayrson Heráclito, entre outros<sup>156</sup>. Além de ter ficado orgulhosa após perceber que o aluno estabelece ótimas conexões utilizando as referências certas, o artigo de fato me ajudou a escrever mais sobre a obra “Sangue, Sêmen e Saliva”. Também me certifiquei mais uma vez que o trabalho de Heráclito tem papel fundamental na construção de uma sociedade contra colonialista que finalmente começa a ser delineada no Brasil: Mateus Raynner, esse jovem pesquisador, certamente continuará o legado de Heráclito, influenciado por suas importantes ideias acerca da cultura afro-brasileira, as quais intercalam religiosidade e sabedoria ancestral às singularidades da sociedade contemporânea globalizada.

---

<sup>156</sup> A disciplina ministrada, apesar de intitulada “Elementos de Linguagem, Arte e Cultura Popular” apresentava noções sobre arte indígena e arte negra no contexto cultural brasileiro, porém, como podemos ver ao longo desta tese, a tendência é excluir a palavra “popular” e relacionar o objeto de estudo da disciplina apenas à “cultura brasileira” (1º sem 2015. IdA - UnB).

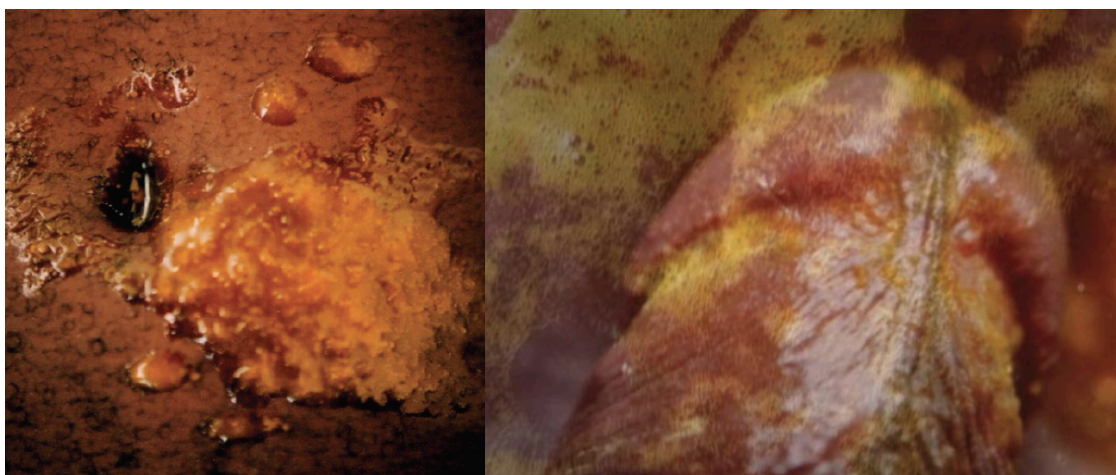




Img.80. Sêmen e Saliva I. Fotografia. 140 x 110 cm. Ayrson Heráclito. 2005.

Gostaria de acrescentar aqui o comentário publicado na resenha da mostra de *Mario Cravo Neto* (2016) já citada, na qual dizia que, ao contrário do que a Igreja Católica poderia imaginar, Exu está mais próximo de Cristo do que do diabo, se tomarmos a encruzilhada (ou cruz) como elemento simbólico associado à essa entidade, ou ainda, dado seu caráter de interlocutor entre divindades e seres humanos, já que esse orixá é o único do panteão africano que é considerado metade deus metade homem. (HOMEM; ROSEN, 2016, p. 6) Essa analogia de

Exu com Jesus (a despeito do sincretismo entre Jesus e Oxalá) foi feita pelo Mestre Moraes em um encontro de capoeira angola.<sup>157</sup> A imagem demoníaca e obscura que a Igreja atribuiu-lhe pejorativamente, acabou sendo incorporada à representação de Exu, que utiliza elementos como o tridente, a capa, o chapéu, a caveira e os tecidos preto e vermelho, porém, sem a conotação negativa antes conferida. Dito isso, e retomando a ideia de Silva, podemos inferir que Exu também se conecta à sociedade brasileira por meio da complexidade de sua cultura, que possui características tanto espirituais quanto mundanas, sagradas e profanas, assim como esse semideus.



Img.81. Frames do vídeo *Sangue, Sêmen e Saliva* em dois canais. Ayrson Heráclito. 2005.

## O caçador banha-se no dendê

As fotografias da série *Banhistas* também exploram o teor simbólico do dendê, dessa vez, para falar de Odé, que no candomblé Jeje significa “caçador”, por isso é comumente associado ao orixá Oxóssi. Esse deus da caça e da fartura, das florestas, das relações entre o reino animal e vegetal, normalmente é representado nas florestas caçando com seu arco e flecha, simbolizado pelo ofá, elemento que aparece na fotografia de Heráclito.

---

<sup>157</sup> Encontro de Capoeira Angola FICA 2006, na Cidade de Goiás, GO, do qual participei enquanto integrante do Grupo Nzinga de Capoeira Angola e do Instituto de Tradições Educativas Banto no Brasil – INCAB.



Img.82. Retrato com Epô. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006



Img.83. Grande Banhista. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006

Duas fotografias da série Banhistas, Odé com Ofá e Yaô no Epô foram exibidas (juntamente com o vídeo Barrueco), na exposição Arte Lusófona Contemporânea (2012), promovida pela Galeria Marta Traba de Arte Latino-Americana em São Paulo. A Galeria pretendia reunir diferentes artistas de países de Língua Portuguesa que dialogam com uma produção artística hispano-americana, os quais eram representados por Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Sobre as fotografias da série banhistas, Heráclito escreveu um poema, o qual publicou em sua página pessoal<sup>158</sup>:

<sup>158</sup> Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/2007/07/banhista.html> Acesso em: abr 2018.

Banhista

No tanque de epô, imerso a deriva de memórias: banha-se  
Líquido livre e deslizante sem dominante.  
Escapa, escorrega corpo, invade...  
Dentro do tanque do sensível  
Lava-me alma  
O mar de epô abre em seu movimento  
Atlântica fluidez  
Mergulho em estado de graça  
Ayrson Heráclito, 2006

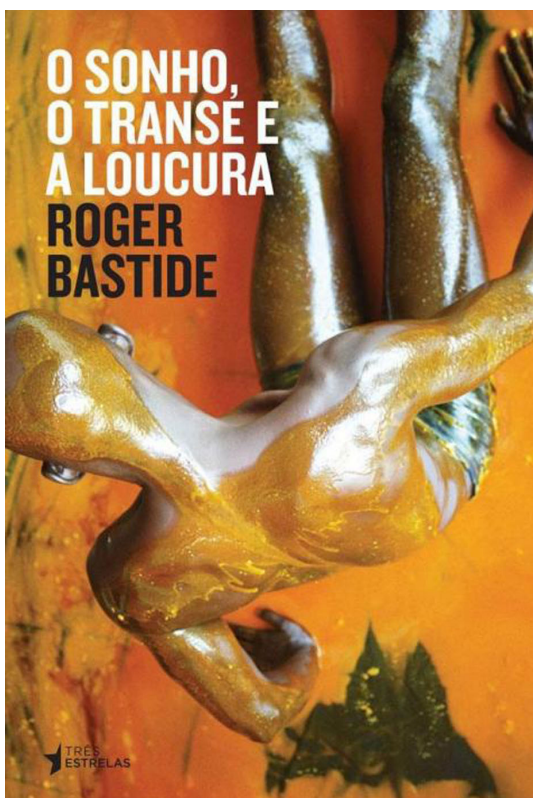
## Os Banhistas figuram a literatura

Podemos ver algumas fotografias da série Banhistas ilustrando (no bom sentido) obras literárias e revistas, como por exemplo a capa da edição brasileira do livro “O sonho, o transe e a loucura” (2016), de Roger Bastide<sup>159</sup>. O sociólogo francês citado por Heráclito estudou durante muitos anos as religiões afro-brasileiras, chegando a ser iniciado no candomblé da Bahia. O livro no qual a obra de Heráclito figura a capa apresenta linguagem diferente da racionalista ou científica, até mesmo para falar de psiquiatria e da psicanálise. Bastide sugere que o sonho, o transe e a loucura, do modo como são entendidos, não podem ser explicados sem a sua dimensão social e mítica. Ele procura desvendar como os processos psíquicos da religiosidade brasileira e africana são vistos, codificando-os sob a luz da comunicação dialógica entre cultura e sobrenatural, profano e sagrado. O autor ainda fala por meio de uma análise interpretativa sobre as consequências dos efeitos da escravidão e do racismo no psiquismo brasileiro.

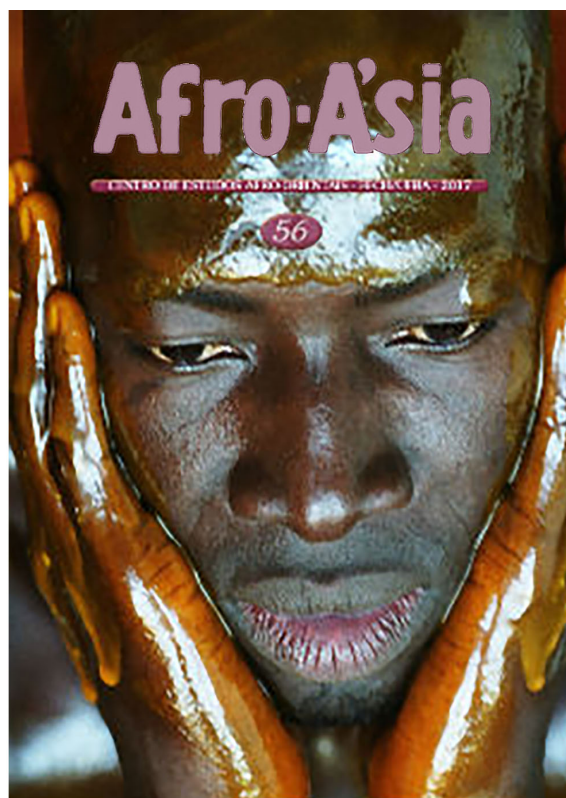
---

<sup>159</sup> Uma de suas obras mais importantes é O candomblé da Bahia, reeditada em 2001 pela editora Companhia das Letras. Outra obra que merece destaque é As Américas negras: as civilizações africanas no Novo Mundo, editada pela EDUSP em 1974.





Img.84. Capa do livro de Roger Bastide (2016). Yaô. Fotografia da Série Banhistas. Ayrson Heráclito. 2006.



Img.85. Capa da revista Afro-Ásia (2017). Retrato com Epô. Fotografia da Série Banhistas. Ayrson Heráclito. 2006.

Já a revista Afro-Ásia, editada por Jocélio Teles dos Santos e Wlamyra Albuquerque (a mesma que inspirara Heráclito com seus poemas) traz na edição em que o Retrato com Epô aparece na capa, artigos que falam de militância negra, religião e identidade afro-brasileira, movimentos africanos de independência e descolonização do conhecimento, entre outros. O objetivo da revista é o de “promover a reflexão e o debate acadêmico sobre temas relacionados com a história da escravidão, as relações raciais e os complexos processos de construção identitária”.<sup>160</sup> Por isso, ao apresentar a obra de Heráclito na capa de uma de suas edições<sup>161</sup>, a revista Afro-Ásia acaba por estabelecer um diálogo direto com sua arte, incluindo os conceitos nela presentes. Desse modo, ambas as partes saem ganhando pois o olhar estético de Heráclito ilumina a teoria acadêmica e vice-e-versa.

<sup>160</sup> AFRO-ÁSIA, Revista. Políticas Editoriais. Foco e Escopo. 2018.

<sup>161</sup> Edição n.56. Revista Afro-Ásia. Centro de Estudos Afro-Orientais e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. 2017.

## Arte afro-brasileira

A fotografia *Odé com Ofá* foi publicada no livro *Arte Afro-Brasileira*<sup>162</sup>. Para situar o “corpo cultural baiano” e a influência da cultura afro-brasileira que Heráclito frequentemente indica como base de suas obras, podemos discutir o próprio conceito de “arte afro-brasileira” aproveitando o ensejo do livro de Roberto Conduru. O autor (2012, pp. 9-11) nos alerta já na introdução de seu livro sobre a problemática referente ao tema. Ele sugere que pressupor que a arte afro-brasileira deriva de uma relação entre uma “africanidade” ou uma “brasilidade” delineadas, circunscritas na cultura, acarretaria em uma visão determinista indicada pela genética (o que, como vimos em Gilroy seria um erro, ou pior: um racismo moderno). Ciente da constante vigilância conceitual que o termo pede, encarando os problemas e as indefinições presentes na cultura brasileira, frutos do processo histórico e afro-diaspórico, Conduru assume os riscos e ainda assim opta por utilizar o termo “Arte Afro-Brasileira”, para apresentar em seu livro toda essa lógica artística, previamente instaurada e já conhecida pela literatura, pela crítica, pelos museus e instituições de arte.

Um exemplo da consagração do termo é a ampla divulgação feita por Emanuel Araújo.<sup>163</sup> Esse importante artista, curador e museólogo brasileiro, reafirmou o termo “Arte Afro-Brasileira” por meio de diversas exposições, publicações e principalmente pela fundação do Museu Afro Brasil inaugurado em 2004, em São Paulo, a partir de sua coleção particular. Na tese de doutorado intitulada *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras* (2013), o pesquisador Nelson Inocencio, orientado por Conduru, evidencia a relevância desse museu e da amplitude do trabalho de Emanuel Araújo

---

<sup>162</sup> O livro é o segundo número da Série *Historiando a Arte Brasileira*, que traz temas da História da Arte para sua aplicação pedagógica em sala de aula. No livro, além do texto de Conduru também encontram-se orientações didáticas elaboradas pelos professores Lúcia Gouvêa Pimentel e Alexandrino do Carmo. Obs.: No livro citado a imagem da obra aparece sob o título: “*Odé no Epô*”.

<sup>163</sup> No Verbete “Emanuel Araújo” da Enciclopédia Itaú Cultural, temos que: “Interessado na reestruturação do universo da arte africana, o artista enfatiza em suas gravuras, relevos e esculturas as formas geométricas aliadas a contrastes e cores fortes. Emanuel Araújo destaca-se por sua atuação na direção da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pesp), tendo sido ainda curador de importantes mostras ligadas à imagem e cultura do negro e do índio no Brasil”.

no sistema de arte brasileiro. Sobre a mostra "A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica", e do livro correspondente que fora publicado em 1988 (ano do centenário da abolição da escravidão), esse autor infere que:

A exposição intitulada "A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica" foi acompanhada de publicação homônima que acabou se tornando obra de referência nas bibliografias acerca do assunto. A mostra e o livro representam um marco, enquanto produções que elucidam lacunas nada desprezíveis no tocante à representação negra no universo da História da Arte brasileira. O livro, particularmente, adquiria o aspecto de uma publicação inusitada no âmbito da cultura literária brasileira por razões que não são estranhas ao nosso entendimento. (INOCENCIO, 2013, p.38)

Vinte e cinco anos após essa exposição, o Museu Afro Brasil organizou novamente sob a curadoria de Emanuel Araújo, a sua versão atualizada intitulada "A Nova Mão Afro-Brasileira" (2013), que também teve suas significativas imagens e textos publicados no livro correspondente à mostra, no qual podemos encontrar oito páginas dedicadas exclusivamente ao trabalho de Heráclito. Nesse livro encontraremos uma pequena biografia sobre o artista e todas as fotos da série Bori.<sup>164</sup> Junto com Heráclito, quatorze novos artistas contemporâneos foram incorporados à nova versão da exposição, dentre eles: Rosana Paulino, Sonia Gomes e Eustáquio Neves. A coordenadora de planejamento da exposição, Ana Lucia Lopes, infere que sem esse respaldo (que inclui a designação de "artistas afro-brasileiros") o preconceito existente no Brasil seguiria interferindo no mercado de arte, o que faz com que os artistas negros precisem lutar mais que os brancos para se destacarem. Lopes explica que:

Se não há esse espaço os artistas ficam esquecidos, são muito poucos aqueles que têm um acesso importante. E a qualidade artística não é pouca não, é uma qualidade artística muito importante e alegre de se ver (...) São artistas com uma criatividade, leveza, profundidade muito interessante. Tem esculturas, pinturas, instalações, fotografias, tudo aquilo que está aí na contemporaneidade feito pela mão Afro-Brasileira. (LOPES, 2013 Apud SOBRAL, 2013)

---

<sup>164</sup> Ver ARAÚJO, 2014, pp. 162-169.





Img.86. Cartaz da exposição A Nova Mão Afro-Brasileira. Curadoria Emanuel Araújo. SP. 2013.

## Arte negra

No contexto internacional, vemos que Heráclito já é reconhecido como um artista da chamada *Afro-brazilian Art*, o que é explicitado pela sua participação em diversas exposições sobre o tema em diferentes países. Além dessa designação, o artista também já pertence a dita *Black Art*, conceito análogo ao de *Afro-brazilian Art*, que vem possibilitando interessantes desdobramentos conceituais na história da arte dos últimos tempos. Como vimos em outro momento, Kimberly Cleveland (2013, p. 110) considera que Heráclito representa “um novo estilo de arte negra”. A autora o inseriu em seu livro *Black Art in Brazil*, juntamente com Abdias Nascimento, Ronaldo Rego, Eustáquio Neves e Rosana Paulino, apenas cinco de tantos artistas brasileiros, mas os quais ela considerou lograr uma boa representação da arte negra, após intensa pesquisa no Brasil.

No livro *Arte Since 1900* (2011), há um capítulo sobre a chamada *Politicized Black Art*, na qual, por inúmeras razões explicitadas ao longo desse texto, podemos inferir que Heráclito se encaixa. A parte do livro sobre “Arte negra politizada” (*Politicized Black Art*) diz que a *Whitney Biennial*<sup>165</sup> (Nova Iorque), exposição que muitas vezes dita tendências na arte contemporânea, exaltava o tema da “identidade” em sua edição de 1993, trabalhando em meio a emergência de novas formas de arte politizada, produzida pelos artistas afro-americanos. Desde as décadas anteriores à essa exposição, já havia uma crescente preocupação acerca das diferentes formas de identidade, fossem elas: racial, multicultural, feminista ou queer. Em uma primeira fase, os entendimentos de negritude, etnicidade, feminismo ou homossexualidade seriam reivindicados com base em uma natureza identitária, onde os estereótipos eram criticados. Depois, a crítica dos estereótipos foi além, forçando uma reflexão onde a identidade deveria ser vista como uma construção social, e não como uma atribuição natural (como vimos em Gilroy), o que geraria um conflito taxonômico, devido a uma multiplicidade de diferenças que não comportavam simples categorias.

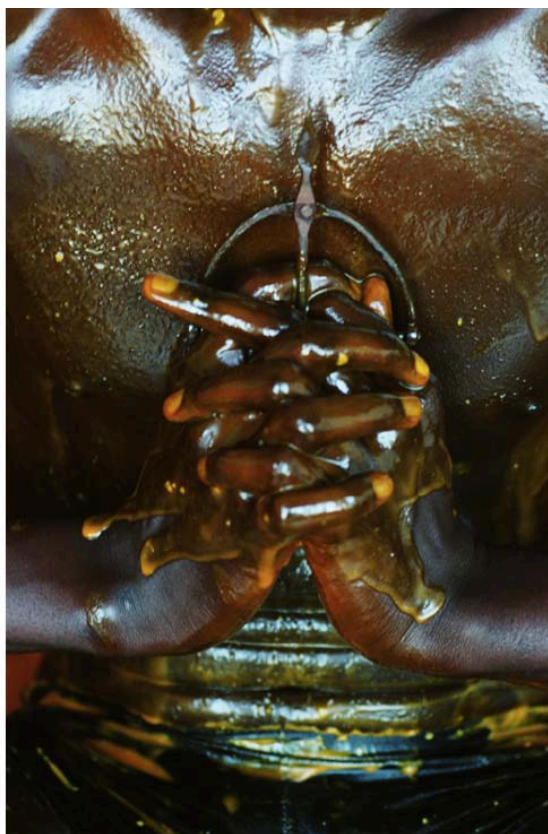
A contraproposta aos estereótipos raciais na arte se dava por meio de diferentes estratégias, dentre elas: a crítica aos antigos modelos de documentação e representação de raça; testemunhos de experiências pessoais vividas pelos artistas; e novas formas de apresentar a obra como alternativa às formas tradicionais. Esse capítulo do livro traz grandes nomes dessa vertente artística, como: Adrian Piper, Carrie Mae Weems, Lorna Simpson, Kara Walker, Ynka Shonibare, Chris Ofili e Rotimi Fani-Kayode. (FOSTER; KRAUSS; BOIS; BUCHLOH, 2011, p. 683-688) O livro ainda dá exemplos dos desdobramentos da “arte negra politizada” no contexto internacional, que se ramificam nas conceituações “arte pós-colonial”, “arte identitária” ou simplesmente “arte politizada”, as quais, Heráclito também se relaciona devido ao teor de sua obra, explicitada aqui.

---

<sup>165</sup> A Bienal de Whitney é uma das principais exposições de arte contemporânea do mundo, produzida pelo *Whitney Museum of American Art* em Nova York, EUA. A Bienal trabalha geralmente com artistas jovens e menos conhecidos. O evento, que muitas vezes dita tendências entre artistas e obras de arte contemporânea, começou como uma exposição anual em 1932 e a primeira bienal foi em 1973.



Img.87. Odé com Ofá. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006



Img.88. Ofá. Fotografia da Série Banhistas. 160 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2006

Voltando ao livro de Conduru, a imagem da obra *Odé com Ofá* encontra-se no capítulo *Diálogos Contemporâneos*, onde o autor apresenta artistas da dita arte afro-brasileira, produzidas no tempo atual. Conduru infere que, dentre várias conexões, alguns desses artistas dialogam em sua produção com o imaginário, com os ícones e com os mitos da cultura afrodescendente contemporânea, enquanto que outros aprofundam-se ainda mais no universo dos ritos religiosos, como é o caso de Heráclito. A partir de Conduru, temos que Heráclito nos apresenta a religião afro sob o ponto de vista das cerimônias coletivas e das comidas sagradas, por exemplo. (CONDURU, 2012, p. 93-97)

Com efeito, como nos mostra o livro de Conduru – que discute e exemplifica a produção artística brasileira sob aspectos da história e descendência afro, da estética religiosa, do conceito de negritude e da perspectiva contemporânea – o reconhecimento dessa produção em arte, reconhecida como “Afro-brasileira”, é de extrema importância para o país, justamente pela necessidade de evidenciá-la,

para que, por meio de sua visibilidade, certos protagonistas da arte brasileira possam ser revelados. É preciso tomar consciência de problemas epistemológicos gerados pelo passado colonial, fruto do sistema europeu e escravista, geradores da desigualdade racial tão bem refletida na história da arte escrita sobre o Brasil. A arte apenas “brasileira” não inclui boa parte de artistas negros e afrodescendentes, simplesmente pelo fato de eles não terem sido devidamente legitimados pelo sistema até hoje, por isso é preciso falar em arte “afro-brasileira”, até que não seja mais necessário.

### **Quando a designação vira rótulo**

Certa vez, em uma palestra intitulada “Pensar e Repensar a arte negra na América Latina e Caribe” (2017) <sup>166</sup> proferida por Cândida Ferreira, na Universidade de Brasília, o estudante da pós-graduação Jorge Paulino (negro, engajado nas questões raciais), chamou a atenção para o fato de a artista Rosana Paulino não ser chamada para exposições as quais a temática não seja “arte negra”. Trata-se de uma crítica aos limites das designações, que nesse caso, ao invés de apenas relacionar a artista a um contexto, a rotula, restringindo seu campo de atuação. O rótulo de artista da “arte negra” não deveria delimitar a participação de Rosana Paulino em exposições que não apresentem esse tema no projeto curatorial, afinal, para além de ser uma artista negra, ela é representante da arte contemporânea brasileira. Creio que a observação do pesquisador Jorge Paulino tenha profundas implicações, as quais Heráclito procura constantemente resolver, tanto em seu trabalho de artista quanto de educador e curador. Mesmo pontuando que não trata os temas raciais de forma muito crítica ou agressiva, por considerar-se fruto de um relacionamento interracial, Heráclito costuma dizer que não deixa de falar sobre as questões do negro e das ações afirmativas que o Brasil tanto precisa, sempre que possível. <sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> No dia 1º de setembro de 2017, no auditório do IdA – UnB, Brasília.

<sup>167</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

## O pós-racialismo

Heráclito foi um dos curadores<sup>168</sup> da III Bienal da Bahia (2014), cujo tema “É tudo nordeste?” propunha evidenciar a complexidade de uma região, oferecendo abordagens e pontos de vista atualizados de acordo com a diversidade de sua produção artística. Segundo Heráclito, essa Bienal criou um sistema para se pensar o nordeste além dos estereótipos, compreendendo-o para além de suas imagens pré-concebidas. pra compreender o nordeste além das imagens criadas sobre o nordeste.<sup>169</sup> Heráclito conta que dentro da Bienal organizou a mostra paralela na cidade de Cachoeira, lançando o tema “Pós-racialismo”,<sup>170</sup> em um tom claramente provocador.

Ele conta que o uso do termo “pós racialismo”<sup>171</sup> é na verdade uma utopia, pois parte do desejo de que as questões raciais fossem consideradas ultrapassadas, onde existiria uma sociedade sem a ideia de raça, onde todos fossem iguais. O que ele infere, ainda não ser verdade, mesmo diante dos avanços que certos países alcançaram em relação aos direitos civis, mesmo em relação a eleição de presidentes negros. Ele diz que, infelizmente, as tensões ainda são permanentes e cotidianas explicando que no caso do brasil isso é ainda mais complexo já que somos fruto do fenômeno da escravidão. Mesmo que tenhamos sido educados pensando e acreditando no mito da democracia racial e no mito da mestiçagem perfeita, nós estamos de fato muito longe dessa realidade.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Juntamente com os curadores-chefes Marcelo Rezende e Ana Pato e os curadores-adjuntos Alejandra Munoz e Fernando Oliva. III Bienal da Bahia. Tema: É tudo Nordeste? 29 de maio a 7 de setembro de 2014.

<sup>169</sup> HERÁCLITO, 2014. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 3. Entrevista e imagens Alex Oliveira.

<sup>170</sup> III Bienal da Bahia. É tudo Nordeste? Curadoria Ayrson Heraclito, Museu Imaginário do Nordeste, Departamento do Pós-Racialismo. 2014. Galeria Hansen Bahia. Cachoeira, Brasil.

<sup>171</sup> Ele conta que faz parte de um grupo de pesquisa que discute o tema pós-racialismo junto com outros professores, artistas intelectuais da universidade de Joanesburgo, de duas universidades americanas e de outras universidades da diáspora africana.

<sup>172</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

## O Louco não é ingênuo!

Heráclito diz que em sua curadoria ele propôs a ele mesmo esse exercício, de se pensar essas questões na arte. Ele conta que a Bienal apresentou o trabalho de cento e cinquenta artistas, que ele considera abarcar uma boa representação da arte brasileira. Na palestra “Ecologia de pertencimento: poéticas contemporâneas afro-brasileiras na Bahia” proferida por Heráclito em 2014<sup>173</sup>, ele seleciona seis, dos cento e cinquenta que participaram da Bienal, para falar um pouco e evidenciar a importância desse novo olhar sobre a arte contemporânea brasileira. Os artistas selecionados por ele foram: J. Cunha, Louco (Boaventura dos Santos Filho), Alex Oliveira, Nadia Taquary, Elias Santos e Ayrson Heráclito (já que ele mesmo fora convidado para falar de seu trabalho na palestra). Sobre essa escolha, Heráclito explica:

Os artistas recortados aqui lançam um olhar para a articulação da questão racial na contemporaneidade, investigando as possibilidades fluidas da ideia, do conceito de pertencimento e os imaginários em torno da negritude e da mestiçagem. Nesses trabalhos os artistas direcionam um olhar para as relações como as religiosidades matriciais e a corporeidade como sítio de desdobramento de poéticas e resistência social.

Ao falar um pouco sobre cada um desses artistas, inferindo que seu papel no mundo inclui também o de divulgar e chamar a atenção para outras questões (como as levantadas por esses artistas), Heráclito observa que o cenário da arte contemporânea brasileira vem passando por transformações muito importantes. Ele diz, que pela primeira vez, “a arte que não está mais com vergonha da sua cultura”, inferindo que até então, havia uma grande dificuldade em se tratar questões culturais brasileiras de uma forma mais clara e direta. Sempre ao início de suas palestras, Heráclito tem o hábito de pedir “colofé” (licença, benção) como hábito do sacerdócio. Por isso, nessa palestra, ele começa pedindo colofé às pessoas que ele considera fundamentais para essas questões: à Emanuel Araújo (por todo seu legado), à Adriano Pedrosa e Lilia Schwartz (pela organização da exposição Histórias Mestiças), à Solange Farkas (por ter sido

---

<sup>173</sup> Palestra a qual cito inúmeras vezes nesta tese a fala de Heráclito por meio da transcrição do áudio, a partir do vídeo gravado na 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais - Parte II, Escola do Olhar do Museu de Arte do Rio (MAR), em novembro de 2014.

uma das primeiras pessoas a pensar a arte contemporânea brasileira e de matriz africana, com a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea <sup>174</sup>), à Paulo Herkenhoff (importante exposição sobre a Amazônia<sup>175</sup>) como Orlando Maneschy (divulgador da arte paraense).

Sobre o artista J. Cunha, Heráclito afirma que, a despeito das definições que seriam a ele atribuídas em outros tempos, sua arte não é naïf, ingênua ou primitiva, mas ao contrário, trabalha com um pensamento extremamente complexo, abstrato e conceitual, típico da arte africana. Ele infere que outro artista importantíssimo que sempre esteve no nicho de artista popular é o Louco, por isso ele pretende desconstruir a ideia clássica, romântica, folclórica, de artista do povo. Ele diz que a arte do povo como criação de identidade nacional foi erroneamente difundida, pois discutir identidade no Brasil a partir de uma visão de fora é algo extremamente complicado. Nesse momento, Heráclito lê uma citação de Roger Bastide de 1950, que, enquanto francês radicado na Bahia, já observava essa dificuldade:

O sociólogo que estuda o Brasil, não sabe mais que sistema de conceito utilizar, todas as noções que aprendeu nos países europeus e norte americanos, não valem aqui, o antigo mistura-se com o novo, as épocas históricas emaranham-se, umas às outras, seria necessário em lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de conceitos de certo modo líquidas, capazes de descrever fenômenos da fusão das interpenetrações, noções que se modelariam conforme uma realidade viva em perpétua transformação. (BASTIDE, 1950, apud HERÁCLITO, 2015)

Heráclito diz que as ideias que Bastide já enunciava em 1950, são muito discutidas hoje em dia a partir do conceito de “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman. Essa noção de uma interpretação mais fluida vai ao encontro da sugestão de Segato sobre a constante atualização dos conceitos, de acordo com as mudanças de paradigmas de cada tempo. Essas ideias também se conectam com o pensamento contra colonial que vimos aqui, pois a construção de um novo olhar, centrado na cultura brasileira e não na do colonizador, exige de nós ao mesmo tempo

---

<sup>174</sup> Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea. Curadoria geral de Solange Farkas. MAM-BAe Sala Walter da Silveira - Salvador, BA. 2005.

<sup>175</sup> Exposição “Amazônia, ciclos da modernidade”. Curadoria Paulo Herkenhoff. Centro Cultural Banco do Brasil (diferentes cidades). 2012.



flexibilidade e atenção. Heráclito ainda infere em sua palestra que precisamos nos dispor a fazer o exercício de “olhar para dentro”. Ele brinca que não há como negar o brilhantismo de autores como Foucault, por exemplo, contudo, nós precisamos de fato olhar para a produção de intelectuais que viveram a nossa experiência. Nesse sentido, ele infere que utilizar teorias advindas de um local onde ocorreu o holocausto judeu, por exemplo, é diferente de situar-se em um território onde o holocausto foi o genocídio dos índios e a escravidão negra. Ele insiste: “temos que pensar referências intelectuais a partir de nossa própria experiência, nosso próprio território”. Heráclito continua afirmando que artistas como o Louco, ou Agnaldo Santos, designados ao nicho de arte popular, são artistas extremamente sofisticados que nos ajudam a desmistificar a ideia que esse tipo de arte não é uma arte complexa, refinada. Heráclito diz que costuma levar seus alunos no atelier do filho do Louco, em Cachoeira, e, ao observarem as obras de arte que ali se encontram, ele diz enfaticamente:

Isso não tem nada a ver com antropofagia, esse discurso que durante muito tempo foi ensinado como projeto artístico pra se pensar o modernismo no Brasil. Isso aqui não tem nada a ver com antropofagia, isso é outra coisa, isso é um outro fenômeno e isso é contemporâneo. Não é considerado pelo sistema, mas é. Isso vem de uma outra rota, e perpassa o Caribe, o Suriname. Isso aqui é uma outra visualidade. São Luiz do Maranhão, Canoa Quebrada, Arembepe, outra rota. Isso também não é aquele rastafarismo internacional, isso é outra coisa. Então abram os olhos, vamos tentar compreender outros caminhos, de compreensão e de tradução da nossa cultura.<sup>176</sup>

Em outro momento, ainda sobre essas questões, Heráclito diz que o fato de grande parte da arte afro-brasileira ser vista pelo sistema como folclórica, popular ou regional acaba por provocar um apagamento, um esquecimento da memória negra, quase como se ela não existisse, contudo, como ele afirma: “essa produção sempre existiu de forma potente e inquieta”. Nesse momento ele lembra da arquiteta ítalo-brasileira de olhar antropológico, Lina Bo Bardi, de quem ele se considera uma espécie de filho (no sentido ideológico). Ele diz que ela já possuía uma visão de dentro, e contribuía para a construção de uma teoria da arte voltada para as raízes da cultura brasileira, ele explica que Lina

---

<sup>176</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

Bo Bardi “já pensava que os rumos de um projeto cultural brasileiro tinham que partir justamente dessa produção, porque aí que estão todas as invenções, as saídas, as soluções dadas para existir no Brasil.” E continua, fazendo ressalvas sobre a dificuldade de aceitação dessa inversão no olhar, reafirmando a necessidade de uma transformação:

Só que o sistema de arte brasileira ainda é muito preconceituoso, e não consegue entender que essa produção é revolucionária, é dinâmica, e constitui de certa forma o que nós compreendemos por contemporâneo hoje. No momento tenho me concentrado muito na análise dos projetos que passam ao largo da narrativa hegemônica do modernismo. Tudo que aprendemos em relação à arte moderna no Brasil usa referências paulistas e a um pensamento que foi construído a partir delas. Então acho necessário desconstruir isso, dar também destaque a outros pensamentos que abordam a relação com o moderno, os futuros, a ideia do progresso para o Brasil, mas que pensavam por outras vias, outros projetos culturais.<sup>177</sup>

## Sobre os problemas do termo Arte Popular

Como vimos, Heráclito elucida que o ideal seria que essas questões raciais fossem consideradas ultrapassadas, porém, não são. Ele diz que tem realizado esforços no sentido de evitar a designação de artista “popular” ou “regionalista” ao tratar de baianos, afrodescendentes ou nordestinos quando esses são na verdade, artistas contemporâneos.<sup>178</sup> Nesse sentido, a antropóloga Rita Laura Segato, faz uma sugestão após apresentar detalhadamente as origens e os diferentes usos do termo “cultura popular” no Brasil e no exterior evidenciando a problemática taxonômica acerca das dicotomias “povo” *versus* “elite”, “popular” *versus* “erudito”. Ela sugere que a discussão conceitual do termo “cultura popular” seja feita à luz das mudanças paradigmáticas sociais que nunca param de acontecer, mudando todo o sentido de conceitos que outrora eram vistos como ideais. (SEGATO, 1991, pp. 81-94) Esse pensamento também vai ao encontro do raciocínio de Heráclito acerca da noção de “tradição”, como vimos anteriormente, pois segundo ele, as tradições também não são estanques. Percebemos então que os termos utilizados hoje

---

<sup>177</sup> HERÁCLITO, 2014 In Depoimento à Plataforma Videobrasil. 2014.

<sup>178</sup> HERÁCLITO, 2014 In Palestra Ecologia de Pertencimento. MAR, RJ, 2014.

podem não fazer mais sentido amanhã. É por isso que precisamos estar sempre vigilantes, não apenas ao desenvolvermos teoricamente certas conceituações, como também ao designarmos certas categorias aos artistas. Pois ao invés de inserí-los num determinado contexto conceitual e ideológico, corremos o risco de definir rótulos e estigmas sem necessidade.

# Capítulo 4

## Capítulo 4: Curando a árvore

A próxima obra fala da superação da dor vivida pelos escravos no Brasil, que Heráclito prefere não esquecer, mas ao contrário, prefere relembrar e mexer na ferida até que ela seja sublimada, superada. A obra que veremos, denominada Transmutação da Carne, tem como base a confecção de uma coleção de roupas e acessórios feitos de carne de charque. O principal desdobramento da coleção é a performance Transmutação da Carne, porém, desde o início de sua criação a obra engloba múltiplas linguagens tais como: escultura, arte vestível, instalação, intervenção urbana, happening, performance e vídeo. O trabalho também pode ser entendido como uma “obra-projeto”, ou ainda, o que Heráclito chama de “evento artístico polifônico”(HERÁCLITO; SILVA, 2009, p. 1104), por possuir várias vozes que permeiam diferentes etapas e instâncias sociais, dada a dimensão de sua concepção e apresentação.

A primeira apresentação do trabalho Transmutação da Carne se deu no ano 2000, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), em Salvador. No mesmo ano, o trabalho foi exibido sob a forma de desfile de moda em um importante evento de moda em Salvador, o Barra Fashion, conferindo à obra grande alcance midiático, o que possibilitou sua inserção oficial no projeto governamental de combate à fome. Em 2005, a obra viajou para a Alemanha em forma de vídeo-projeção para participar da mostra *Discover Brazil*, já citada anteriormente. Dez anos mais tarde, Heráclito apresentou a performance Transmutação da Carne sob nova forma, na abertura da maior exposição da artista Marina Abramovic na América Latina<sup>179</sup>. Ainda em 2015, a obra foi otimizada sob a forma de instalação, onde os ferros de marcar foram expostos juntamente com o vídeo da performance, na exposição individual de Heráclito em Dakar, Senegal. No final do mesmo ano, o artista também apresentou a performance na abertura de uma exposição em Viena, na Áustria.<sup>180</sup> Em 2017, Heráclito participou da exposição “Agora Somos

---

<sup>179</sup> Terra Comunal: Marina Abramović + MAI. Sesc Pompéia - São Paulo, 2015.

<sup>180</sup> Intitulada *Who Is Afraid of the Museum? Una excavación de las Heridas Coloniales (An Excavation of Colonial Wounds)* com performances de Pedro Costa; Ayrson Heráclito; Lia Garcia (La Novia) e Katia Tirado. 25 de setembro de 2015. Weltmuseum - Wien. Austria.

Todxs Negrxs?“, em São Paulo, com o vídeo da performance. Ainda em 2017, o artista montou uma instalação mais completa da obra, em sua grande mostra em Frankfurt, Alemanha (que ainda está em cartaz até o presente momento).

## A dor como motivação

Há muito tempo atrás, Heráclito entrou em contato com um texto que ele diz ter ficado cerca de duzentos anos escondido, por ser algo que mancha a história moral dos Portugueses na América. Tratava-se de um documento do século XVI, encaminhado como denúncia apenas no fim do século XVIII ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, sobre um mestre de campo no Brasil, cujo título lhe foi dado pelo Império Português, chamado Garcia d’Ávila Pereira de Aragão<sup>181</sup>, que, por ter torturado cruelmente seus escravos deveria ser julgado de heresia perante a Igreja Católica. Heráclito continuaria pensando em como lidar com as informações contidas em tal documento, e quase vinte anos mais tarde ele faria outra obra a partir da mesma motivação, como veremos mais adiante.<sup>182</sup> Sobre a linhagem dos Garcia d’Ávila, Heráclito infere que:

Eles eram muito perversos com seus escravos e foram responsáveis também pelo grande extermínio dos indígenas, principalmente na margem do São Francisco, na região de penedo, de barra. Tem documentos que contam que eles exterminavam por dia seiscentos indígenas incluindo crianças e mulheres. Até que um corajoso denunciou ao Santo Ofício, as heresias que esse mestre de campo fazia contra seus cativos. Lógico que não deu em nada, porque ele era uma pessoa importantíssima. Mas esse documento fala em quase cinquenta e seis itens, de forma extremamente detalhada, das torturas. E mostra até que ponto o sadismo de um senhor de escravos podia chegar. Então é um documento importantíssimo.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Segundo consta, o mestre de campo “Chegou à Bahia em 29 de março de 1549, com Tomé de Sousa - primeiro governador geral do Brasil, sendo nomeado, no primeiro dia de junho, ‘feitor e almoxarife da Cidade do Salvador e da Alfândega’ (...) Era ‘criado’ ou protegido de Tomé de Sousa.” In ÁVILA, Christovão de. Garcia d’Ávila. Centro Cultural e de Pesquisas do Castelo da Torre.

<sup>182</sup> Na parte sobre a obra *Sacudimentos* (2015).

<sup>183</sup> HERÁCLITO, 2017. In *Vídeo Poéticas Militantes*. Paço das Artes. 2017.

Heráclito acessou esse documento por meio do artigo publicado pelo conhecido antropólogo Luiz Mott<sup>184</sup> intitulado Terror na Casa da Torre (1988), que diz: “O objetivo deste artigo é divulgar um medonho documento conservado até hoje escondido debaixo de sete chaves nos arquivos secretos da Inquisição de Lisboa.” E continua: “Trata-se da denúncia das crueldades extremadas e inauditas praticadas contra seus escravos pelo homem mais rico da Bahia, e de todo o Brasil na segunda metade do século XVIII, o Mestre de Campo Garcia d’Ávila Pereira de Aragão.” (MOTT, 2010, p. 65)

O documento foi republicado mais tarde no livro Bahia: inquisição & sociedade (2010)<sup>185</sup>, onde o autor explica que além de torturador sádico, o senhor de escravos Garcia d’Ávila também teria sido acusado de outras heresias. A leitura de seu livro não é fácil (eu mesma posso assegurar), como percebemos no alerta do próprio autor:

O quarto capítulo, Tortura de Escravos e Heresias na Casa da Torre (c.1775) requer muita resistência emocional do leitor, por tratar-se da mais cruel e realista descrição que se tem notícia das torturas praticadas contra os escravos, pelo maior latifundiário da Bahia e do Brasil, o proprietário da famigerada Casa da Torre, na Praia do Forte. (MOTT, 2010, p.14)

Heráclito ficou horrorizado com os requintes de crueldade de tal torturador sádico, que, até hoje (devido à supressão histórica), tem a sua memória honrada. Ainda hoje Garcia d’Ávila é referenciado com respeito e esmero por alguns textos da história do Brasil, que, a despeito de seu passado como torturador, o designa como um dos “mais importantes” homens do Brasil colônia, como na citação a seguir:

Pelo esforço austero e inextinguível energia, durante a construção da Capital, Garcia d’Ávila foi recompensado com terras de Sesmarias, instalando-se inicialmente em Itapagipe, depois em Itapoã e Tatuapara, vindo a se tornar o primeiro Bandeirante do Norte. Ao morrer, em 22 de maio de 1609, era Garcia d’Ávila o maior potentado da Colônia e, como vereador

---

<sup>184</sup>Luiz Mott, para além dessa importante obra literária de cunho histórico e antropológico sobre da escravidão no Brasil, também é considerado um dos maiores ativistas brasileiros em favor dos direitos civis LGBTQ. Entre outros assuntos, ele pesquisa e escreve sobre candomblé e homossexualidade, direitos humanos, inquisição, etno-história da sexualidade no Brasil Colonial e “quilombismo antigay”. Ver mais em: <https://luizmottblog.wordpress.com/entrevistas/candomble-e-homossexualidade/> Acesso em: abr. 2018

<sup>185</sup> Ver trecho do livro com os autos de tortura no Anexo IV desta tese.



do Senado da Câmara, foi considerado uma das mais importantes individualidades políticas do seu tempo.<sup>186</sup>

## Tetralogia da escravidão

Depois de acessar esse texto, a produção artística de Heráclito nunca mais seria a mesma, como ele mesmo infere: “Após entrar em contato com esse documento, eu quis agir na história, nesse passado.”<sup>187</sup> E a partir daí começou um incansável trabalho para se pensar, poética e artisticamente, essa passagem tão cruel da nossa história. Após ser convidado pelo Goethe Institut para fazer uma performance, Heráclito organizou então uma série de quatro ações inspiradas pelos autos das torturas, as quais chamou de “tetralogia da escravidão”. Barata infere que o conjunto das quatro ações configurou um efeito visceral e realista, que segundo ele, gerou um verdadeiro mal estar e incômodo no público presente.

Barata<sup>188</sup> cita Mott para dizer que as denúncias lidas nos áudios incorporados à obra referiam-se a “torturas e castigos crudelíssimos”, feitas pelo mestre de campo em seus escravos “cujos requintes de crueldade chocam mesmo ao mais empedernido coração”. (MOTT, 1988, p.18 Apud BARATA, 2014). De fato, o próprio vídeo da performance editado por Barata, no qual podemos ouvir o áudio com as referidas descrições de torturas, já é difícil de assistir, o que nos leva a imaginar o quão incômoda pode ter sido a performance ao vivo. Acresce-se à essa perturbadora imagem mental, o detalhamento da performance descrita por Barata:

A primeira ação fazia referência aos maus-tratos aos negros, marcar o corpo a ferro. O artista utilizou ferros de marcar escravos. Para tanto vestiu os performers com roupas de charque e então um corpo historicizado marcava a ferro quente o “corpo feito com carne de charque”. As imagens e o cheiro eram muito impactantes; essas imagens e o odor, de certa forma, davam materialidade aos textos. A aproximação dessa imagem, que até

---

<sup>186</sup> ÁVILA, Christovão de. Garcia d’Ávila. Centro Cultural e de Pesquisas do Castelo da Torre.

<sup>187</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Poéticas Militantes. Paço das Artes. 2017.

<sup>188</sup> BARATA, 2014. In Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia. Verbete: Ayrson Heráclito.

então era abstrata, o cheiro, o calor do ferro em brasa, expor isso era o objetivo da primeira ação.

A segunda ação era a da fragmentação do corpo: um esquartejamento. A premissa era "como seria se víssemos esse suplício público?" Organizar uma mesa de tortura, e o corpo era esse corpo histórico, com revestimento de carne. Após a marcação a ferro, os performers se dirigiam a uma grande instalação que reinventava a masmorra.

A terceira ação era caminhar sobre brasas, uma imagem que o artista queria retomar a partir de pesquisas que realizou em filmes que exibiam figuras exóticas do Oriente. A versão dos trópicos foi recriada e utilizava sapatos de carne.

A quarta e última ação era um churrasco humano, uma grande manta de carne de charque era envolvida no performer, de modo que, colocado em um grelha gigante, era assado como um churrasco humano. Todo o ambiente da sala era afetado por um áudio não ficcional baseado em documentos históricos, cujos conteúdos estavam distantes pela data e próximos pelo cheiro, pela visão, num ritual que tentava evocar toda essa dor deste corpo. (BARATA, 2014)

Segundo Barata, alguns visitantes acharam insuportável permanecer no local, pois os sentidos eram afetados de tal forma, que obrigavam o público a reviver a memória cruel e desumana da nossa história de forma intensa e realista: os áudios com os relatos das torturas; a imagem dos performers sendo marcados a ferro; o cheiro de seiscentos quilos de carne queimada; o calor de quarenta e cinco graus dentro da galeria. Barata infere que o mal estar experimentado pelo público conferia à obra um caráter inevitavelmente crítico, e cita Heráclito para dizer que "o constrangimento passava a ser político" (HERÁCLITO, 2003 Apud BARATA, 2014) Sobre isso, Cleveland ainda lembra que ao trabalhar com cheiro e som em sua obra, Heráclito é capaz de atingir pontos cruciais sobre a temática abordada em sua obra, o que não seria possível por meio das simples pintura ou esculturas, por exemplo.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Conforme consta na citação original: "*Further, his polyvalent performances and installations, which include sound and smell, enable Heráclito's production to convey ideas of blackness in ways that more common forms of black Brazilian art, including painting and sculpture, cannot*". (CLEVELAND, 2013, p.126)



Img.89. Transmutação da Carne. Performance (registro). Ayrson Heráclito. 2000.  
ICBA, Salvador - Bahia. Frame do vídeo editado por Danillo Barata.



Img.90. Transmutação da Carne. Performance (registro). Ayrson Heráclito. 2000.  
ICBA, Salvador - Bahia. Frame do vídeo editado por Danillo Barata.

## Reviver para transmutar

Barata explica que a obra encontra referência no conceito de escultura social de Joseph Beuys. Beto Heráclito também aponta uma alusão aos relatos de suplícios de Michel Foucault (1999, p.31), em suas análises dos sistemas punitivos do Ocidente,<sup>190</sup> e diz que a performance discute a violência sobre o corpo convidando o público “a olhar sua própria ferida” (também como sugeria Beuys). Beto explica que essa ferida é transmutada, transformada em arte, e assim, revivida e lembrada. E para além da memória de um tempo passado, a obra ainda é capaz de estabelecer conexões com o tempo atual, no contexto social brasileiro:

A dor do corpo escravo, marcado a ferro e brasa pelos seus senhores, encontra ressonância na miséria nordestina: fome e tortura são apresentadas, na ação, num churrasco humano como a nos dizer do lugar do homem dentro da gramática de desigualdade que constitui a sociedade brasileira. (BETO HERÁCLITO, 2003, p. 11)

A partir das considerações de Barata e Beto Heráclito sobre o trabalho de Heráclito, vemos que o conceito de escultura social de Joseph Beuys encontra sentido na postura que Heráclito assume diante da vida, protagonizando sua luta diária enquanto afrodescendente, baiano, nordestino, praticante do candomblé. Sua crítica social pode ser percebida em vários níveis, incluindo suas intensões pessoais, por meio da denúncia da dor vivida pelos seus antepassados e da fome de seus conterrâneos. Sobre o conceito de Beuys, temos que:

A escultura social é o resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. Mas suas esculturas, assim como as suas actions, suas manifestações, suas teorias, seu engajamento político, enfim, tudo aquilo que a sua moral artística impunha como tarefa diária, também faz parte dessa escultura social. (GALLWITZ, 1992)

---

<sup>190</sup> As quais sugerem que: “O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. (...) Além disso, o suplício faz parte de um ritual. (FOUCAULT, 1999, p. 31)





Img.91. Faca e bota de carne. Objetos da performance Transmutação da Carne.  
Ayrson Heráclito. 2000. Foto: Edgard Oliva.



Img.92. Objetos da performance Transmutação da Carne. Barras de ferro monogramadas com as  
iniciais dos senhores de engenho (marcas de identificação em caixas de açúcar da frota de 1702).  
Ayrson Heráclito. 2000-2015. Foto: Galeria Blau Projects

## A carne de charque

A carne utilizada na obra não é qualquer carne, mas sim carne de charque, cheia de significados culturais e sociais no contexto brasileiro. Segundo Barata: “esse tipo de carne tinha um uso muito particular por se tratar de uma herança de comida de Senzala, carne reaproveitada, refugo.” E para Beto, o charque traz em seus significados mais amplos “a seca, a fome, a comida pouca”. Ele ainda nos lembra que o típico prato brasileiro, a feijoada, era originalmente feito por pessoas pobres, por se tratar de um prato que utiliza uma carne salgada e desidratada (estratégia popular de conservação natural) e que agora, por uma questão econômica, se encontra longe da mesa dos nordestinos. Beto aponta aí uma triste ironia: o afastamento dos pratos populares de seus consumidores de origem, numa estranha dinâmica de ampliação da pobreza no Brasil.



Img.93. Modelo usando roupa de carne. Projeto Transmutação da Carne.  
Ayrson Heráclito. 2000. Barra Fashion, Salvador - Bahia. Foto: Edgard Oliva.

Segundo Barata, após a exposição, Heráclito considerou necessário dar mais visibilidade ao projeto, inserindo-o em eventos que chamassem a atenção da mídia. Por isso Heráclito realizou o desfile com as roupas feitas de carne de charque no evento de moda. Com efeito, após destacar-se em tal evento, o desfile chegou a ganhar um quadro em um programa televisivo de grande alcance no Brasil<sup>191</sup>, gerando assim mais espaço para a reflexão estética, em nível nacional.

## Arte vestível

Barata conta que após o desfile havia curiosidade e interesse por parte das pessoas em saber do que se tratavam aquelas roupas feitas de carne, nem um pouco usuais no universo da moda. Dentro desse contexto da alta sociedade baiana, Beto Heráclito também chama a atenção para a dicotomia gerada pelo conceito da obra “necessidade x supérfluo, glamour x miséria”, provocando no público reflexões sobre a relação da moda com o contexto social de seu tempo. Além disso, há também a possibilidade de se discutir os limites do que pode ser usado como roupa, dentro do contexto da *wearable art* (arte vestível ou rouparte). Ainda no ensejo de a obra alcançar um público mais amplo, dessa vez fora do ambiente elitista, as roupas foram exibidas nas ruas de Salvador. O desfile público percorreu a Praça da Piedade e a Avenida Sete. Além dos modelos masculinos e femininos que desfilavam, os transeuntes que quisessem também poderiam vestir as roupas e os acessórios de carne.

---

<sup>191</sup> O programa era o Fantástico, da TV Globo.





Img.94. Modelos desfilando com roupa de carne. Projeto Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2000. Barra Fashion, Salvador – Bahia. Foto: Edgard Oliva.

## Campanha contra a fome

A carne utilizada na obra-projeto foi posteriormente doada e distribuída em oito lugares de Salvador, incluindo creches, igrejas, asilos e centros comunitários. Barata conta que as doações foram associadas a uma campanha contra a fome, que o Governo Federal estava realizando coincidentemente no mesmo período, contudo, ele observa:

Mesmo assim, as pessoas sabiam que aquela carne fazia parte de um evento criativo e aquilo concluía a poética ao devolver o material ao seu fim inicial, mas com outra dimensão, com a referência de onde aquilo se passou. Bolsa de carne no feijão ligava a criatividade ao preparo da comida, algo surreal. Desse modo, era possível comer sapato, bolsa, etc. (BARATA, 2004)

Beto Heráclito explica que ao devolver à matéria prima (carne) utilizada na obra seu significado original de comida, o gesto representa uma advertência à “lógica perversa de aprofundamento da miséria”, além de chamar a atenção para o problema social da fome, tão conhecido por todos mas pouco discutido. A repercussão desse gesto foi tão positiva na comunidade que Heráclito recebeu inúmeras cartas de agradecimento, que por sua vez tornaram-se parte da obra em forma de registro e imagem. Para Beto foi cumprido aí um desejo original da obra de arte: o de “humanizar o mundo”.

**ACSOSP - Associação Comunitária SOS Paripue**  
Fundada em 23 de Abril de 1988  
End: Rua Irigoinha s/n, Estrada da Coqueira - Salvador BA.

**AGRADECIMENTO**

09490679/0001-70  
Associação Comunitária SOS Paripue  
Rua 27 de Setembro, Estrada da Coqueira s/n, Salvador BA  
CNPJ 06.060.000

Agradecemos ao amigo plástico AYRSON HERÁCLITO, realizador do projeto A Transmutação da Carne, pela doação de 30 Kg. de carne de charque, ato que favorece esta Associação, que cuida de aproximadamente 1.000 crianças carentes, com o Projeto Bela Flor, Alibetire uma Criança do Subúrbio. Desejando que AYRSON seja sempre vitorioso em suas realizações, ao tempo em que o conclamamos a ser mais um colaborador da nossa Associação.

Salvador, 07 de setembro de 2000

*Servina Correia Dias de Melo*  
Presidente  
3774537  
*Angela Maria de Paula*  
Angela Maria de Paula  
3773050


**COLÉGIO ANTÔNIO VIEIRA**  
CAMPANHA DO CAV CONTRA A FOME  
Av. Leovigildo Figueiras, 683 - Tel. 267-0777  
CEP 40.100-000 - SALVADOR - BAHIA - BRASIL

Salvador, 02 de agosto de 2000

Prezado Senhor Peter Anders,  
DD, Diretor do Instituto Goethe.

Recebi o donativo de charque que ontem entregamos a 45 famílias paupérrimas da Invasão Recanto Feliz no Stiep. São famílias que vivem ao redor de uma lagoa poluídissima cheia de ratos em casas de tabuas. O charque foi um presente especial, que enriqueceu nossa cesta básica. Pedi a este povo de Deus uma oração para o Senhor, sua Família e sua Obra. Fraternalmente.

*Pe. Ugo Mercalli*  
Coordenador



PROF: I. C. B. A. - Instituto Goeth  
(Associação do S. Peter Anders)

Projeto Cultural Ação da  
de FARMACE AYRSON HERÁCLITO

A Paróquia São José, Paróquia São Miguel, Salvador  
ATRAVÉS do seu vicário Pe. André de Jesus, agradece  
pela oferta de alguns kg de carne seca.  
Receber em doação e distribuir a famílias  
da invasão de Lins, situada em zona urbana.  
Agradecendo

*Pe. André de Jesus*  
Vicário

**DECLARAÇÃO**

DECLARO PARA OS DEVIDOS FINS QUE O SENHOR AYRSON HERÁCLITO DOOU PARA A PARÓQUIA CRISTO REDENTOR E A COMUNIDADE ASCENÇÃO DO SENHOR 60KG DE CARNE PARA QUE ESTA POSSA DESTINAR-LA AS FAMÍLIAS CARENTES.

SALVADOR, 06 DE SETEMBRO DE 2000

*Pe. Guido Zendron*  
PE. GUIDO ZENDRON  
PARÓCO

Img.95. Declarações e cartas de agradecimento pelas doações das carnes feitas às entidades filantrópicas. Projeto Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2000. Salvador - Bahia.

Barata ainda completa dizendo que as dicotomias “arte *versus* participação social” e “filantropia *versus* assistencialismo” são recorrentes na poética de Heráclito, além da discussão acerca de territorialidades específicas e da ressignificação de políticas sociais brasileiras. Podemos lembrar aqui do clássico “Geografia da fome”, do premiado intelectual e ativista Josué de Castro, cuja obra, de primeira edição em 1946, continua assustadoramente atual. Sobre a fome, ele dizia:

O caso do Nordeste é o mais alarmante porque aí se concentra um terço da população brasileira, que vive em condições econômicas bem precárias, como tive ocasião de demonstrar. E no entanto toda a política econômica brasileira conspira contra a verdadeira integração econômica desta área do país. Neste capítulo, a política federal se tem limitado a certa proteção à economia açucareira que nunca poderá sozinha emancipar o Nordeste e à política paternalista do “ajuda-o-teu-irmão” nas épocas calamitosas da seca. Ajuda essa que se tem manifestado ineficaz, mesmo como simples procedimento assistencial, beneficiando mais certos grupos apaniguados do que propriamente as vítimas do flagelo. O que o Nordeste necessita é bem diferente. É um tratamento do governo federal que não seja o de uma metrópole em face de uma colônia. (CASTRO, 1984, p.285)

Quando em 2005, Heráclito foi convidado à participar da exposição coletiva *Discover Brazil*, organizada pelo Ludwig Museum, na Alemanha (já citada na obra *Sangue, Sêmen, Saliva*), com a performance *Transmutação da Carne*, o artista se deparou com a dificuldade de embarcar com a matéria prima da obra. O transporte da carne esbarraria em grandes problemas aeroportuários, por isso Heráclito precisou repensar uma forma de apresentar as obras de

modo a minimizar a perda de qualidade causada pela ausência dos materiais orgânicos. A maneira que ele encontrou de aproximar ao máximo o público da experiência sensorial de uma performance ao vivo foi projetá-la em uma escala bem ampliada. Os vídeos foram projetados em três paredes diferentes, proporcionando uma certa imersão na imagem por parte do visitante, amplificando desse modo a fruição da obra, dessa vez, em forma de vídeo arte. Foram escolhidas três das quatro ações da performance original para serem exibidas, em loop de quatro minutos:



QR Code 11. Vídeo Performance  
*Transmutação da Carne*. 2000.  
A.H. Edição: Danillo Barata.

“marcar a ferro”, “caminhando em brasas” e “a grelha humana”. Os áudios foram cuidadosamente traduzidos para o alemão, oferecendo, desse modo, uma maior fidelidade à obra original. Segundo o artista: “A instalação causou um grande impacto no público alemão, pois aproximou duas grandes feridas abertas na história moral da humanidade: as memórias do holocausto da escravidão moderna e o nazismo”. (HERÁCLITO; SANT’ANA, 2011, p.3234)



Img.96. Imagem que mostra três das quatro ações realizadas na Performance Transmutação da Carne. ICBA Salvador Bahia, 2000. Vídeo editado por Danillo Barata.

## Terra Comunal

Quando Heráclito reapresentou a performance Transmutação da carne em 2015, dessa vez, no “Terra Comunal: Marina Abramović + MAI”, no Sesc Pompéia, em São Paulo ele certamente atingiu uma enorme visibilidade, impulsionando sua carreira internacionalmente. A exposição foi a maior já dedicada à retrospectiva da carreira de Marina Abramović na América do Sul. Abramović e as curadoras do MAI Presents (Instituto Marina Abramović Apresenta), Paula Garcia e Lynsey Peisinger, selecionaram além de Ayrson, mais sete artistas para participarem do evento. A exposição reunia objetos, vídeos, registros de performances e instalações da artista, e convidava o público a participar de um método (de concentração e introspecção) criado por ela.



O curador geral da exposição, Jochen Volz, conta que o título Terra Comunal tem inspiração na longa relação de Abramović com o Brasil. Ela visitou o país em 1989 para pesquisar sobre os nossos cristais (os quais marcaram significativamente sua prática artística) e em 2012 a artista passou um grande período no país, em um tour espiritual, por comunidades místicas e lugares de poder.<sup>192</sup> E após sua primeira impressão do Sesc Pompeia, um verdadeiro ponto de encontro em São Paulo, Abramović teve certeza do título, que visava incentivar uma grande comunhão, aberta a intercâmbios entre diversos tipos de pessoas, “sugerindo uma comunidade e ampliando a consciência coletiva através da arte”. (VOLZ, 2015)



Img.97. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição Terra Comunal. Sesc Pompeia - São Paulo. Foto: Marco Del Fiol.

A jornalista Nina Rahe conta que em janeiro de 2014, Heráclito sentou-se no colo de Abramović, num gesto de acolhimento da performer. Ela diz que no encontro, Abramović “quis saber tudo sobre a Bahia, desde os orixás ao azeite de dendê”. Em um primeiro momento, os artistas selecionados deveriam enviar um projeto de longa duração para ser escolhido pela equipe editorial, para posterior acordo sobre detalhes técnicos e conceituais. Além disso, os brasileiros tiveram que ser

---

<sup>192</sup> Sobre a experiência de Abramović no Brasil foi produzido o documentário “Espaço Além” (1h e 26min), dirigido por Marco Del Fiol, lançado em 19 de maio de 2016.

submetidos a um processo de imersão em um local isolado próximo a São Paulo, onde os artistas deveriam passar cinco dias sem comer nem falar. Segundo a jornalista a intensão do workshop de preparação era ajudar os artistas a atingirem a profundidade que as performances pediam. (RAHE, 2015) Sobre essa experiência, Heráclito conta que:

Foi incrível. Olha que eu já tenho bastante experiência com os rituais do candomblé. Mas fazer o workshop dela foi importantíssimo pra mim. Ficamos uma semana quase sem comer, sem falar, sem ler ou usar celular. Sempre envolvidos num espaço da natureza e fazendo exercícios de longa duração. E eu realmente consegui entrar nesses outros níveis que nunca havia acessado, principalmente na esfera religiosa. Foi uma das experiências mais marcantes da minha vida. Ela realmente influenciou o meu método como performer.<sup>193</sup>

Abramović escolheu Heráclito não apenas pelo cunho ideológico de seu trabalho, marcado pela discussão histórica e racial do Brasil, mas principalmente pelo caráter ritualístico da obra capaz de gerar desdobramentos espirituais. Heráclito conta que a escolha por essa performance foi dela, talvez na intensão de deixar sua marca na abertura da exposição. Para ele, foi uma escolha política e mística ao mesmo tempo. Heráclito (2015) explica que:

A dor que trago com meu trabalho é transmutada pelo ritual da performance. Além do mais, a comoção e as lágrimas que o trabalho desperta, lavam purificam. Água e sal são substâncias que limpam a dor histórica e, paradoxalmente, não são universalizadas. A dor brasileira, americana, diaspórica que pode e deve dialogar com o mundo. (...) Penso que os curadores conseguiram transmitir sua mensagem bem.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

<sup>194</sup> HERÁCLITO, 2015. In PIPA, Prêmio. Leia a entrevista de Ayrson Heráclito para o Marina Abramovic Institute. 2015.



Img.98. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição Terra Comunal. Sesc Pompeia - São Paulo. Foto: Marco Del Fiol.

## Método Abramovic

Sobre o seu Método – oferecido como experiência em Terra Comunal – Abramović (2015) explica que: “Não fazer nada na nossa civilização é uma espécie de tabu. Mas não fazer nada é o começo de tudo. Nós precisamos aprender a fazer nada (...) se nós estivermos constantemente fazendo algo, nós não conseguiremos perceber o mundo ao nosso redor”. E completa explicando que ao “fazermos nada” estaremos nos conectando com nós mesmos e com a natureza. Ela enfatiza a importância de nos desconectarmos da tecnologia, dos aparelhos celulares e computadores – que funcionam atualmente como extensões do nosso corpo – para conseguirmos nos tranquilizar e alcançar esse estado de percepção interna e externa.<sup>195</sup>

Apesar de Abramović não se considerar necessariamente uma artista política, ela começa a trabalhar com performance em uma época em que lidar com o corpo

---

<sup>195</sup> ABRAMOVIC, 2015. In Vídeo MAI no Sesc Pompeia - Terra Comunal. Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015. [Tradução livre da autora.]



representava a quebra de paradigma do dualismo cartesiano, no qual mente e corpo eram vistos como entidades separadas. Em um período de forte agitação política, trabalhar com auto imagem e corpo feminino levava sua arte a contestar quase que automaticamente uma série de questões (como gênero, sexualidade, padrões de beleza, reprodução, trabalho e violência).<sup>196</sup> Após décadas de dedicação a diferentes possibilidades da performance do corpo, Abramović continua quebrando paradigmas, mas dessa vez, dentro do corpo (mente) do próprio expectador. Conforme vemos na fala da artista sobre a vivência de seu método:

Minha função neste novo tipo de situação performática é mostrar-lhe o que você pode fazer por você mesmo. Eu quis fazer esta grande mudança pois entendo que você não pode vivenciar verdadeiramente a experiência se eu fizer por você. Por isso estou mudando completamente o paradigma, quebrando as regras. (ABRAMOVIĆ, 2015)<sup>197</sup>

## A revolução somos nós

Em entrevista, Heráclito me disse que Beuys e Marina são modelos para ele por estarem, ainda que inseridos no contexto da arte ocidental, abertos a questões como espiritualidade e xamanismo (em princípio, mais comum em culturas não ocidentais). Ele contou que ao entrar em contato com o trabalho de Beuys, ficou muito sensibilizado, e chegou a experimentar um certo estranhamento (que mais tarde teria se apaziguado) dado o teor de uma dimensão desconhecida. Ele considera que esse universo, essa outra forma de conhecimento inicialmente estranha, pode gerar verdadeiros processos de cura na humanidade.<sup>198</sup>

Beuys fazia referência a Rudolf Steiner<sup>199</sup> (que por sua vez influenciara Kandinsky, Mondrian, Franz Mark, Jorge Luis Borges, entre outros)<sup>200</sup>, que acreditava que a

---

<sup>196</sup> Informação extraída do material educativo da exposição *Marina Abramović in Residence*, Sidney, 2015.

<sup>197</sup> Idem. Tradução livre da autora.

<sup>198</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

<sup>199</sup> Além de inspirar-se no xamanismo, Beuys foi profundamente influenciado pela antroposofia de Steiner, forte corrente espiritualista na Alemanha do começo do século XX. Beuys buscava as faculdades curativas xamânicas em suas palestras e aulas onde o aspecto religioso era entendido

liberdade é o fundamento do crescimento espiritual, não só para a sociedade, mas também para o indivíduo.<sup>201</sup> Sobre isso, Beuys acrescenta: "Libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte para mim é a ciência da liberdade."<sup>202</sup> Em "A revolução somos nós" (1974)<sup>203</sup>, o artista considera que a busca pela liberdade, tão almejada pelo homem intelectual ou científico (ocidental), parte dos ensinamentos de Cristo acerca da liberdade<sup>204</sup>. Ele sugere que a própria sociologia tem bases no entendimento cristão de fraternidade, afirmando que Marx teria iniciado sua carreira sob a égide da doutrina cristã, para mais tarde assumir conceitos exclusivamente econômicos, afastando-se assim do sentido inicial de liberdade individual e coletiva. Na teoria de Beuys, o cristianismo teria se propagado mais no pensamento científico ocidental do que na própria Igreja, onde a tradição religiosa teria sido imposta de modo ultrapassado, gerando assim um sentido de não-liberdade. Contudo, a afirmação e a busca pelo livre pensamento teria levado o homem ao isolamento, a uma espécie de egoísmo intelectual, típico do pensamento positivista pragmático, que a economia ou a sociologia tendem a utilizar. Beuys afirma em sua palestra que Marx teria desenvolvido sob o nome de sociologia, os mesmos postulados que Cristo, muito antes, chamara de amor. (BEUYS, 1975 In COTRIM; FERREIRA, 2006)

## Espiritualidade ideológica

Assim como Joseph Beuys e Marina Abramović, Heráclito trabalha com espiritualidade e ideologia ao mesmo tempo. Unir política e religiosidade pode ser um verdadeiro ato revolucionário nos dias de hoje, até mesmo pelo aparente caráter ambíguo das duas ideias juntas. Contudo, não se trata de um ato revolucionário em si,

---

como uma espécie de Utopianismo, cujo propósito era revolucionar espiritualmente a sociedade. (FRAMPTON, 1996, p. 169)

<sup>200</sup> MESCH, 2017.

<sup>201</sup> PHAIDON, 2017.

<sup>202</sup> SELECT, 2016.

<sup>203</sup> Texto da palestra proferida por Beuys em 1974, na Irlanda publicado por Tate Liverpool Exhibition, 1993.

<sup>204</sup> "E conhecereis a verdade, e a verdade vos libertará." (JOÃO, 8:32). "Se, pois, o Filho vos libertar, verdadeiramente sereis livres." (JOÃO, 8:36)

no sentido de instaurar uma mudança estrutural clara e delineada, e sim no sentido de revolver, agitar, chamar a atenção para aquilo que provavelmente seja a base de todos os nossos problemas, enquanto indivíduos e sociedade. Trata-se da falta de reconhecimento de si mesmo e por conseguinte do outro.

Na fala dos três artistas, podemos perceber que eles procuram agir politicamente no intuito de provocar um olhar para dentro de si, tanto deles próprios enquanto artistas, quanto daqueles que apreciam a obra. Essa postura ao mesmo tempo política e espiritual, sugere a reconexão dos seres humanos com eles mesmos e com o outro, dentro da sociedade e de uma natureza superior, onde tudo está conectado. Nesse sentido, quando a arte pensa o coletivo e os problemas existentes nele, como diferenças raciais, sexuais ou sociais, por exemplo, ela gera o reconhecimento do indivíduo por meio de algo raro e precioso: a alteridade.

O caráter ritualístico da obra Transmutação da carne, acessa, não apenas as questões sociais e históricas, mas também um outro universo, paralelo ao conhecimento científico ocidental, onde forças invisíveis e energias da natureza são capazes de curar, de transmutar. Heráclito explica que esse é um de seus maiores objetivos, o de aproximar as pessoas de um saber que vai além da conhecida tradição hegemônica. Ele diz: “Dentro dessa perspectiva meu trabalho é político, é ideológico, porque eu defendo justamente outras formas de conhecimento que não são apenas essas hegemônicas, ocidentais, racionalistas, cartesianas.”<sup>205</sup>



QR Code 12. Vídeo da Performance Transmutação da Carne. A.H. Sesc SP. 2015.

---

<sup>205</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.].



Img.99. Frames do vídeo da performance *Transmutação da Carne*. Ayrson Heráclito. 2015. Exposição *Terra Comunal*. Vídeo editado por: Sesc Pompeia – São Paulo.

Heráclito apresentou a performance em Viena, na Áustria, em 2015 em versão parecida com a performance apresentada na *Terra Comunal*, dessa vez, com menos peças de carne, porém com o uso de roupas brancas, em clara alusão ao ritual religioso. Podemos ver que a escolha dos performers por Heráclito passa pela identificação de fenótipos não europeus, que se aproximam contemporaneamente daqueles que seriam os escravos do passado. Heráclito sempre adapta a obra e repensa sua apresentação de acordo com as implicações materiais e conceituais provocadas pelo deslocamento territorial.

## A Europa contra colonial

A exposição à qual Heráclito foi convidado a participar era intitulada *Who Is Afraid of the Museum? Una excavación de las Herida Coloniales* (original em alemão-espanhol, apresentado pela curadoria também como inglês-espanhol). O título “Quem tem medo do museu? Uma escavação das feridas coloniais” visava provocar o papel dos museus etnográficos do passado, estimulando uma visão atualizada sobre o assunto. Verena Melgarejo explica que durante séculos o estabelecimento dos museus e coleções etnográficas foram parte integrante da história de violência e exploração colonial, pois, para que a Europa pudesse alcançar sua supremacia econômica, política e militar, era necessária a manutenção da produção do conhecimento eurocêntrico, legitimado pelo domínio colonial. Ao exibir certos objetos, pessoas e culturas, os museus se colocavam na posição de “naturais” ou “inocentes”, o que camuflava a violência que emanava dessas instituições. A expressão usada no título intervém nesse ponto, inferindo que o museu etnográfico em sua origem “é também um lugar de morte: um cemitério de objetos roubados, histórias extintas e sociedades destruídas”.<sup>206</sup>

Antes do Weltmuseum Wien (Museu Mundial de Viena, antes Museu Etnográfico) reabrir no outono de 2017, após uma reconstrução, os artistas latino-americanos o liberaram de sua função colonial. Melgarejo explica que: “No pátio e nas salas do museu, em várias apresentações, as feridas do colonialismo foram expostas. As estruturas de poder como o eurocentrismo, o exotismo e as fantasias coloniais foram desenterradas”. É nesse contexto, de reviver o passado para oferecer ao presente uma nova visão de mundo, que a obra *Transmutação da Carne* se insere. Diante de tudo que vimos sobre a obra, podemos perceber que ela se encaixa perfeitamente com os propósitos da exposição. Mais uma vez podemos vislumbrar mudanças positivas em curso, pois que os filhos das colônias e das diásporas que agora retornam à Europa para trabalhar, viver ou conhecer, não hesitam em deixar sua marca, de luta, de reivindicação e reconhecimento.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> WEINANDT, 2015.

<sup>207</sup> Idem.





Img.100. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição *Who is afraid of the museum?* Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez.



Img.101. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição *Who is afraid of the museum?* Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez.



Img.102. Performance Transmutação da Carne. Ayrson Heráclito. 2015.  
Exposição *Who is afraid of the museum?* Viena, Áustria. Foto: Manuel Carreon Lopez.

A exposição individual de Heráclito em Dakar, Senegal, em 2015, onde o artista apresentou mais uma vez a obra *Transmutação da Carne*, foi o resultado de sua experiência artística de dois meses na RAW Material Company, prêmio oferecido pelo Festival de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil (2013) pela obra “Funfun” (2012), conforme citado anteriormente. Dessa vez, a obra teve sua configuração reduzida a uma instalação simplificada sob a forma de apresentação do vídeo e dos ferros de marcar, objetos utilizados na performance original. A camaronesa Koyo Kouoh foi a curadora da exposição intitulada *Genealogy of Materials* (Genealogia dos Materiais). Especializada em fotografia, vídeo e arte em espaço público, Koyo Kouoh foi curadora de inúmeras exposições internacionais e textos sobre arte africana contemporânea.

Além de estabelecer importantes contatos na Europa anti-hegemônica, Heráclito também tem criado importantes laços em diversos países da África, o que fortalece ainda mais suas convicções sobre a necessidade de legitimação de uma identidade afro-diaspórica, para além do oceano Atlântico. Além de ser responsável pelo programa curatorial da RAW Material Company, Koyo Kouoh mantém uma intensa



atividade curatorial internacional. O RAW Material Company, por sua vez, é um centro de arte que promove a prática curatorial, educação artística, residências, produção de conhecimento e divulgação de teorias sobre a arte. As atividades e os projetos do centro são transdisciplinares e envolvem literatura, cinema, arquitetura, política, moda, culinária. O objetivo principal do RAW Material Company é promover a valorização e o crescimento da criatividade artística e intelectual da África e da diáspora africana, que, por meio dos intercâmbios com outros países, ajuda a fomentar as diversas nuances da africanidade contemporânea, a despeito de antigas e errôneas concepções.



Img.103. Instalação Transmutação da Carne. Projeção do vídeo da performance e ferros de marcar. Ayron Heráclito. 2015. Exposição *Genealogy of materials*. Dakar, Senegal. Foto: Christian Cravo



Img.104. Instalação Transmutação da Carne. Objetos de carne e desenho da estocagem de escravos de um navio inglês (1788). Ayrson Heráclito. 2017. Exposição Entre Terra e Mar. Frankfurt - Alemanha.

## Quem são as pessoas negras?

A exposição intitulada "Agora Somos Todxs Negrxs?" (2017) teve como objetivo apresentar pontos de vista sobre o racismo e o sexismo sob a perspectiva da desconstrução da colonização. A mostra reuniu uma produção contemporânea de artistas negras e negros emergentes no Brasil. O nome da exposição foi inspirado pelo artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805 que dizia: "Todos os cidadãos, de agora em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de negros". O que fez com que duzentos anos depois, ativistas de todo o mundo repensassem o racismo institucional e questões de gênero e raça na América colonizada, por isso a pergunta: "Agora Somos Todxs Negrxs?" A utilização da letra "x" para substituir as inflexões de gênero nas palavras em português tem sido cada vez mais comum. No caso do título, trata-se de uma provocação, um convite ao questionamento

sobre como o uso corriqueiro de certas palavras corroboram para a normatividade, como infere o curador da exposição Daniel Lima: “X como atualização. X como afirmação histórica do não capturável. X como trama.” Na visão do curador, não há como se discutir racismo, sem se discutir também questões de gênero. A exposição portanto, intencionava reelaborar símbolos da história nacional colocando os negros e as negras em papel de destaque. Além de Heráclito, a exposição exibiu a obra de artistas como Rosana Paulino, Jota Mombaça, Frente 3 de Fevereiro, Ana Lira, Luiz de Abreu, Musa Michelle MatiuZZi, Moisés Patrício e outros.<sup>208</sup> O curador explica que:

Poderíamos dizer que, na história da arte contemporânea brasileira, quase todas as exposições tacitamente se autoneomaram “Sempre fomos todos brancos” – porque a presença negra no ambiente de arte contemporânea aqui sempre foi uma exceção. A exposição AGORA SOMOS TODXS NEGRXS? reúne parte da nova geração de artistas visuais negrxs brasileirxs. Uma geração marcada pelo amadurecimento da discussão sobre as questões raciais no Brasil e na América, e também pelo cruzamento com discussões sobre identidade de gênero e transgêneras.<sup>209</sup>

No vídeo publicado pela plataforma Videobrasil, Heráclito responde a pergunta “Agora somos todxs negrxs?” com a resposta afirmativa: “Agora somos todos negros.” E discorre sobre o seguinte texto poético:

Somos todos negros, desde as longas travessias, atlânticas, e os desembarques, em algum porto do Brasil, como na cafua das mercês, como na Rua dos Judeus, como no Cais da Cidade Baixa, como no Porto de são Mateus, como no Mercado do Valongo, como no Porto do Jaguarão. Somos todos negros, desde que tentaram apagar as memórias dos nossos parentes e ancestrais, que nos obrigaram a trabalhar pesado na lavoura, nas minas e nas cidades, nos transformando em propriedade, em mercadoria, em lixo humano. Somos todos negros, pois a maior parte da riqueza produzida e consumida neste país ainda é fruto da exploração do nosso trabalho. Somos todos negros.<sup>210</sup>

Por outro lado, Daniel Lima oferece uma resposta negativa à pergunta, explicitando a complexidade e a ambiguidade do tema. Há uma série de vídeos publicados pelo Videobrasil onde cada artista responde à mesma pergunta de

---

<sup>208</sup> JUNIÃO, 2017.

<sup>209</sup> LIMA, 2017.

<sup>210</sup> HERÁCLITO, 2017. In Vídeo Ayrson Heráclito responde: Agora somos todxs negrxs? Agora somos todos negros. 2017.

maneira diferente. Ou seja, não há uma resposta correta. Ao que tudo indica, a ideia da exposição era gerar uma discussão acerca de um tema que está longe de ser esgotado. Como podemos perceber por meio da proposta do curador:

Não, agora não somos todxs negrxs! Uma arte contemporânea produzida a partir da perspectiva da negritude que desafia as perspectivas de descolonização da América. Uma geração que se propõe a desconstrução do tríplice trauma da colonização (extermínio das populações nativas, escravidão e perseguição religiosa) por meio do poder micropolítico da arte, ao desabrigar estereótipos numa batalha por forças da vida contra forças de extermínio. Uma disputa para reconstruir nossa história e nosso mundo do nosso jeito.

## Negras identidades

O vídeo da performance *Transmutação da Carne* ainda foi exibido na exposição “Negros Índícios” (2017). Com curadoria de Roberto Conduru, a mostra visava discutir a identidade negra no Brasil reunindo o trabalho de doze artistas afrodescendentes, sendo a maioria de performances. Para o curador: “Os artistas nos convidam a participar de uma luta que não pode ser apenas deles e delas, mas de quem almeja viver em um mundo justo, igualitário e fraternal”.<sup>211</sup> Segundo o Prêmio PIPA: “Em meio aos debates sobre as mais diversas pautas sociais, a discussão sobre o racismo tem sido cada vez mais urgente”. Essa plataforma de pesquisa sobre a arte contemporânea brasileira, coordenada pela equipe do Instituto PIPA, ainda tece a seguinte observação sobre os artistas da mostra:

(...) propõem uma reflexão sobre a questão racial, institucionalizada através da história, e suas repercussões nos dias de hoje. (...) apresentam trabalhos que refletem a capacidade de usar as adversidades como força de criação, resistência e luta. Os trabalhos também evidenciam o amadurecimento da discussão sobre as identidades e negritudes no Brasil, que tem sido cada vez mais presente no debate público, tanto na arte quanto na política.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> CONDURU, 2017 In Prêmio PIPA. “Negros índícios” discute a identidade negra no Brasil. 2017.

<sup>212</sup> PIPA, Prêmio. “Negros índícios” discute a identidade negra no Brasil. 12 de outubro de 2017.



Img.105. Cartaz da exposição Negros Índícios. 7 out - 12 dez, 2017. Caixa Cultural – SP.

## Sacudindo a história

Dentro da mesma lógica de se encarar a dor para então superá-la, configura-se a próxima obra. O texto que inspira Heráclito há quase vinte anos, desde a primeira versão da obra *Transmutação da Carne*, continuou reverberando em sua vida e guiando muitos dos seus objetivos enquanto artista. O espanto, a revolta e a tristeza que Heráclito sentiu ao ver aquele documento que esmiuçava as torturas feitas em escravos serviram de combustível para a produção de uma arte combativa, transformadora, curativa. O que nos traz até aqui, nesta obra potente, profunda, seminal: *Os Sacudimentos*. A obra, que vai muito além de uma performance, extrapola os limites dos suportes e das linguagens da arte. Ela existe enquanto ação performática, ritual religioso, fotografia, imagem pictórica, vídeo-arte, vídeo-documental, instalação.





Img.106. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia. Díptico I.  
Fotografia 460 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

Heráclito diz que sem dúvida essa foi sua obra mais importante até hoje. Provavelmente por conta de toda força e energia que ela carrega. A obra, exposta em Portugal, Itália, Alemanha e Estados Unidos<sup>213</sup>, é apresentada por meio de oito fotografias e dois vídeos. Mais uma vez, a obra enquanto fotografia, ou registro da performance, é apenas um resíduo de uma ação artística muito maior. A ação em sua totalidade abarca duas performances, uma realizada no Brasil, e outra em Senegal, durante o ano de 2015.

A primeira parte da obra, a performance realizada no Brasil, aconteceu em abril de 2015, quando Heráclito chamou mais dois sacerdotes do candomblé para realizar o ritual em um local extremamente simbólico da história da escravidão na Bahia: o castelo dos Garcias d'Ávila. A casa, construção de 1550, era a sede de uma das famílias mais poderosas do Brasil colônia, dona do maior latifúndio do Brasil à época, resultado de uma recompensa em terras de Sesmarias: cerca de oitocentos mil quilômetros que se estendiam da Praia do Forte até o Maranhão<sup>214</sup>.

<sup>213</sup> Novo Banco Photo 2015. Museu Coleção Berardo. Lisboa, Portugal (2015); *Biennale di Venezia*, Itália, 57ª edição (2017); *Zwischen Erde und Meer* (Entre Terra e Mar), Weltkulturen Museum, Frankfurt, Alemanha (2017-2018); *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*, UCLA - Los Angeles, USA. Setembro (2018).

<sup>214</sup> Ainda hoje o Garcia d'Ávila é referenciado com respeito e esmero por algumas fontes bibliográficas sobre a história do Brasil, que, a despeito de seu passado como torturador, o designa como um dos "mais importantes" homens do Brasil colônia, como podemos perceber na citação a seguir: "Pelo esforço austero e inextinguível energia, durante a construção da Capital, Garcia d'Ávila foi recompensado com terras de Sesmarias. (...) foi considerado uma das mais importantes individualidades políticas do seu tempo". In ÁVILA, Christovão de. Garcia d'Ávila. Centro Cultural e de Pesquisas do Castelo da Torre.



Img.107. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia.  
Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

Hoje, o local é ponto turístico no qual a Fundação Garcia d'Ávila cobra a entrada dos visitantes para adentrarem em suas ruínas. O local foi tombado como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e está cercado de Mata Atlântica, localizado no município de Mata de São João, a cerca de oitenta quilômetros da capital Salvador. Na falta de guias e mediadores, os turistas saem de lá com a impressão de terem visitado um agradável sítio arquitetônico, repleto de história e beleza. Apenas o povo de santo, ou as pessoas mais sensíveis as energias, sentem que esse local carrega na verdade as marcas de um passado cruel, cujas ruínas ainda estão impregnadas do horror e da tragédia da escravidão. Não apenas os mais espiritualizados, mas também aqueles que tomaram conhecimento do livro de Luiz Mott, sabem da triste e verdadeira história do local e agora, claro, também aqueles que entrarem em contato com a obra de Heráclito a saberão.

De branco, Heráclito e os outros dois sacerdotes fizeram no local uma limpeza energética conhecida na Bahia como "sacudimento", munidos das plantas sagradas designadas pela religião: "para-raios, romãzeira, aroeira, espada-de-são-jorge e outras plantas mágicas"<sup>215</sup>. Heráclito explica que esse ritual é frequentemente realizado na região do Recôncavo Baiano por aqueles que tem ligação com o

---

<sup>215</sup> ALZUGARAY, 2017.



candomblé, como infere: “É uma prática importante a de limpar o espaço e afugentar, sobretudo, os espíritos e mortos, os eguns dos ambientes domésticos. Então quando você muda para uma casa nova, você chama alguém para fazer um sacudimento e tirar esses espíritos ruins que tendem a permanecer entre os vivos, trazendo infortunas.”<sup>216</sup>



Img.108. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia. Díptico II: Sacerdotes.  
Fotografia. 220 x 190 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

## A porta do não retorno

A continuação da obra foi realizada em Dakar, Senegal, como parte da residência artística de dois meses, citada anteriormente. Em maio de 2015 Heráclito realiza

---

<sup>216</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

o ritual de sacudimento na Casa dos Escravos (*Maison des Esclaves*), na Ilha de Gorée, na chamada “porta do não retorno” cruzada pelos africanos escravizados a serem levados pelo tráfico atlântico.<sup>217</sup> Este edifício, que teria sido a última casa de escravos na ilha, foi construído por volta de 1780, era a residência de uma senegalesa da classe rica colonial, Anna Pépin, que negociava escravos mantendo-os nos porões da casa. Em 1962, o local foi restaurado tornando-se um museu, no qual seus dirigentes alegaram terem passado pela “porta do não retorno” mais de um milhão de escravos. (PORTER, 2014. p. 43) Esses dados não chegaram a ser confirmados, porém, a despeito da falta de registros, a ilha tornou-se de fato um importante memorial do comércio de escravos dessa região da África.<sup>218</sup> Sobre esse local cheio de significados para a obra, Heráclito compartilha suas impressões:

Gorée espanta-me como local de pouso, de passagem, mas para um mundo outro, o da outra margem atlântica, em que se vai viver integrado no sistema colonial-escravista, e, nesse sentido, o ponto verdadeiramente liminar da Maison é a chamada “porta do não retorno”. A liminaridade dessa “porta” é de fato assustadora, porque depois de transposta toda a condição humana até então conhecida integra-se num antes, numa anterioridade que não é apenas espacial, mas que é também temporal. É como se a «porta» operasse uma dupla clivagem, um antes, que cinde o tempo numa etapa anterior à escravização, à migração forçada, à integração ao Novo Mundo, mas que também cinde o espaço, entre aquele que é conhecido, da domesticidade, do mundus, e aquele outro do exílio, do que nos é estrangeiro, e em que teremos de aprender a viver, mas com saudade.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> ALZUGARAY, 2017.

<sup>218</sup> SENEGAL Online. *La maison des esclaves à Gorée*.

<sup>219</sup> HERÁCLITO, 2015. Ver Anexo III desta tese: texto Os Sacudimentos.



Img.109. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée. Díptico I.  
Fotografia. 460 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

A obra *Sacudimentos do modo* como é apresentada, traz as duas performances no mesmo trabalho, unindo conceitualmente as duas margens atlânticas, que, para os escravos, representavam ao mesmo tempo: lugar de saída e entrada; fim e recomeço; despedida e incerteza; tristeza e banzo. Heráclito explica que o ritual consistia em uma espécie de exorcismo da própria história, relacionando esses dois locais de forte significado para os processos de escravidão durante a colonização. A ideia era voltar poeticamente a esse passado para possibilitar uma reflexão sobre suas consequências no momento presente.<sup>220</sup> Ao serem unidos esteticamente, os dois locais reconectam simbolicamente um povo a sua ancestralidade, da qual fora violentamente separado, isolado, afastado. Segundo o artista: "As casas em que fiz as minhas performances são ambas casas em que os seres humanos perdem a sua humanidade por violência de várias naturezas, física, sobretudo, mas também simbólica. Isso, sem sombra de dúvida, une-as."<sup>221</sup>

O próprio Heráclito, enquanto descendente de negros logra nessa ação artística uma reconexão às suas raízes, e, sem correr o risco de generalizar a diversidade dos diferentes povos que atravessaram o oceano, podemos dizer que ele é de fato um representante da diáspora africana. As singularidades das diferentes nações que tiveram suas origens destruídas por um comércio que apagava, inclusive sobrenomes, nunca serão totalmente recuperadas, porém, nesse encontro com o passado as ideias de identidade e pertencimento começam a ser delineadas. O retorno de um descendente pode significar ainda uma espécie de homenagem aos

<sup>220</sup> HERÁCLITO, 2017 In MOCELLIN, 2017.

<sup>221</sup> HERÁCLITO, 2015. Ver Anexo III desta tese: texto *Os Sacudimentos*.

antepassados que ficaram para trás. Ao enfrentar, deliberadamente, a dor vivida na *Maison des Esclaves*, Heráclito acaba por honrar a memória daqueles que lá estiveram, seus estimados ancestrais. Corroborando com a ideia de representante diaspórico, e, reconhecendo a singularidade da cultura brasileira, percebemos um pouco do que almeja Heráclito, a partir da reflexão acerca de seu papel na obra, referindo-se à performance realizada do lado de cá do Atlântico:

Ao “sacudir” a Casa da Torre, pensei em mim como artista, como agente histórico, como ser social, mas também como homem, como negro, e como artista que é fruto da diáspora africana num duplo sentido: como fruto da migração forçada de negros para o Novo Mundo e da miscigenação, e, também, como fruto desse cadinho em que se misturaram tantas culturas de África, da América e da Europa, que resultaram na riqueza inominável da “Roma Negra” de que falava Roger Bastide, de que participo.<sup>222</sup>



Img.110. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée.  
Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

<sup>222</sup> HERÁCLITO, 2015. Ver Anexo III desta tese: texto Os Sacudimentos.





Img.111. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée. Díptico II: Sacerdotes.  
Fotografia. 220 x 190 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

## Sacudindo o colonizador

Com a obra *Sacudimentos* Heráclito foi indicado ao mais importante prêmio de Portugal no campo da fotografia, o Novo Banco Photo 2015, ficando entre os três finalistas, juntamente com Edson Chagas e a vencedora Ângela Ferreira. A ideia desse prêmio é estimular o intercâmbio cultural entre Portugal, Brasil e países africanos lusófonos, promovendo a integração de artistas plásticos contemporâneos de língua portuguesa no panorama internacional.<sup>223</sup> Sobre a indicação de Heráclito ao prêmio, o júri infere que esse artista:

(...) investiga as ricas relações entre África e o Brasil, explorando as ligações políticas, sociais e culturais entre estes dois

---

<sup>223</sup> NOVO BANCO, 2016.

territórios, demonstrando um interesse especial na história da escravidão e nas religiões afro-brasileiras, de uma perspectiva privilegiada: Salvador, Bahia, a capital do Brasil africano, onde vive e trabalha.<sup>224</sup>

O Prêmio Novo Banco Photo 2015, em parceria com o Museu Coleção Berardo (Lisboa), ainda realizou uma exposição dos três artistas e publicou um catálogo de mais de cem páginas com obras e textos sobre os três. Na parte sobre a obra de Heráclito, Moreira (2015, p. 54), infere que:

Ayrson Heráclito, ao propor-se “sacudir” a Casa da Torre na Bahia e a *Maison des Esclaves* [Casa dos Escravos] na ilha de Gorée, recorda-nos que não há apenas “eguns”, há também fantasmas. “Sacudir uma casa”, como se diz entre o povo de santo da cidade da Bahia, é tomar em mãos as folhas indicadas pelos zeladores de santo para com elas bater os cantos dos aposentos, para afugentar com as fustigadas que se dão com o molho de ramos os que são pó caído, mas que teimosamente permanecem entre nós, perturbando-nos a existência. Uma folha com que se sacode a casa é, por exemplo, o para-raios, a folha do orixá Iansã, associada ao culto de Babá Egun, folha quente, excitante, de tipo “gun”. O nome popular da folha, para-raios, faz lembrar a atuação desse mecanismo, o para-raios, em dias tempestuosos: atrair e absorver a energia destrutiva da intempérie para impedir que ela atinja os seres humanos. O para-raios com que se sacode a casa tem essa mesma função: captar as energias ruins que se fazem presentes numa habitação e também, com os movimentos enérgicos e vigorosos próprios do sacudimento, como se esse fosse uma varredura de casa, debelar, dispersar as energias ruins acumuladas ou estagnadas, pondo-as também em movimento e em fuga.

Divulgar essa obra em Portugal tem um valor muito especial: Heráclito vai na fonte das raízes coloniais, para sacudir a estrutura de qualquer pensamento soberano e hierarquizante que insista em vigorar. O artista aproveita as oportunidades que lhe são dadas para falar com determinação sobre um passado tenebroso, do qual muitos ali tentaram apagar. A obra *Sacudimentos*, apesar de apresentar em sua configuração final a leveza e suavidade típica de seus trabalhos, carrega em si uma enorme carga energética, capaz de atuar metafisicamente no espaço por onde passa. O fato de a obra ser exibida em Portugal, existindo e

---

<sup>224</sup> NOVO BANCO, 2015.

permanecendo naquele local durante certo tempo, representa uma importante conquista, territorial e cultural.



Img.112. Catálogo do Prêmio Novo Banco Photo 2015. Foto: David Rato.

## Bienal de Veneza

Heráclito exibiu a obra *Sacudimentos* na 57ª edição da Bienal de Veneza (2017), intitulada *Viva Arte Viva*. Ele foi um dos cinco artistas brasileiros convidados a participar da mais antiga e prestigiada exposição de arte do mundo, e, como ele diz: “Não é todo dia que um artista afro-brasileiro e, sobretudo, nordestino participa de uma mostra como a Bienal de Veneza”.<sup>225</sup> Sua obra foi exposta no Pavilhão dos Xamãs, na Galeria Arsenale, juntamente com os artistas: Ernesto Neto; Naufus Ramírez-Figueroa (Guatemala); Rina Banerjee (Índia); Younès Rahmoun (Marrocos); Enrique Ramírez (Chile). Sobre uma das intensões presentes na obra que participa dessa prestigiada mostra internacional, Heráclito explica que:

Ao fazer esses rituais, eu me perguntava quais eram essas energias de mortos que eu precisava retirar dessas casas. A meu ver, essa morte que ronda os dois lugares foi causada pela própria história da colonização que tem consequências muito atuais tanto no Brasil quanto na África. Eu queria sacudir essa história, exorcizar esse fantasma do colonizador. O resultado dessas ações, registrado em vídeo, foi o que apresentei na Bienal.<sup>226</sup>

<sup>225</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

<sup>226</sup> Idem.



A curadora Christine Macel disse na conferencia à imprensa que a Galeria Arsenale trazia questões das dimensões intangíveis, e temas relacionados a assuntos espirituais e metafísicos, inferindo que o *Padiglione degli Sciamani* tinha uma forte atmosfera de cura.<sup>227</sup> Ela ainda explica que nesse pavilhão muitos artistas se redefinem como xamãs, o que torna-os “missionários” a partir do conceito duchampiano (movidos pela idiossincrasia). Ela também cita Joseph Beuys para inferir que a espiritualidade que ele projetou na arte, que fora outrora subestimada, volta a ser valorizada num momento onde a busca pelo interior é maior do que nunca. A partir disso ela esclarece, referindo-se a abordagem de cada artista, incluindo a de Heráclito:

Esse ponto de virada espiritual, caracterizado pela preocupação com os outros e pela meditação, às vezes atrai várias filosofias, como o Budismo ou o Sufismo. Outros artistas procuram exorcizar e purificar em um contexto pós-colonial, banindo a exploração e a escravidão a posteriori. A invenção de histórias ou performances reminiscentes de rituais terapêuticos ilustra a aspiração ao sagrado, reconhecidamente uma característica fundamental do início do século XXI, embora sem qualquer digressão religiosa. A contribuição artística e política procura transcender as ruínas do passado e as feridas do presente, num tom que não é isento de humor, ora denso, ora irônico.<sup>228</sup>

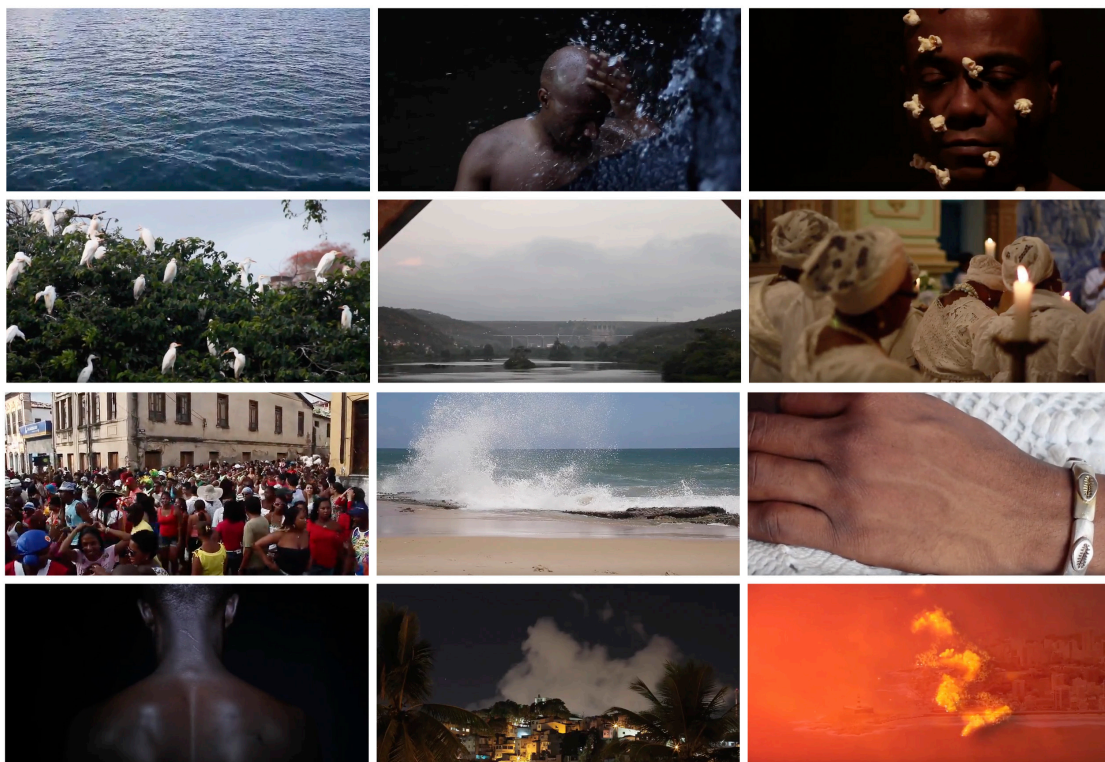
Como parte dos programas da Bienal, havia um projeto chamado “Prática do Artista” (*Pratiche D'Artista*), onde cada artista apresentava um pouco do seu processo criativo, de suas fontes inspiradoras e seus estilos de vida, por meio de vídeos criados por eles mesmos. O artista e curador independente Francesco Liggieri considera que essa era uma das propostas mais interessantes da Bienal, assim como o projeto *Open Table*, onde o público tinha a chance de marcar uma hora para conversar pessoalmente com o artista participante que quisesse. Ele conta que nos vídeos, disponibilizados no repositório do site da Bienal, os interessados poderiam conferir o universo e a maneira de trabalhar de cada artista. Essa ideia também fazia parte dos objetivos do diretor Paolo Baratta e da curadora Cristine Macel, explorando o tema “humanismo” e proporcionando um verdadeiro diálogo entre artista e público. Liggieri ainda infere que nesse pavilhão o público poderia aprender a olhar para o mundo sob diferentes pontos de vista,

---

<sup>227</sup> MACEL, 2017. In *Vídeo Conferenza stampa di presentazione di viva arte viva*. 2017.

<sup>228</sup> MACEL, 2017. In *57th Venice Biennale 2017: Viva Arte Viva. Introduction*. 2017.

dentro do universo artístico e fora dele. Para ele, essa edição demonstrou um compromisso com a “imprevisibilidade contemporânea” e a “possibilidade do confronto saudável” (entre público e obra), o que ele considera cada vez mais necessário no tempo em que vivemos.<sup>229</sup>



Img.113. Frames do vídeo *Pratiche D'Artista* – Ayrson Heráclito. 2017.  
57ª Bienal de Veneza: Viva Arte Viva.

A jornalista Márion Strecker diz que apesar da curadora artística Christine Macel fazer questão de afirmar, em tom de celebração, que a 57ª Bienal de Veneza é feita “com artistas, por artistas e para artistas”, as dores do mundo retratadas por Ayrson Heráclito e pelo sul-africano Mohau Modisakeng, por exemplo, não tem nada de festivo. Ela infere que a escravidão negra foi tema dos excelentes trabalhos levados a

Veneza por esses dois artistas e completa: “não faltaram artistas para remexer nas feridas abertas dos crimes de toda ordem que enfrentamos, como vítimas,



QR Code 13. Vídeo *Pratiche D'Artista* A.H. 2017.

<sup>229</sup> LIGGIERI, 2017. In Viva arte Viva: Com'è la 57ª esposizione internazionale d'arte di venezia? 2017.

algozes, ou ambos.”<sup>230</sup> Ainda assim, Heráclito atende às expectativas da curadora, que pretendia mostrar uma arte mais leve sem contudo ser isenta de críticas ou reflexões. Pois a obra final, que Heráclito costuma chamar de “produção residual”, configura um polido e sofisticado trabalho de fotografia e vídeo, onde a beleza do acabamento é capaz de suavizar o peso de seu conteúdo, inferindo-o apenas subliminarmente.

## Sonhos e utopias

Macel explica ainda que “o foco na arte e nos artistas” pretende exaltar um dos papéis da arte na sociedade: o de proporcionar “reflexão, expressão individual, liberdade e questões fundamentais”. Ela infere que no mundo atual onde tantos conflitos se fazem presentes, a arte testemunha a parte mais preciosa do que nos torna humanos: sonhos e utopias. E funciona ainda como um catalisador para as conexões humanas que nos conectam com a natureza e com o cosmos, nos elevando a uma dimensão espiritual. Ela explica que a arte é como um “bastião” (uma fortaleza, base inabalável, símbolo de resistência) que deve funcionar como um jardim, onde se o que se cultiva proverá para além dos interesses individualistas, tratando-se de uma alternativa à indiferença que presenciamos hoje. É na desordem global, que a arte deve abraçar a vida, mesmo que a dúvida se manifeste, inevitavelmente. Sobre a escolha temática de Macel, Heráclito diz que:

O tema da Bienal chama atenção para esse momento de crise que estamos vivendo, o mundo todo está passando por profundas transformações. Eu não tenho conhecimento total do projeto, mas a curadora sempre falou que é uma bienal positiva. Porque não adianta apenas criticar sem apontar possibilidades de superação. O pavilhão onde estará a minha obra também é uma resposta à cultura hegemônica europeia, mostrando a complexidade do mundo. Não existe apenas a Europa. E cada região tem formas distintas de trabalhar com os problemas.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> STRECKER, 2017. In Dor colonial: Diáspora africana aparece em performances e filmes de Mohau Modisakeng e Ayrson Heráclito. Revista Select. 2017.

<sup>231</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

A curadora da 57ª Bienal de Veneza ainda deixa claro que no contexto dos debates contemporâneos, o papel, a voz e a responsabilidade do artista são mais cruciais do que nunca. Ela reitera que o título Viva Arte Viva é uma exclamação, um clamor pela arte e pelo estado do artista. E sim, em tom de exaltação e entusiasmo ela diz que essa Bienal é “desenhada com artistas, por artistas e para artistas, a partir das formas que propõem, as perguntas que fazem, as práticas que desenvolvem e os estilos de vida que escolheram”. A partir disso, podemos dizer que a curadora coloca nas mãos dos artistas a responsabilidade desses para com o público, outorgando-lhes autoridade sobre a visão de mundo que será sugerida aos expectadores por meio da obra. De fato, a liberdade e autonomia da arte presentes na proposta de Macel soa como uma Arte pela Arte, absorta, indiferente (daí as críticas negativas). Contudo, como diria Clement Greenberg (2002), o slogan do século XX “Arte pela Arte”, não significava contudo uma arte desapegada de seu contexto, mas sim, uma autonomia da arte que deixava de servir exclusivamente à Igreja, ao Estado, à nobreza ou a outros tipos de poder, como era antes do renascimento. Transposta aos dias de hoje, podemos dizer que essa ideia faz sentido na obra de Heráclito, e vai ao encontro dos objetivos da curadora. Heráclito prefere lidar com o otimismo, acreditando que a cura é possível. Ele retorna ao passado sombrio trazendo-o para a luz. Desse modo, ele não apenas evidencia os problemas do presente (como consequências do passado) como oferece novas perspectivas em relação ao futuro. Como explica:

Sacudir esse passado histórico, comentar esses nossos holocaustos, a fim de entender, ou de construir, trazer uma energia positiva, porque o trabalho, ao mesmo tempo que ele é forte, que mexe com coisas muito profundas, feridas históricas, ao mesmo tempo ele tem essa função que eu acredito, curativa, a nível energético.<sup>232</sup>

## Sobre mágicos e xamãs

Sobre a participação de Heráclito na Bienal, o jornalista e curador Giovanni Viceconte diz que o artista reforça o conceito e a imagem mágico-ritual almejada

---

<sup>232</sup> HERÁCLITO, 2015. In Vídeo Artistas Indicados PIPA 2015.

pela curadora ao colocá-lo no Pavilhão dos Xamãs (onde também encontrava-se Ernesto Neto, cuja obra gerou grande polemica demandando uma reelaboração de questões acerca da arte primitiva). Ele infere que o trabalho de Heráclito, resultado do registro das duas performances nas margens opostas do Atlântico, representa um ritual de purificação em uma contemporaneidade complicada e marcada pela negatividade.<sup>233</sup> Apesar daqueles que não acreditam que uma arte possa ser crítica e leve ao mesmo tempo, as obras do Pavilhão dos Xamãs mostram como a arte consegue ser politizada e espiritualizada, simultaneamente. Sobre isso, Heráclito explica:

Minha obra estará ao lado das de outros artistas que têm práticas parecidas com a minha. É o que a curadora está chamando de pavilhão dos mágicos e dos xamãs, são artistas que trabalham com o ativismo. Porque isso que eu faço para mim é política, uma política de outra perspectiva, um ativismo muito mais místico. Eu acredito na energia dos rituais, do poder de transformação que eles têm no mundo.<sup>234</sup>

## Quem representa o pensamento hegemônico?

Ainda sobre os desdobramentos de Heráclito na Bienal, é interessante perceber como se dá a crítica negativa à Bienal, especialmente contra a ideia da curadora em apresentar o Pavilhão dos Xamãs. Como vimos na introdução deste texto, a posição que Heráclito ocupa no sistema de arte ainda é de marginalidade, tanto no contexto internacional (regido pelo poder hegemônico de bases capitalistas) quanto no contexto nacional (dominado pela mesma lógica a partir de uma história colonizadora e ocidentalizadora). Segundo Jochen Volz, o curador da participação brasileira na Bienal de Veneza, essa Bienal é mundialmente reconhecida por ser uma plataforma que promove nas artes visuais a diversidade, o respeito e a liberdade, constituindo-se de um espaço plural de experimentação e educação. A partir disso, após ser convidado pela Bienal ele inferia que: “Compartilhando uma aposta forte no potencial transformador da arte e da cultura, estou convencido que

---

<sup>233</sup> VICECONTE, 2017. In *Biennale di Venezia. L'universo sciamanico di Christine Macel*. 2017.

<sup>234</sup> HERÁCLITO, 2017 Apud MOCELLIN, 2017.

vamos organizar uma mostra que dialogará plenamente com as preocupações atuais de artistas do mundo todo".<sup>235</sup>

Após uma rápida busca pela repercussão midiática da última Bienal de Veneza, poderemos perceber que a crítica foi de um modo geral positiva, e entendeu a proposta da curadora em apresentar uma arte que pudesse oferecer certa leveza, contrastando com o peso de tantos conflitos que o mundo vive. A crítica em geral percebeu que ao inserir mais artistas latinos, africanos e asiáticos na mostra a curadora seria capaz de transmitir a mensagem de que a construção de uma nova sociedade mundial perpassa outros modos de pensamento. Por outro lado, também podemos perceber uma crítica negativa que evidencia a dificuldade em se aceitar esse olhar do outro. Como veremos na fala do crítico norte americano Ben Davis, seu texto indica exatamente o tipo de pensamento hegemônico o qual devemos lutar contra, como sugestão na própria obra *Os Sacudimentos*. O autor, proveniente de um país também colonizado pela Europa, ilustra bem o sentido que eu gostaria de oferecer à palavra "ocidentalizado" neste texto, pois que essa ideia indica não um território fisicamente "ocidental", mas uma ideia eurocentrada, unificada, homogeneizada, unilateral.

Sem desmerecer o papel de uma crítica mais empenhada (afinal é isso que estou fazendo aqui, nessa crítica da crítica), devo dizer que esse texto específico faz com que o autor atire em seus próprios pés, pois sua exposição mal articulada revela preconceitos os quais ele mesmo criticaria em um outro contexto. Fica claro, portanto, que há na crítica um teor puramente depreciativo, sem embasamentos teóricos e artísticos que a legitimem, por isso mesmo evidencia seu teor preconceituoso e racista. De qualquer modo, considere pertinente explicitar aqui essa crítica, justamente para ilustrar esse pensamento o qual devemos desconstruir. Sobre o projeto curatorial de Macel, nessa versão da bienal, o crítico Ben Davis diz que:

(...) o programa coloca um sotaque curioso em obras que falam com uma voz quase antropológica sobre culturas não-ocidentais.

---

<sup>235</sup> BIENAL, 2016. In Jochen Volz é o curador da participação brasileira na 57ª Bienal de Veneza. 2016.

(...) Há mais trabalhos com temas antropológicos, mas vamos pular para onde o tema atinge o seu pico espetacular: astro brasileiro Ernesto Neto em *Um Lugar Sagrado* (2017), uma tenda feita de malha suave e colorida que preenchia o pavilhão. O trabalho introduz a seção intitulada por Macel de "Pavilhão dos Xamãs", propondo que vivemos em um tempo onde "a necessidade de cuidado e espiritualidade é maior do que nunca", olhando para artistas que nos conectam com a sabedoria do Sufismo, Budismo e, aqui, dos povos indígenas. Assim como o círculo de monitores de vídeo de Downey intencionavam evocar um "shabono"<sup>236</sup> ou local de encontro do Yanomami, o texto ao lado do trabalho de Neto explica que ele foi inspirado por um "Cupixawa, um lugar de socialidade, reuniões políticas e cerimônias espirituais dos índios Huni Kuin". Que deveria evocar o local de uma cerimônia sagrada de Ayahuasca - embora tenha se tornado mais uma área de descanso para os visitantes da exposição. Downey, por exemplo, estava mais consciente dos perigos do imaginário de estilo antropológico ao impor estereótipos e tentou cortá-los (embora os críticos tenham argumentado que, no final, ele não conseguiu escapar de um quadro "primitivista"). *Um Lugar Sagrado*, de Neto, é acompanhado por um sincero apelo por escrito para prestar atenção à situação dos brasileiros indígenas, e um grupo de membros da tribo o acompanhou de bom grado à Bienal para se apresentar. Alguém, no entanto, poderia ter editado os textos escritos à mão nas paredes ao redor do pavilhão para fazê-los soar um pouco menos como clichê do "nobre selvagem". Seja qual for o caso de cada artista individualmente, tomando os aspectos gerais do "ritual de cura" da exposição de Macel, esse sub-tema xamânico nos leva ao que parece ser um primitivismo mal pensado: oferecer redenção para um mundo ocidental corrupto no sábio Outro.<sup>237</sup>

Vemos nas expressões "clichê do nobre selvagem" ou o "sábio Outro", uma ironia típica de quem não aceita de fato esse outro como protagonista. O texto desse autor chega a ser confuso, pois que ele se mostra consciente de certos erros antropológicos sobre os riscos do olhar romântico ou estereotipado, mas ainda assim, ele não se deixa convencer pelo pensamento indígena presente na obra de Ernesto Neto, ou pela tentativa da curadora em oferecer alternativas não tradicionais aos problemas da atualidade, inferindo ironicamente que com isso ela almeja "oferecer redenção para um mundo ocidental corrupto no sábio Outro", afirmando que trata-se de um "primitivismo mal pensado". Ora, quão

---

<sup>236</sup> Um shabono (também conhecido como xapono, hapono, o llano) é uma cabana feita pelas etnias indígenas da Venezuela. A tradição dos povos Yanomami consiste em construir todos os aspectos fundamentais, nas formas cônica ou retangular, rodeada por um espaço central aberto.

<sup>237</sup> DAVIS, 2017. *In the Venice Biennale's Viva Arte Viva, shamanism sneaks back into the picture primitivism makes an unexpected return in Christine Macel's therapeutic vision*. 2017.



contraditório é a afirmação de que a curadora cai no primitivismo, quando ele mesmo não aceita a sabedoria do Outro?

## Lembrando o Ocidente de suas responsabilidades

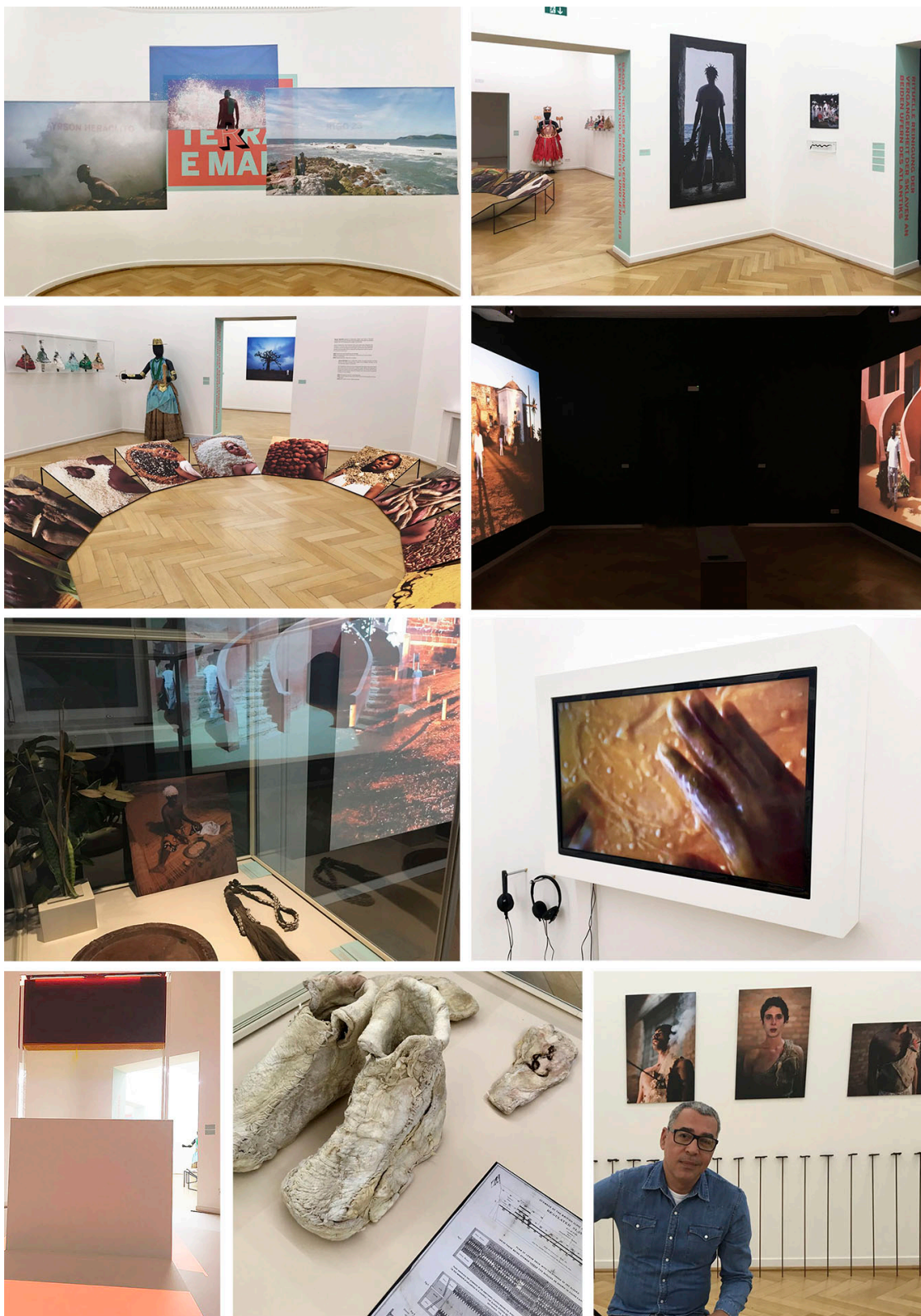
A obra *Sacudimentos* também foi apresentada na exposição “Entre Terra e Mar. *Between Land and Sea: Transatlantic Art*”(2017-18) <sup>238</sup> em cartaz no museu de etnografia Weltkulturen Museum em Frankfurt, na Alemanha. Na mesma perspectiva do museu etnográfico que Heráclito apresentou a obra *Transmutação da Carne* em Viena, Áustria, o museu Weltkulturen (“cultura do mundo”) se dispõe a renovar constantemente sua visão de mundo, apresentando o pensamento das culturas presentes nos objetos e obras de arte que exibem, como inferem: “Ao contrário de muitos museus etnográficos que surgiram dos ‘gabinetes de curiosidades’ reais, o Museu Weltkulturen de Frankfurt foi fundado por cidadãos para cidadãos.”<sup>239</sup>

Quase em uma retrospectiva de sua carreira, a exposição “Entre Terra e Mar” traz as obras do artista em diálogo com outras obras do acervo (principalmente relacionadas à religiosidade no Brasil) e com a obra do artista madeirense Rigo 23. Mona Suhrbier (2017, p.13), organizadora do catálogo da exposição, diz que a obra *Os Sacudimentos* (traduzida para o inglês como *The Purification*) reafirma a característica indissolúvel dos laços transatlânticos entre a África e Américas ao realizar na África um ritual que se perpetuou no Brasil como herança dos escravos. Ela afirma que na obra, o artista tira os eventos históricos de dentro de sua imersão temporal trazendo-os para a superfície, evidenciando sua atualidade e seus significados contemporâneos. A partir disso, os eventos que antes eram imperceptíveis, tornam-se visíveis e explícitos, o que segundo ela, Heráclito sustenta lembrando o Ocidente de suas responsabilidades para com o resto do mundo.

---

<sup>238</sup> De 12 outubro a 26 agosto de 2018. No Weltkulturen Museum. Em Frankfurt, Alemanha.

<sup>239</sup> WELTKULTUREN, 2018.



Img.114. Fotografias da Exposição Entre Terra e Mar. 2017-18.  
Welckkulturen Museum. Frankfurt - Alemanha. Fotos: Wolfgang Günzel.

## Exorcismo e purificação

Questionado pela antropóloga do museu Weltkulturen, Jane de Hohenstein sobre o significado do termo “purificação” em sua obra, Heráclito (2017, p. 34), explica que o ato de purificação é fundamental para o candomblé, como no caso do uso das folhas sagradas, por exemplo, no ritual de limpeza de espaços e pessoas. O sacudimento é de fato para a religião um ato sagrado que destrói as energias negativas e expulsa os espíritos dos mortos. Contudo, Heráclito infere que embora seu desempenho de purificação reflita ideias do candomblé, ele as expande incluindo eventos históricos. Para ele, o ritual de limpeza realizado na Bahia e em Gorée pode ser comparado a um exorcismo, pois seu objetivo era purificar a história da colonização como símbolo do genocídio de povos africanos. Ele queria exorcizar essa história bárbara e junto com ela os “maus espíritos” representados pelos colonizadores, que até hoje provocam implicações sobre o Brasil e a África. Nesse sentido, sua noção de tempo é não linear, uma vez que as energias negativas do passado cruzam o tempo e influenciam nossa sociedade hoje. No ato de purificação, ele trabalha com essas energias para realizar a cura, mostrando o poder das folhas.

Durante a obra, ele não cumpre exatamente o papel de sacerdote do candomblé, mas de mediador, de artista que trabalha com as energias sagradas do universo, fazendo referência a liturgia do candomblé. Seu trabalho visa tocar o essencial e pretende ter certa precisão, já que seu desempenho artístico extrai apenas a parte essencial da purificação, pois o ritual estritamente religioso engloba muitos outros elementos da religião e da cultura afro-brasileiras. Embora sua purificação artística apresente limites, ela provoca de fato uma cura simbólica e espiritual, pois, como Heráclito esclarece, ele trabalha com a própria energia das pessoas, oferecendo-lhes uma experiência também carregada de energia. Ele age diretamente na vida das pessoas, pois ao invés de apenas trabalhar dentro do universo simbólico, abstrato, ele também atua no universo físico, material. Por fim, Heráclito

inference que realmente acredita no poder dos rituais de cura e em sua força transformadora, e completa, em tom de satisfação, dizendo que tem percebido e confirmado como sua arte pode transformar o mundo e as pessoas. (HERÁCLITO, 2017, p. 34)

A obra *Sacudimentos* também foi exibida na mostra *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*<sup>240</sup>, no Fowler Museum da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Roberto Conduru assinou a curadoria juntamente com Sabrina Gledhill e Randal Johnson, coordenados por Patrick A. Polk. A exposição é a maior mostra da arte da Bahia nos EUA até o presente e traz obras de grandes referências como Mário Cravo Neto, Rubem Valentim, Hansen Bahia e Pierre Verger, além de artistas contemporâneos J. Cunha, Rommulo Vieira Conceição, Caetano Dias, Goya Lopes, Helemozão e Thaís Muniz, além de Heráclito. A ideia da exposição é contribuir para o entendimento das expressões fundamentais da herança africana no Brasil, como religiosidade e raça, por meio da resposta criativa dos artistas à diversidade da identidade afro-brasileira presente na Bahia.<sup>241</sup>

## Os eguns são a história

Heráclito produziu um texto chamado *Os Sacudimentos*, para fins de esclarecimento da obra, para ser utilizado pela imprensa ou ser lido nos seminários e encontros, os quais é constantemente convidado. Nesse texto, Heráclito explica que nessa prática, realizada cotidianamente na Bahia por muitos, afasta os eguns do ambiente doméstico utilizando folhas do tipo quente, chamada pelas religiões de matriz africana de gun. Ao sacudir, ou bater as paredes da casa com os densos maços de folhas, os espíritos dos mortos que insistem em ali permanecer são afastados, levando com eles seus infortúnios. Porém, nessa obra, como infere Heráclito, os eguns que ele

---

<sup>240</sup> De 24 de setembro de 2017 a 15 de abril de 2018.

<sup>241</sup> FOWLER, 2017.

pretende mandar embora não são os escravos mortos no local, ao contrário do que poderia se pensar, mas sim a história como metáfora de todo o sofrimento, de toda a tragédia vivida pelos africanos e seus descendentes: essa história que ainda hoje reverbera na vida de tantas pessoas precisa ser exorcizada de vez. Como ele explica, a energia impregnada ali era proveniente das terríveis práticas realizadas pelos senhores dos escravos, e toda a violência desse período teria perdurado até os dias de hoje, assombrando o nosso presente, infiltrando-se “em toda a tessitura social da Bahia”, fadando os negros à desigualdade social, à pobreza e inclusive à violência doméstica, das quais são vítimas mulheres e crianças. Para Heráclito, é preciso lembrar do passado e encará-lo, para então superá-lo e impedirmos que seus erros se repitam.

## Sobre as árvores

As árvores que aparecem em nos dípticos das obras, referentes aos dois locais onde foram realizados os sacudimentos inspiraram em Heráclito uma série de reflexões, as quais passariam a ser parte fundamental da obra em sua configuração final. Ele conta que o fato de elas terem nascido espontaneamente, ao invés de terem sido plantadas por alguém, o intrigou de imediato, mais ainda pelo fato de brotarem em locais tão marcados pela colonização e o escravismo. Ele explica que além de as árvores serem sempre sagradas no candomblé, sua função de sacerdote inclui a manutenção dos “otás”<sup>242</sup> dos voduns de seu templo, que são “assentados” e colocados em árvores por ele<sup>243</sup>, tornando-as ainda mais especiais para ele e para o contexto de sua obra. A profunda relação estabelecida entre artista, religiosidade, elemento da natureza e obra de arte, pode ser entendida a partir de um trecho de seu texto:

---

<sup>242</sup> Os “otás” são pedras ou seixos sobre a qual o axé, a força sagrada de um orixá, é “fixada” por meio de ritos consagratórios.

<sup>243</sup> HERÁCLITO, 2017. In Palestra Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, São Paulo. 2017.



Um ser que há em ambas as casas é uma grande árvore. Na Casa da Torre, há, nas ruínas, uma gigantesca gameleira ou figueira-brava; em Gorée, um grande baobá ou imbondeiro. Fiz questão de focar essas duas grandes árvores, que são sagradas para o povo de santo. Ambas estão associadas à ideia de "passagem", pois a gameleira é árvore que liga a terra ao céu, o "aiê" ao "orun", enquanto o baobá é árvore ligada ao orixá Nanã, à morte, e suscita a ideia de limiar e de transposição, sempre involuntária, para a outra margem da vida. Quis explorar as ideias de "conexão", de "solidariedade", e, ao mesmo tempo, de "limite", tomando essas duas árvores como metáfora dessas ideias.<sup>244</sup>



Img.115. O Sacudimento da Casa da Torre na Bahia: A gameleira.  
Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

A gameleira da Casa da Torre, segundo Heráclito, funcionava como uma espécie de símbolo da superação do passado, pois, ao passo que ela seria capaz de unir dois mundos poderia unir também passado e presente. Na ação, ela funcionaria quase como uma cápsula do tempo, capaz de transportar o artista através da história para que ele pudesse alcançar o passado e então retornar, transmutando dor em cura. Ela foi, efetivamente, uma ponte metafórica para o triunfo, como infere o artista na seguinte descrição poético-cíclica: "A gameleira cresce das ruínas como o homem supera, pela ação crítica, as ruínas que a história nos legou". Se a imponente árvore do lado de cá tinha esse papel, também apresentava um enorme potencial simbólico e poético à árvore do lado de lá, igualmente grandiosa, como infere Heráclito:

<sup>244</sup> HERÁCLITO, 2015. Ver Anexo III desta tese: texto Os Sacudimentos.

“O baobá permite, por outro lado, pensar a morte, mas eu penso-a, no âmbito das performances, como o morrer ocasionado pela história, que produz apagamentos”.<sup>245</sup>

Por fim, Heráclito sugere que ao explorar o valor estético de ambas as árvores em sua obra, ele as destaca, evidenciando o papel sagrado e o poder de transformação que elas possuem, nesse caso, atuantes na própria arte. Por isso elas somam ao valor da obra final os objetivos pretendidos pelo artista, de lograr uma crítica construtiva, onde as visões positiva e poética se sobrepõem aos lastimáveis fatos históricos:

Ao focar a árvore, quero torná-la evidente, quero mostrar que todo o apagamento deve ser evitado pela crítica e pela ação artística. A arte pode ser política sem deixar de ser arte e é da especificidade da sua linguagem que advém a sua força. As fotos produzidas neste projeto são como índices de uma totalidade, a da performance, a dos vídeos e a da relação deles com as próprias fotografias. A montagem dos vídeos e das fotos em espelho é metáfora das margens atlânticas, que se elucidam pelo fulgor do sacudimento, que, pelo calor, pelo faiscar das folhas, fulgura pontos da história, permitindo a superação do seu legado.<sup>246</sup>



Img.116. O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée: Baobá.  
Fotografia. 230 x 130 cm. Ayrson Heráclito. 2015.

---

<sup>245</sup> Idem.

<sup>246</sup> Ibidem.



## A África pré-colonial (contemporânea)

Heráclito diz que em suas viagens aos países africanos ele costuma tentar acessar uma África pré-colonial. Mas não se trata de buscar uma pureza ou uma ideia romântica do passado, ao contrário, por “pré-colonial” Heráclito quer dizer “pensamento contemporâneo africano”, mas não o “pensamento colonial”, que ainda hoje apaga e desvaloriza crenças ancestrais, valores, costumes, espiritualidade, modos de se relacionar com os outros e a natureza. Trata-se de buscar não o valor antigo (pré-colonial) no sentido temporal da palavra, mas sim, o valor atávico da forma como ele se configura hoje. Em entrevista, quando questionei Heráclito sobre o quê de mais especial a religiosidade poderia proporcionar à arte, ele responde que acreditava tratar-se justamente dessa visão diferenciada:

Outros conhecimentos. Um conhecimento que perpassa o universo do mito mas não em uma perspectiva ocidental. Acho que também vai além de uma perspectiva que a antropologia escreveu, entende? Então é uma potência, é algo que nós temos, é algo que a Ásia tem para ensinar ao mundo, a América do Sul, a América Latina, as Américas têm. Que é o conhecimento dos aborígenes, dos indígenas desse mundo. E da África também, principalmente em uma África pré-colonial, que ainda existe hoje. Por mais que tenha havido um processo de islamização muito radical na África, ou um processo de revoluções políticas, onde essa questão da existência religiosa foi de certa forma vista de forma negativa, ela ainda existe. E as pessoas ainda se comunicam e se conectam à ela.<sup>247</sup>

Podemos dizer que o esforço que Heráclito faz para trazer à tona um *modus* africano que fora abafado pelo colonialismo, que o faz até hoje, é de extrema importância para a desconstrução do pensamento hegemônico, tão bem representado pela fala do crítico Ben Davis sobre a Bienal de Veneza. Certamente esse não será um caminho fácil, posto que o pensamento hegemônico deseja continuar dominando. Acusar alguém de primitivista por oferecer a visão do “Outro” como fez esse crítico, deixa claro a postura de autoridade perante o resto do mundo. É como se ele pudesse inclusive

---

<sup>247</sup> HERÁCLITO, 2016. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.]

defender o Outro, porém, não deixaria esse Outro defender-se por si, expressando-se, ocupando um lugar de fala que ele não tinha antes.

Quando Heráclito procura viabilizar o “conhecimento que perpassa o universo do mito mas não em uma perspectiva ocidental”, ele o faz de maneira a buscar seus interlocutores para ouvi-los de fato, permitindo-se ser por eles influenciado e não o contrário. Quando ele diz que “vai além de uma perspectiva que a antropologia escreveu”, creio que ele quer dizer que a própria antropologia, enquanto ciência, não é capaz de abarcar o conhecimento não empírico, não racionalizado. Como já inferia Bastide sobre a dificuldade de se explicar o transe sem a sua dimensão mítica. Também vimos anteriormente que Heráclito estabelece uma relação entre a performance e o estado alterado de consciência, comum durante os rituais do candomblé. Por isso, em suas incursões na “África pré-colonial” o que Heráclito pretende, em última instância, é incorporar certas noções ao seu trabalho artístico e ao seu próprio modo de pensar, agir, falar, se comportar. Trata-se de vivenciar e experimentar outra cultura, ao invés de racionalizar ou impor uma teorização sobre ela. Sobre a incorporação desses elementos, em diálogo com a arte afro-brasileira, Heráclito disse certa vez que:

Também me sinto muito bem ao lado de artistas que pensam o contemporâneo afrobrasileiro, como Aguinaldo dos Santos, e outros que estão no nicho de artistas populares, como o Louco, que para mim promove uma mestiçagem incrível a partir de uma tradição Rastafári que vem do Caribe e vai criar essa ideia de transe e de psicodelismo que influencia os nossos primeiros experimentalistas, Glauber Rocha, o Dcinho e o Ednisio.<sup>248</sup>

É por isso que Heráclito, quando não trabalha com essas energias em suas performances, as transmite em suas fotografias por exemplo. Durante sua estada em Goré, ele entra em contato com a cultura e a religiosidade pré-colonial que almejava, e isso rendeu-lhe uma bela série de fotos. Os performers que ele convidou para a performance da Casa dos Escravos faziam parte de um culto religioso parecido com o candomblé do Brasil, que Heráclito conta ter participado em seu terceiro dia na ilha, fazendo-o se sentir em seu terreiro em Cachoeira. Ele

---

<sup>248</sup> HERÁCLITO, 2004. In Barrueco. Depoimento disponível no Canal VB. 2004.

conta que o Senegal é islamizado, por isso essas manifestações religiosas existem, mas não são explicitamente aceitas ou divulgadas. Ele conta que muitos dos islâmicos que lá conheceu utilizavam gris-gris (patuás) e tinham um “pai de santo” que lhes indicavam banhos, etc.<sup>249</sup>

Há também no Senegal um estilo de luta muito popular, impregnado de misticismo. De todas as formas de lutas tradicionais, o “Laamb” atingiu patamares incomparáveis em toda a África. O jornalista e fotógrafo Joe Penney conta que “Ao tirarem seus roupões de aquecimento (...) os lutadores revelaram talismãs mágicos chamados gris-gris (pronuncia-se gri-gri), enquanto se preparavam para tomar banhos de proteção de cores e tamanhos variados”. Ele explica que o guia espiritual chamado “marabu”, passa os banhos e faz os gris gris para proteger os lutadores contra “línguas e os olhos negativos”, de acordo com a tradição mística “sufi” (corrente religiosa da maioria muçulmana do Senegal). Penney conta que a maioria dos lutadores acreditam que as lutas são vencidas ou perdidas no plano espiritual, independentemente do seu preparo físico. Ele diz que os preparativos espirituais são feitos na casa do marabu, o gris-gris contém “versos corânicos” e os banhos de infusão levam “casca protetora de um baobá local” além de outros elementos.<sup>250</sup>

## Os hermetismos na obra de Heráclito

Alejandra Muñoz infere que aquilo que é visto como um “hermetismo” na obra de Heráclito, é, provavelmente, uma evidência da dificuldade em se compreender certos conteúdos presentes em sua obra, gerada pela falta de um corpus filosófico diferente daquele que estamos habituados. Ela sugere que para entendermos o conteúdo ético e metafísico presente no trabalho do artista, precisamos fazer um exercício de desconstrução e questionamento estético, abandonando a visão

---

<sup>249</sup> HERÁCLITO, 2017. In Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, São Paulo. 2017.

<sup>250</sup> PENNEY, 2012.

ocidental e cristã. Nesse sentido, fica claro que a autora utilizou a palavra hermetismo para falar de algo que pode ser incompreensível, inacessível, confuso. Contudo, em seu sentido mais amplo, esse termo designa um conjunto de doutrinas e filosofias místicas, astrológicas e mágicas. A partir daí, o problema não estaria em associar a obra de Heráclito a um possível hermetismo místico, mas sim em atribuir à isso um teor pejorativo, como quando generaliza-se algum conhecimento não empírico, a partir do ponto de vista ocidental, depreciando-o.

Ao dar visibilidade para questões herdadas pela África pré-colonial, Heráclito age simultaneamente em duas frentes: uma ao descomplicar conteúdos considerados ocultos, inacessíveis, misteriosos; e outra ao desconstruir um possível olhar pejorativo, direcionado à cultura e ao pensamento não ocidental. Devemos ainda entender que o problema não está na cultura ocidental em si (até mesmo devido à complexidade dessa designação) mas sim em considerarmos, enquanto brasileiros, essa única herança cultural como ideal, já que em nossa formação possuímos também as heranças africanas e ameríndias. É por isso que Muñoz sugere que não devamos nos privar do conhecimento advindo de nossas próprias raízes culturais, explicitando o esforço de Heráclito em lograr esse objetivo:

É precisamente contra isso que Ayrson Heráclito constitui a sua proposta radical, no sentido original de ir até as raízes do assunto. Nossas reduzidas referências sobre a escravidão são deslocadas da superficialidade cotidiana para uma consciência reflexiva aguda. A maioria de suas obras perpassa, de alguma maneira, o grande problema da constituição do conhecimento sobre o negro: a carência de um instrumental conceitual e teórico específico. As noções de tempo e espaço, matéria e espírito, real e imaginário, bem como as formas de percepção e de conhecimento do mundo na cultura negra são diferentes do (às vezes opostas ao) nosso espectro conceitual ocidental e cristão. Praticamente desconhecemos a lógica das línguas negras, das quais deriva parte de nosso vocabulário cotidiano, sobretudo na Bahia, e, com isso, privamo-nos de uma parte importante da lógica de nossa cultura contemporânea. É necessário reconhecer que buscamos entender a nossa realidade de modo parcial, limitado e unilateral, naquilo que diz respeito às nossas raízes culturais.<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> MUÑOZ, 2008.



Img.117. Fotografias da série Mitologias Africanas. I. Elzo: jovem lutador de Laamb; II. Menino Lébou com carvão; III. Retrato lutador de Laamb; IV. Gaye com folhas gun. 110 x 165cm. Ayrson Heráclito. 2015.

## A construção do futuro

Se na obra *Sacudimentos* Heráclito volta ao passado histórico para explorar as suas consequências do presente; e nas séries “mitologias africanas” ele retorna à África pré-colonial (ainda que contemporaneamente); no projeto a seguir o artista lança seu olhar para o futuro. Ao transmutar, sacudir e purificar, ele destrói o velho para criar o novo. Por isso, após limpar o terreno e retirar os entulhos, ele está pronto para reconstruir as bases que servirão para um futuro mais sólido e promissor. “História do Futuro” é um trabalho que engloba uma série de filmes e fotografias a partir das experiências de Heráclito na África. Ele conta que apropria-se do título da obra literária homônima, escrita pelo padre português Antônio Viera, para pensar a relação da África com o futuro.<sup>252</sup> O projeto História do Futuro em sua totalidade é composto por quatro “capítulos”, dos quais três já foram finalizados até o momento presente. Heráclito insere o termo “capítulo” no título de suas obras, provavelmente com a intenção de atribuir à obra o caráter de livro ou documento histórico. Cada capítulo é composto por quatro fotografias em grande formato (225cm x 150cm) e um vídeo da performance de mesmo tema.

Segundo Heráclito, no projeto artístico História do Futuro: “Cada capítulo fala das técnicas divinatórias de leitura oracular através dos quatro elementos da natureza. Já fiz o da água, do ar e o da terra. Está faltando do fogo. Todos os capítulos foram feitos através das minhas imersões no continente africano.”<sup>253</sup> A instalação da obra “Baobá: o capítulo da agromancia” foi apresentada na mostra “Aproximações possíveis - Partilhas, Presenças, Projetos” (2017), em São Paulo, e na exposição “Entre Terra e Mar” em cartaz até agosto de 2018 em Frankfurt.

As obras “O corpo no lago: o capítulo da hidromancia” e “Atletas de Corniche: o capítulo da aeromancia” estão em cartaz na exposição “Senhor dos Caminhos” no MAC Niterói até julho de 2018. Sobre esse trabalho Heráclito infere que: “A ideia é pensar a perspectiva do futuro através dos saberes africanos pré-coloniais,

---

<sup>252</sup> HERÁCLITO, 2017 In MOCELLIN, 2017.

<sup>253</sup> Informação fornecida pelo artista à autora via correio eletrônico. Ver Anexo II desta tese.

sua relação com a natureza e o divino.”<sup>254</sup> A partir de sua imersão na África, Heráclito cria sua própria visão de futuro desse rico e complexo continente, baseando-se na relação mística entre homem e natureza, dentro de um processo de intuição e adivinhação. Sobre a criação da obra Heráclito declara que:

Me inspirei nos elementos da natureza para imaginar este futuro que remete à toda a forma de conhecimento pré-colonial. Ao mesmo tempo, me aproprio de elementos do texto de Antônio Vieira para recriá-lo a partir de uma perspectiva africana.<sup>255</sup>

O livro *História do Futuro* de padre Antônio Vieira (1608-1697) foi escrito no século XVII e se conecta com a obra de Heráclito por tratar-se de uma narrativa utópica escrita, um tratado de interpretações proféticas com uma nítida repetição dos ciclos da história. Antonio Vieira escrevia sob a perspectiva de Portugal, que à época tinha a intenção de liderar o mundo civilizado. Nesse sentido a obra de Heráclito seria justamente oposta, pois que ele se apoia no passado ancestral para construir um novo futuro. O livro publicado pelo padre que fazia um elogio ao império português chegou a ser acusado de heresia, devido à sua linguagem demasiadamente livre e cheia de teorias filosóficas. A obra era um tratado religioso, resultado do trabalho de um teólogo, de um comentarista bíblico, porém ainda assim era apresentado como uma obra histórica, dando ao padre o crédito de historiador. Segundo De Martini (2013, p. 98): “Vieira procura compor uma ‘história do futuro’, que nada mais é do que a narração que apresentará dos eventos que supostamente irão ocorrer no mundo em geral, e em Portugal em particular, por ocasião da chegada do ‘Quinto Império’, conforme interpretado por Vieira a partir de diversas profecias.”<sup>256</sup>

## **Intuição e adivinhação: o saber da natureza**

O primeiro capítulo é o da agromancia, palavra que no dicionário significa a arte de adivinhar pelo aspecto da terra. Todos os capítulos tratam das relações dos

---

<sup>254</sup> Informação fornecida pelo artista à autora via correio eletrônico. Ver Anexo II desta tese.

<sup>255</sup> HERÁCLITO, 2018. In GOBBI, Nelson. Ayrson Heráclito cria um futuro feito de tradições em mostra no MAC. 2018.

<sup>256</sup> MARTINI, 2013.



seres humanos com a natureza, mas esse em especial com o baobá em toda sua dimensão cultural e espiritual. O baobá, de nome *Adansonia digitata*, é uma árvore de grande porte original das estepes africanas e das regiões semiáridas de Madagascar. A árvore pode atingir até trinta metros de altura e seu caule gigante pode armazenar aproximadamente cento e vinte mil litros de água. Em Senegal, assim como muitos outros países da África, o baobá é considerado uma árvore extremamente sagrada, que apresenta diversas lendas e faz parte da cultura local inspirando poemas e histórias. O baobá costuma florescer durante uma única noite, entre os meses de maio a agosto. Lucena (2009, p.2) infere que como antes de 1500 o baobá não existia na floresta brasileira, uma das hipóteses para sua presença no Brasil é que ela tenha sido trazida através dos escravos africanos. O que indica o incrível valor que o baobá possui nas culturas africanas.



Img.118. Instalação da obra História do Futuro - Baobá: o capítulo da agromancia. Fotografia (150 x 225cm) e vídeo (4min 32s) Ayrson Heráclito. Frankfurt, Alemanha. 2017



Img.119. História do Futuro - Baobá: o capítulo da agromancia.  
Fotografia da série Mitologias Africanas. 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015.

Os capítulos seguintes, que Heráclito traz até o momento, são os capítulos da hidromancia e da aeromancia: a divinação do futuro pela água, interpretando seus fluxos e refluxos, sua conservação e pureza; a profecia através da observação do ar, seus movimentos e fenômenos. Só o fato de Heráclito trazer para a obra, para o acesso ao público, conceitos místicos acerca dessas ciências de adivinhação, ele já instaura, mais uma vez, o modo de pensar que vai ao encontro do que ele chama de herança pré-colonial africana. Uma herança cujo conhecimento não é menos rico, complexo ou sofisticado por basear-se na intuição, na fé ou na natureza, mas ao contrário (exatamente por isso), nos apresenta uma filosofia profunda e nos ensina a ser humilde diante da vida, de sua plenitude e inteligência suprema. Como explica o artista:

Porque eu trouxe isso? Porque eu acho que é importante a gente pensar num futuro a partir de uma experiência que nos foi herdada, que é a experiência africana pré-colonial, uma experiência extremamente sábia, filosófica, que estabelece uma relação muito forte do homem com a natureza. Eu acho que isso a gente tem que reconquistar: você se relacionar com os elementos da natureza, não ser um ser superior, mas ser mais um dentro desse ecossistema que é o mundo.<sup>257</sup>

<sup>257</sup> HERÁCLITO, 2018. In Vídeo Ayrson Heráclito sobre a exposição Senhor dos Caminhos. MAC – Niterói. 2018.



Img.120. História do Futuro - O corpo no lago: o capítulo da hidromancia. Fotografia 150 x 225cm.  
Ayrson Heráclito. 2015.



Img.121. A História do Futuro - capítulo da hidromancia (o barqueiro). Fotografia 150 x 225cm.  
Ayrson Heráclito. 2015.



Img.122. História do Futuro - Atletas de Corniche: capítulo da aeromancia.  
Fotografia 150 x 225cm. Ayrson Heráclito. 2015.

## Senhor dos caminhos

A exposição individual de Heráclito, em cartaz no Salão principal do MAC de Niterói, intitulada Senhor dos Caminhos, traz para o museu uma série de trabalhos do artista em forma de vídeo e fotografia. Com curadoria de Pablo León de La Barra e Raphael Fonseca, a mostra baseia-se em dois elementos centrais: na homenagem ao orixá Ogum (conhecido como o "senhor dos caminhos") e nas obras do projeto História do Futuro, onde além das fotografias, o artista apresenta os três vídeos correspondentes, inéditos no Brasil. Sobre ogum, o orixá ferreiro, Heráclito apresenta três vídeos e duas fotografias.



Img.123. Feijoada de Ogum. Vídeo instalação em dois canais. 130 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2018.





Img.124. Feijoada de Ogum. Fotografia. 130 x 110cm. Ayrson Heráclito. 2018.



Img.125. Feijoada de Ogum – Prato oferenda. 73 x 110 cm. Ayrson Heráclito. 2018.

Heráclito explica que a imagem da feijoada remete diretamente à Ogum, assim como os trilhos de trem (filmados em Cachoeira-BA), que representam os caminhos de ferro, os caminhos de força, os caminhos das vidas das pessoas. Ele diz que as obras convidam o público à reflexão sobre os mitos, as divindades, e essas energias de expansão. Sobre a performance, realizada na abertura da exposição ele infere que:

Essa performance é um grande ritual, a gente oferece uma feijoada, uma feijoada para Ogum, o preparo da feijoada foi extremamente criterioso, seguindo todos os fundamentos, nós servimos a feijoada conservando essa mesma intenção. E a ideia é na verdade justamente trazer essa energia da comida, por que nós não podemos alimentar apenas o nosso corpo, temos que alimentar nossa alma também.<sup>258</sup>



Img.126. Performance Feijoada de Ogum. Ayrson Heráclito. 2018.  
Exposição Senhor dos Caminhos. MAC-Niterói – RJ. Foto: acervo pessoal do artista.

<sup>258</sup> HERÁCLITO, 2018. In Vídeo Ayrson Heráclito sobre a exposição Senhor dos Caminhos. MAC – Niterói. 2018.



Img.127. Ogum - o trem. Video. 4min, 28s. Ayrson Heráclito. 2018.



Img.128. Ogum - o ferreiro. Videoinstalação. 4min, 28s. Ayrson Heráclito. 2018.

Como sempre, Heráclito nos oferece uma rica experiência por meio de conteúdos sagrados e reveladores, como vemos na repercussão midiática sobre a exposição: "O artista segue, com sua pesquisa em torno das maneiras de trazer para a contemporaneidade elementos sagrados das religiões africanas com uma linguagem que geralmente está na fronteira entre o documental e o ficcional".<sup>259</sup>

<sup>259</sup>DASARTES, 2018. In Ayrson Heráclito e Vívian Caccuri. Museu de Arte Contemporânea de Niterói.





# Conclusão

## Conclusão

### ou A semente que foi plantada em mim

É com certo pesar que chego a esse ponto da tese, pois sinto que ainda há tanta coisa ainda para falar, tantos assuntos para discutir, tantos conceitos para entender, tantas imagens a serem observadas, tantos detalhes a serem revelados. Possuo nesse momento um antagônico sentimento de dever cumprido e de incompletude ao mesmo tempo. Há uma sensação de que quanto mais me aprofundo, mais o texto corre o risco de tornar-se superficial. Pois que a cada dia descubro algo novo e percebo que a obra não significava apenas aquilo que eu havia dito. Nesse sentido, me parece injusto não ir até o fundo de todos os desdobramentos possíveis, para fazer jus à potencialidade das obras. Sempre que descubro algo extremamente importante, chego a conclusão de que o tempo nunca será suficiente, pois por mais que eu me esforce ainda ficarão de fora importantes conceitos, autores, artistas, curadores, exposições, pontos de vista. Preciso aceitar que essa pesquisa chegou ao fim após longos e intensos anos, nessa rica experiência acadêmica, que obviamente trouxe inúmeras incursões pessoais. Enfim, é hora de parar e olhar para o que tenho em mãos.

Quando estive em Londres como parte dessa pesquisa, visitando o King's College London, meu coorientador, o professor Aaron Rosen, apresentou-me o Julian Bell, autor de um dos livros de arte que mais gosto, já citado aqui: *A Nova História da Arte*. Após participar como ouvinte de um evento no qual o autor fazia parte, escrevi-lhe uma carta. Mesmo na incerteza de uma resposta, fiquei feliz em dizer coisas as quais sinto desde que comecei a estudar sobre arte. Na carta, eu partia de uma frase que ele havia dito em sua exposição, sobre ele sentir-se como um "ouvinte" diante de determinado tema que o inspirara em suas pinturas, para inferir que essa me parecia a postura ideal de um teórico da arte. Eu expliquei que a meu ver, o livro *A Nova História da Arte*, trazia uma nova maneira de contar histórias sobre arte saindo um pouco da perspectiva ocidental, o que confirma o

fato de ele assumir uma postura de “ouvinte”, ou de “espectador”, diante daquilo que ele observa na arte do mundo, logrando assim em seu livro uma perspectiva muito mais justa e abrangente, diferente da usual fala autoritária e eurocêntrica que costuma chegar até nós, do outro lado do Atlântico. Eu ainda inferi que na minha visão essa é uma postura consciente e humilde de alguém que escreve um livro de história da arte de grande alcance, pois ele será capaz de oferecer (ou ao menos tentar) uma maneira de ver a produção artística sem as tradicionais noções de tempo e território europeias, oferecendo assim visibilidade à arte de outras culturas, possibilitando uma aproximação às suas próprias histórias e visões de mundo. Eu expliquei a ele que me graduei em Artes Visuais e fiz o mestrado na mesma área, e que durante todo esse tempo estive esperando um livro como esse, pois sempre me incomodou o enorme distanciamento que os livros indicados pela academia apresentava em relação às culturas brasileiras, latinas, africanas, orientais.<sup>260</sup> Por fim, inferi que pensando no meu futuro enquanto professora, eu certamente usaria seu livro como base na mediação de uma história da arte mais atualizada e democrática.

Para minha surpresa, Julian Bell respondeu a minha carta. Ele ficou feliz em saber que minhas impressões diante de seu trabalho correspondiam às suas expectativas, ou ao menos, à tentativa em escrever um livro que conseguisse lidar com a questão das diferenças culturais, inferindo que ainda assim ele não teria sido capaz de evitar certos problemas. Em sua resposta, ele dizia que acredita que todos nós devemos tentar nos ajudar uns aos outros como seres humanos, e que apesar de essa ser uma questão óbvia, a dúvida residiria em “como” ou “o quê” podemos fazer. Ele dizia que a maneira mais óbvia seria pensar em ajudar os outros por meio de recursos financeiros, por exemplo, porém ele gostaria de acreditar que existem outras formas. Ele dizia, entre outras coisas, que:

Escrever sobre arte deve parecer uma maneira muito, muito estranha de ajudar as pessoas. Mas eu gostaria de pensar que isso pode contribuir para o esforço. Porque na melhor das hipóteses,

---

<sup>260</sup> Só o fato de perceber que Aleijadinho foi citado no seu livro já me deixou feliz, mais extasiada ainda fiquei ao ler suas palavras acerca da importância desse artista para a arte moderna mundial. O autor tenta, claramente, oferecer uma visão mais justa e consciente sobre as culturas não europeias, a despeito do equivocado olhar que costumava identificar Aleijadinho e tantos outros como primitivos.

um escritor de arte pode apontar para o mundo imaginativo e espiritual que alguma outra pessoa em outro lugar, talvez em outra época, possui, e desta forma, o escritor de arte pode ajudar a mostrar às pessoas o que cada um deles possui de melhor, em dimensões mais profundas do que aquilo que eles comem, o que sofrem, o que seus corpos necessitam. Ao mesmo tempo, há muitas coisas sobre as outras pessoas que eu realmente não consigo entender, como resultado dessas diferenças, e eu sei que meu livro tem esse problema. Mas você se aproxima, de uma forma generosa, do que eu estava tentando. Então, sim, é tudo uma questão de escuta, ou de tentar. Eu amo música instrumental, onde você pode ouvir os músicos ouvindo-se uns aos outros, respondendo ao que o próprio ritmo quer dizer, e esse é o espírito que eu gostaria de apontar em meu trabalho.<sup>261</sup>

A partir disso, gostaria de pensar que mesmo com as possíveis faltas, falhas ou abordagens incompletas, eu tenha conseguido, minimamente, contribuir para uma visão mais democrática da história da arte no Brasil, inserida no contexto da arte mundial. Claro que o artista me forneceu todas as ferramentas, porém, acredito que o tendo escolhido em lugar de outro, pude assim oferecer mais visibilidade à sua obra e, indiretamente, àqueles os quais ele representa e se identifica. Gosto de pensar que faço parte de uma corrente de pessoas que realmente procuram abarcar e respeitar as diferenças, culturais, sociais, raciais, sexuais ou religiosas. Sei que essa visão pode soar um pouco romântica ou até pretenciosa, porém, consigo de fato vislumbrar alunos, pesquisadores e jornalistas recorrendo a esse texto e fazendo uso das informações nele contidas. Tenho certeza de que todos aqueles que se aprofundarem sobre a obra de Heráclito terão sua visão de mundo ampliada, pelo simples fato de o artista trabalhar com o não dito. Não tenho grandes pretensões com relação ao leitor bem familiarizado com a temática do candomblé, com a história do escravismo no Brasil ou do movimento negro, por exemplo, pois provavelmente essas pessoas terão um sentimento parecido com o meu: o de que ainda há muito a se falar.

Como dito inúmeras vezes ao longo do texto, os assuntos aqui levantados por meio da obra de Heráclito, vão ao encontro da ampliação da visão sobre a arte

---

<sup>261</sup> Trecho da carta enviada à autora por Julian Bell, via correio eletrônico, em 27/01/2016. Tradução livre da autora.

brasileira, abarcando sua multiplicidade e pluralidade. E, como sabemos, tanto a atual teorização sobre a arte, quanto a visão que os brasileiros apresentam em seu cotidiano, estão muito longe de abarcar ou respeitar as singularidades de sua própria cultura. Isso sem mencionar os conflitos específicos derivados do processo histórico-político extremamente conturbado pelo qual o Brasil passa, de dimensões catastróficas, no que se refere aos retrocessos sociais.<sup>262</sup> Preconceitos, injúrias e desrespeitos que antes eram observados nos livros ou na televisão, agora são escancarados na impetuosa internet. Pensamentos medievais, fascistas e fobias de todas as ordens encontram espaço e liberdade nos palcos virtuais, cuja velocidade e amplitude conseguem atingir a mais vasta plateia em segundos, muitas vezes, destruindo anos de luta e conquistas pelos direitos humanos. Enfim, diante disso eu realmente prefiro ficar com a opção que me foi dada por Heráclito: a de encarar a vida e suas dores com a leveza da arte.

Heráclito me ensinou ao longo da pesquisa, que a suavidade é o melhor caminho. A sutileza e poesia de sua obra nos mostram que não é preciso agressividade para se impor uma postura séria e crítica diante da vida e das outras pessoas, mesmo tocando em questões tão problemáticas, em dores tão profundas, como no caso das torturas que a obra *Transmutação da Carne*, nos fez observar, ou do violento *Trafico Atlântico*, que tantas obras, dentre elas *Os Sacudimentos*, nos fizeram pensar sobre. A visão positiva que Heráclito apresenta em sua arte aproxima ao invés de distanciar. Ao bater na tecla da situação dos afrodescendentes no Brasil em sua poética, com o uso recorrente do dendê como símbolo da cultura negra, Heráclito me abriu ainda mais os olhos para situações cotidianas, que eu acreditava ter consciência.

E porque não explicitar aqui uma situação real? Às vezes, o fato de passar horas escrevendo sobre escravidão e ao sair, me deparar com a pessoa que contratei para poder me ajudar em casa (justamente para que eu pudesse finalizar a tese), enxergando mais do que nunca sua cor, muito mais escura do que a minha, era de

---

<sup>262</sup> Ao longo desta tese, por diversas vezes tive o ímpeto de inserir aleatoriamente os dizeres “Fica Dilma”, “Fora Temer”, “Viva Marielle” ou “Lula livre”, apenas para ilustrar o turbilhão de emoções vividos por nós, brasileiras e brasileiros.

fato constrangedor. Sim, escrever sobre o trabalho de Heráclito as vezes me deixava confusa e angustiada. Era difícil não pensar que estou nesta posição por conta de todas as oportunidades que me foram dadas, apenas pelo fato de eu ser branca, enquanto há do meu lado uma pessoa fazendo um serviço doméstico, que seria meu, apenas pelo fato de ser negra. Era difícil não pensar que meus antepassados são europeus, e que por isso eu pude viajar e me instruir para chegar até aqui - que diga-se de passagem, não é um lugar superior - porém, do ponto de vista econômico é injusto já que o valor da bolsa de pesquisa é muito superior ao salário oferecido à pessoa que faz o serviço braçal. Não há como não pensar, que o fato do serviço intelectual ser legalmente mais bem pago do que o serviço braçal deriva única e exclusivamente da história da colonização no meu país, história essa que Heráclito insiste em falar. Como não fazer essas conexões, se a obra de Heráclito não se cansa de me lembrar?

Porque defendo com unhas e dentes que a arte de Heráclito é transformadora? Porque mesmo para uma pessoa branca de classe média como eu, que considerava estar suficientemente consciente do racismo e das desigualdades sociais do próprio país, passou a questionar ainda mais uma série de questões. Posso assegurar que neste país é muito fácil se habituar com as desigualdades, desde que elas não atuem sobre você, claro. Não fosse pelo contato íntimo e diário com obras como Jesus no Monte das Oliveiras, "Kiry, Beuys, Salvador", Segredos internos, Divisor, Condor do Atlântico, Barrueco, Transmutação da carne e Sacudimentos, eu não estaria tão atenta ao fato da pessoa que esteve presente durante nos últimos meses da minha escrita estar na situação que está apenas por ser negra, descendente de negras e negros escravizados. Como todos os brasileiros brancos, eu não me importaria com o fato de ela ter tido o primeiro, de cinco filhos, aos quatorze anos de idade. Ou pelo fato de ela morar numa casa do tamanho da minha com vinte pessoas a mais. Ou ainda pelo fato de eu ter um filtro e ela não. De eu ter armário e ela não. De eu ser automaticamente mais respeitada por ela do que ela por mim, afinal, ela me chama de senhora mesmo eu sendo muito mais nova e tendo muito menos experiência sobre a vida real do que ela.



Talvez, não fosse pelo tempo dedicado a desvendar obras como Bori, Batendo Amalá, Buruburu, Mãos do Epô e Funfun, por exemplo, eu não pararia para pensar nas questões espirituais e cárnicas que envolvem a minha posição em relação a esse outro, que está bem ao meu lado. Talvez eu não me importasse em ignorar os preceitos da sabedoria popular, quando essa mesma pessoa me sugere tomar um chá da planta que eu pensava ser mato para aliviar um resfriado, por exemplo. Talvez eu não parasse para ver que tantos elementos culinários, tantos vocábulos, tantas expressões, além das chamadas superstições derivadas de um saber popular perpetuado pelas pessoas de ascendência africana, estão completamente presentes no meu viver. E que como tal moldam minha identidade, me fazendo compreender a importância do sentimento de pertencimento. Parar para olhar o dendê, o açúcar, a carne de charque, a pipoca, e tantos outros alimentos votivos (como os da obra Bori, por exemplo), como símbolos de uma enorme cosmogonia, me fazem querer valorizar uma ancestralidade presente na minha própria cultura, que por sua vez veio da África, e não da Europa.

Escrever sobre obras cujos nomes são palavras de origem ora iorubá, ora jeje, ora banto, me faz querer saber mais sobre as complexas origens da minha língua materna. A obra de Heráclito ampliou não apenas o meu próprio vocabulário afro, como também o do meu computador, que agora já não tenta mais corrigir automaticamente palavras como egun, axé, odé, epô, ebó, aiyê, orum. Após ser “sacudida” pelas obras desse artista, agora me pego tendo vontade de conhecer Angola, Moçambique, Senegal, Quênia, África do Sul, mesmo sendo bombardeada, como todos os brasileiros, pela ideia de que as melhores viagens estão na Europa ou nos Estados Unidos. Em 2017, no Seminário de Histórias Afro-Atlânticas organizado pelo MASP, Heráclito disse:

(...) Me honra ter uma descendência negra e investir nesses fluxos e refluxos, que o Verger começou a abrir, nas minhas incursões pela África. Estou sempre indo pra África, constantemente, já trabalhei na Universidade de Kinshasa. O Congo é um lugar que me encanta muito.<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> HERÁCLITO, 2017 In Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, São Paulo. 2017.

Após ler e ouvir tantas falas como essa, Heráclito me convenceu de que, se eu for à Kinshasa, mesmo não logrando o mesmo *status* que eu teria se fosse a Paris, certamente eu aprenderei mais sobre as origens da minha própria cultura. De fato, tem mais chances de eu encontrar quitanda, marimbondo, batuque, macumba, mandinga, ginga, dendê, dengo e moleque<sup>264</sup> no Congo do que na França. Para finalizar, devo dizer que a semente que foi plantada em mim trata-se da inquietação diante daquilo que deve ser mudado. Por meio da arte, Heráclito chama atenção para a falta de atenção que temos sobre nossa própria cultura, sobre nossas singularidades, nossas demandas. Ele nos abre os olhos para uma arte brasileira que existe contemporaneamente e sempre existiu, de maneira rica e complexa. Uma arte que não precisa ser “descoberta”, mas sim, exibida, observada, viabilizada, incentivada, discutida. O artista sugere que lutemos pela desigualdade racial, com o devido enfoque por ocupar o lugar de negro, entretanto, é como se ele também incentivasse toda forma de luta, contra qualquer tipo de imposição: hegemônica, normativa, social, sexual, de gênero ou comportamental.

Heráclito também me convenceu que é preciso coragem para enfrentar certas situações (a exemplo do embate com os eguns, por exemplo). Ele me mostrou que uma vez que tomamos consciência de algo, já não podemos voltar atrás. Sua arte apenas comprova poeticamente, esteticamente, o óbvio: se de pouco mais de quinhentos anos de história do Brasil, apenas cento e trinta foram sem escravidão, não há como não haver graves consequências até hoje. O que também se comprova pela informação que li certa vez, em uma campanha: “cinquenta e três por cento da população do Brasil é negra, e, menos da metade tem o dobro de oportunidades”. Se enquanto mulher branca e de classe média faço parte dessa parcela que tem o dobro de oportunidades, não posso me redimir das minhas responsabilidades, da minha posição privilegiada na sociedade, ficando passiva ante a tantas injustiças. Afinal de contas, sou filha de Xangô.

---

<sup>264</sup> Todas essas palavras são de origem africana. [Ver LOPES, Nei. Novo Dicionário Banto do Brasil]

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. Terra Comunal – Marina Abramović + MAI desembarca no Sesc Pompeia. São Paulo: 2015. Disponível em: <[www.sescsp.org.br](http://www.sescsp.org.br)> Acesso em: set 2017.

\_\_\_\_\_. In Vídeo MAI no Sesc Pompeia - Terra Comunal. Marina Abramovic + MAI, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IIM7CwYy0xE&t=291s>> Acesso em: mai 2018.

ADICHIE, Chimamanda. In Vídeo da palestra: *The Danger of a Single Story* (Os perigos de uma história única). Legendado. 2009. 00:13:55. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZUtLR1ZWtEY>> Acesso em: mar 2018.

AFRO-ÁSIA, Revista. Edição n.56. Centro de Estudos Afro-Orientais e da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. ISSN: 1981-1411. 2017. Editores: Jocélio Teles dos Santos e Wlamyra Albuquerque. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/issue/view/1605/showToc>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Políticas Editoriais. Foco e Escopo. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/about/editorialPolicies#focusAndScop>> Acesso em: abr. 2018.

AGUILAR, Nelson (Org. e Coord.) A era da desmaterialização. In 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

ALVES, Castro. Canto da esperança. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. 331p.

ALZUGARAY, Paula. Religar e dar a ver. Em ritos performáticos, Ayrson Heráclito age politicamente. Dá alimento às cabeças e faz pensar, na medida em que revela os espaços doentes da história do Brasil. 2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/religar-e-dar-a-ver/>> Acesso em: jan 2018.

AMADO, Guy. Sobre a Virgem. Caetano Dias. Temporada de Projetos, 2002. Disponível em: <<http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=402&sid=682>> Acesso em: mai 2015.

ARANTES, Priscila. Crossing [travessias: versos da memória] Texto curatorial da exposição ocorrida entre 12 de setembro e 07 de novembro de 2010, no Paço das Artes, em São Paulo. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br/exposicao/crossing.aspx>> Acesso em: mai 2015.

ARAÚJO, Emanuel. A nova mão afro brasileira. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014. Pp. 162- 169.

\_\_\_\_\_. (Org.) A mão afro-brasileira. Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

\_\_\_\_\_. Apud PEDROSA, Adriano. In Vídeo do Masp Seminários: Histórias da escravidão. 28.10.2016. Introdução. Auditório Masp - São Paulo. Publicado em 29 de nov de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7GvufkrCPI>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. (Org.) Museu afro-Brasil. Um Conceito em perspectiva. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, 2006.

ARGAN, G. C. Arte moderna. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 709p.

ÁVILA, Christovão de. Garcia d'Ávila. Centro Cultural e de Pesquisas do Castelo da Torre. Disponível em: <[www.casadatorre.org.br](http://www.casadatorre.org.br)> Acesso em: set 2017.

BAQUÉ, Pierre. Metodologias comparadas da pesquisa universitária em artes plásticas e em artes aplicadas. P. 63. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

BARATA, Danillo. Corpo-imagem. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: PUC-SP, 2012.

\_\_\_\_\_. Trinômio. Anais do 13º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#13.ART): arte, política e singularidade. Brasília, 2014. Disponível em: <[https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13\\_DanilloBarata.pdf](https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/art13_DanilloBarata.pdf)> Acesso em: set 2017.

\_\_\_\_\_. Verbetes Ayrson Heráclito. In FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira (Orgs.) Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia. Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <[www.dicionario.belasartes.ufba.br](http://www.dicionario.belasartes.ufba.br)> Acesso em: Set. 2017.

\_\_\_\_\_. Narrativas em fluxo: Corpo-Imagem. Cruz das Almas: Ed. UFRB, 2016.

BAX, Marty; VAN TUYL, G. *Holy Inspiration: Religion and spirituality in modern art. Amsterdam: De Nieuwe Kerk and Hermitage*. Amsterdam, 2008. 180p. Catálogo de exposição.

\_\_\_\_\_. *Holy spirit: outline of the exhibition. Summary of texts by Marty Bax written for the publication accompanying the exhibition Holy Inspiration*. De Nieuwe Kerk. Disponível em: <[http://www.nieuwekerk.nl/en/#/en/pers/heilig\\_vuur/editorial.htm](http://www.nieuwekerk.nl/en/#/en/pers/heilig_vuur/editorial.htm)> Acesso em: mai 2015.

BELL, Julian. Uma nova História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 496p.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril

2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00015.pdf>> Acesso em: mar 2018.

BESIDE Colors. Mário Cravo Neto. 3 de novembro, 2017. Disponível em: <<http://besidecolors.com/mario-cravo-neto/>> Acesso em: abr 2018.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.

BIENAL de Curitiba. 3/10/2015 a 14/2/2016. Material Educativo. A luz do mundo: um olhar através da educação. Disponível em: <<http://bienaldecuitiba.com.br/2015/a-bienal-internacional-de-curitiba-completa-20-anos-em-2013-realizada-na-capital-paranaense-entre-os-dias-31-de-agosto-e-1o-de-dezembro/>> Acesso em: abr 2018.

BIENAL, Org. Jochen Volz é o curador da participação brasileira na 57ª Bienal de Veneza. 06 dezembro 2016. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post.php?i=3310>> Acesso em: mar 2018.

BOIS, Yve-Alain. A pintura como modelo. Tradução Duda Machado. Revista Novos Estudos Edição 37 - Volume 3. Novembro de 1993. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências. Pp. 139-153.

BONCIANI, Rodrigo Faustinoni. Resenha do livro: PARÉS, Luis Nicolau. A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. In Revista de História N. 158. 1º semestre de 2008. Pp. 309-314.

BOUSSO, Daniela. Desvios. FF>Dossier 041: Caetano Dias. Associação Cultural Videobrasil. 2009. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/900564/900628>> Acesso em: mai 2015.

BRAGA, Júlio. Ancestralidade Afro-Brasileira. O Culto de Babá Egum. Salvador: EDUFBA, 1995, p. 106.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CANDIDO, Antonio. A importância de não ser filósofo. Revista Discurso n. 37. Filosofia e música. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62909>> Acesso em: mai 2018.

CARVALHO, Ana Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CARVALHO, José Jorge de. Apresentação. In SANTOS, Antônio Bispo. Colonização, Quilombos: modos e significações. Teresina: Editora COMEPI, 2015.

CASA da Torre. História. Garcia d'Ávila. Centro Cultural e de Pesquisas do Castelo da Torre. Disponível em: <<http://www.casadorre.org.br/historia.htm##1>> Acesso em: mar 2018.

CASTRO, Josué de. Geografia da fome: o dilema brasileiro, pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. P. 37 In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

CAVALCANTI, A. E. L. N.; VASCONCELLOS, S. S. D. Expressões de religiosidade na arte contemporânea. Revista de Teologia e Ciências da Religião da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP. Ano 9, nº 1, jan-jun. 2010, p. 111-129.

CLEVELAND, Kimberly L. *Black Art in Brazil. Expressions of Identity*. Florida, United States: University Press of Florida, 2013.

COEXIST House. *Stations of the Cross Events. Walking tour and discussion on Viola's piece Martyrs: What does sacrifice mean to you? 11th Station*. Disponível em: <<http://www.coexisthouse.org.uk/events.html>> Acesso em: mai 2018.

\_\_\_\_\_. *The Stations of the Cross exhibition held in 14 different locations across London*. 10 Feb – 28 March. Disponível em: <<http://www.coexisthouse.org.uk/stations2016.html>> Acesso em: mai 2018.

COLEMAN, E. J. *Creativity and Spirituality: Bonds Between Art and Religion*. New York: State University of New York Press, 1998. 237 p.

CONDURU, Roberto. In Prêmio PIPA. "Negros indícios" discute a identidade negra no Brasil. 12 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/10/negros-indicios-discute-identidade-negra-no-brasil/>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Arte afro-brasileira. 1ª Ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

\_\_\_\_\_. *Bridging the atlantic and other gaps: artist's connections between brazil and Africa – and beyond*. p.65-75. In BARSON, Tanya; GORSCHLUTER, Peter. *Afro Modern Journeys through the black atlantic*. 1st edition. Liverpool: Tate Publishing, 2010. 208p.

\_\_\_\_\_. In *Visitors Guide - International Arts Festival. Europalia.Brazil*. La Centrale Electrique – European Centre For Contemporary Art. Brussels, Belgique. 2011. P. 4.

\_\_\_\_\_. Incorporações – arte afro-brasileira contemporânea. 26 Out 2011. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/incorporacoes-arte-afro-brasileira-contemporanea>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Negrume Multicor Arte, África e Brasil para além de raça e etnia. Revista Acervo. Rio de Janeiro. V. 22. N. 2. Jul/dez, 2009. Pp. 29-44. Disponível em: <<http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/6/6>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Pérolas negras - primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. 390p.

\_\_\_\_\_. Vidro + água + óleo + sal = arte. In *Jornal Educação e Imagem*. Ano 1, Edição 4. Junho, 2012. Laboratório de Educação e Imagem - Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Disponível em: <[http://lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed\\_img/anteriores/ano1\\_ed4/pdfs/edu\\_ai\\_a1\\_e4.pdf](http://lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed_img/anteriores/ano1_ed4/pdfs/edu_ai_a1_e4.pdf)> Acesso em: mar 2018.

CORTEZ, Ana Sara. Cabras, Caboclos, Negros e Mulatos: Escravidão e Núcleos Familiares no Cariri Cearense (1850-1884) *Revista Afro-Ásia*, ISSN: 1981-1411. N.53. 2016. Pp. 9-44. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/22470/14380>> Acesso em: mar 2018.

COSTA, Marcus de Lontra. Atualmente Bahia. Catálogo de exposição. Artistas participantes: Caetano Dias, Márcia Abreu, Paulo Pereira e Zau Pimentel. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, RJ, 1996. Disponível em: <[http://muvi.advant.com.br/artistas/c/caetano\\_dias/atualmente\\_bahia.htm](http://muvi.advant.com.br/artistas/c/caetano_dias/atualmente_bahia.htm)> Acesso em: mai 2015.

CRAVO JR, 2006. In Vídeo Cosmogonia Cravo. Entrevista de Mário Cravo Jr. concedida aos curadores Ayrson Heráclito e Katia Fraga Jordan. Exposição Cosmogonia Cravo, Museu Rodin, Salvador – BA. 2006. Posted by Ayrson Heráclito on Vimeo. Disponível em: <<http://vimeo.com/27357087>> Acesso em: fev 2018.

CRUMLIN, R.; WOODWARD, M. *Beyond belief: modern art and the religious imagination*. National Gallery of Victoria, 1998. Catálogo de exposição.

DASARTES Revista. Ayrson Heráclito e Vívian Caccuri. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Disponível em: <<http://dasartes.com/agenda/ayrson-heraclito-e-vivian-caccuri-museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi/>> Acesso em: abr 2018.

DAVIS, Ben. *The Venice Biennale's Viva Arte Viva, Shamanism Sneaks Back Into the Picture Primitivism makes an unexpected return in Christine Macel's therapeutic vision*. May 12, 2017. Disponível em: <<https://news.artnet.com/exhibitions/venice-biennale-2017-viva-art-viva-review-958238>> Acesso em: abr. 2018.

DESMOBILIA. Marina Abramović, a corrente que liga arte e espiritualidade. 2014. Disponível em: <<http://www.desmobilia.com.br/>> Acesso em: mai 2015.

EDUCATION kit. *Marina Abramović in Residence. Kaldor Public Art Projects*. Project no 30. Pier 2/3 Hickson Rd, Walsh Bay, Sydney. 24 june – 5 july 2015. Disponível em: <[http://kaldorartprojects.org.au/\\_assets/download-kits/MA%20EdKit%2015June15%20RGB%20web.pdf](http://kaldorartprojects.org.au/_assets/download-kits/MA%20EdKit%2015June15%20RGB%20web.pdf)> Acesso em: mai 2018.

ELKINS, J. *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*. New York: Taylor & Francis, 2004.



FERRETTI, Sérgio. Repensando o sincretismo: estudo sobre a casa de minas. São Paulo/São Luís: Edusp/Fapema, 1995.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. 20ª Edição. Petrópolis: Editora vozes, 1999.

FOWLER Museum at UCLA. *Axé Bahia: the power of art in an afro-brazilian metropolis*. September 24, 2017 – april 15, 2018. Disponível em: <<https://www.fowler.ucla.edu/exhibitions/axe-bahia/>> Acesso em: mar, 2018.

FRANCO, Beatriz. Texto sobre Pérola Negra. Exposição individual de Ayrson Heráclito. 20 de agosto a 24 de setembro de 2016. Curadoria: Beatriz Franco. Blau Projects Galeria, SP -Brasil. Agosto de 2016. Disponível em: <<https://www.beatrizfranco.com.br/perola-negra-ayrson-heraclito>> Acesso em: mar 2018.

FRANCO, Beatriz. Um nascimento para o mundo. Texto sobre Pérola Negra - Exposição de Ayrson Heráclito. Blau Projects Galeria – SP, Agosto, 2016.

FUNDAÇÃO Pierre Verger. A obra de Verger: um inventário. Textos e entrevistas online. Fundação Pierre Verger. Salvador – BA. Disponível em: <<http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/pierre-fatumbi-verger-e-sua-obra-homenagem/a-obra-de-verger-um-inventario.html>> Acesso em: mai 2015.

GALLWITZ, Klaus. Homem com esculturas de feltro. Guia das Artes, São Paulo, v.20, N.6, Jun-jul 1992.

GERMANO, Beta. Afrodescendência e a formação do Brasil na arte Tema será discutido em palestra no Casa Vogue Experience 16/10/2017| disponível em: <<https://casavogue.globo.com/CasaVogueExperience/noticia/2017/10/afrodescendencia-e-formacao-do-brasil-na-arte.html>> Acesso em: fev 2018.

GELEDÉS, Instituto da Mulher Negra. Pan-Africanismo. 12/05/2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/pan-africanismo/>> Acesso em: mai 2018.

GILROY, Paul. Entre campos: nações, cultura e o fascínio da raça. Tradução de Celia Maria Marinho de Azevedo et al. São Paulo: Annablume, 2007. 416p. (tradução de *Between camps: nations, cultures and the allure of race*. London and New York: Routledge, 2004.)

\_\_\_\_\_. O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. Coedição: Centro de Estudos Afro-Asiáticos/UCAM. São Paulo: Editora 34, 2001. 468p.

GOBBI, Nelson. Ayrson Heráclito cria um futuro feito de tradições em mostra no MAC. Artista baiano está em cartaz até julho com a individual Senhor dos caminhos. 30/04/2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/ayrson-heraclito-cria-um-futuro-feito-de-tradicoes-em-mostra-no-mac-22637214>> Acesso em: mai 2018.

GOETHE, Institut. A Rapadura e o Fusca. 2009. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/sab/prj/rap/ptindex.htm>> Acesso em: mar 2018

\_\_\_\_\_. Saccharum BA: Cachaças baianas. 2009. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/sab/prj/rap/art/ptindex.htm>> Acesso em: mar 2018.

GOLDBERG, Rose Lee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst. A História da Arte. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 688p.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Filme mostra Marina Abramovic, a avó da performance, em visita a lugares no Brasil. Nova York, 2013. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1390735-filme-mostra-marina-abramovic-a-avo-da-performance-em-visita-a-lugares-no-brasil.shtml>> Acesso em: mai 2015.

GREENBERG, Clement. Estética doméstica. Observações sobre a arte e o gosto. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 288p.

GUTMAN, Guilherme. Anitta Boa Vida, Ayrson Heráclito, Pedro Victor Brandão, Raquel Nava. In Guilherme Gutman assina a curadoria de Luxe Deluxe. 20 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/10/guilherme-gutman-assina-curadoria-de-luxe-deluxe/>> Acesso em: nov 2017.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104p.

\_\_\_\_\_. Da diáspora: identidades e mediações locais. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed UFMG; Brasília: UNESCO, 2003. 434 p.

HERÁCLITO, Ayrson. In Mapeamentos. Barrueco. Plataforma Videobrasil. Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#barrueco>> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Devaneios - Ayrson Heráclito. Entrevista à Luciana Accioly. Programa Soterópolis, 2009. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia - IRDEB. Publicado em 25 de jan de 2010 por Luciaccioly. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sXIVU14uVOY>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Artistas indicados PIPA 2012: Ayrson Heráclito. Publicado em 6 de jul de 2012 por premiopipa2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=gF0sHIBbsb8>> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais - Parte II. Publicado em 12 de jan de 2015 por Museu de Arte do Rio. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hthTWZOqeJI&t=2851s>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 1. Entrevista e imagens: Alex Oliveira. Publicado em 15 de jun de 2014 por Imprensaodigital126. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_kpoZk\\_pddY&t=5s](https://www.youtube.com/watch?v=_kpoZk_pddY&t=5s)> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 2. Entrevista e imagens Alex Oliveira. Publicado em 15 de jun de 2014 por Imprensaodigital126. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VQj-RvXoZD0>> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Perfil Ayrson Heráclito. Parte 3. Entrevista e imagens Alex Oliveira. Publicado em 15 de jun de 2014 por Imprensaodigital126. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VQj-RvXoZD0>> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africana. postado em 19/11/2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1793911>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. In Palestra Ecologia de Pertencimento: poéticas contemporâneas afro-brasileiras na Bahia. 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico-Raciais. Escola do Olhar - Museu de Arte do Rio (MAR), 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hthTWZOqeJI&t=2851s>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Novo Banco Photo 2015 - Ayrson Heráclito. Publicado em 27 de jul de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ayzvJqFSfw>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo PIPA 2015 Artistas Indicados - Ayrson Heráclito. Publicado em 31 de ago de 2015 por PIPA 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RqYouCJQ89I>> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In Entrevista concedida à Renata Homem. Salvador, 5 dez 2016. [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.].

\_\_\_\_\_. In Vídeo PIPA 2016 Artistas indicados - Ayrson Heráclito. Publicado em 18 de jul de 2016 por Prêmio PIPA. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_oZdl8F\\_e0Y](https://www.youtube.com/watch?v=_oZdl8F_e0Y)> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_. In MOCELLIN, Vivian. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. Entrevista na Revista PáginaB! Março de 2017. Disponível em: <<http://www.paginab.com.br/sociedade/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista#.WnH3wp0pnIE>> Acesso em: Jan 2018

\_\_\_\_\_. In Vídeo Ayrson Heráclito responde: Agora somos todxs negrxs? Agora somos todos negros. Publicado em 16 de ago de 2017 por Videobrasil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wJ47UMjKcN4&t=8s>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Ciência no Massapê - Ayrson Heráclito. Publicado em 6 de jun de 2017 por UFRB TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IxWSpmc-nGs>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, 20.11.2017. MESA 02. Publicado em 7 de nov de 2017 por Museu de Arte de São Paulo (Masp). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QeavgInpM7k&t=517s>> acesso em fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Poéticas Militantes. Transmitido ao vivo em 21 de out de 2017 por Paço das Artes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oUB0Ty2Ic0I>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. In Vídeo Ayrson Heráclito sobre a exposição Senhor dos Caminhos. MAC – Niterói. 2018. Disponível em: <<https://youtu.be/a15NyJ9fF2k>> Acesso em: mai 2018.

\_\_\_\_\_. In PIPA, Prêmio. Leia a entrevista de Ayrson Heráclito para o Marina Abramovic Institute. 24 de abril de 2015. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/04/veja-entrevista-de-ayrson-heraclito-para-o-marina-abramovic-institute/>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_; SANT'ANA, Tiago. Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo. Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ayrson\\_heraclito\\_novato\\_ferreira.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ayrson_heraclito_novato_ferreira.pdf)> Acesso em: Set. 2017

\_\_\_\_\_; SILVA, Raimundo N. R. A cozinha dos processos visuais na obra de dois artistas baianos: arte contemporânea como devir-ritual. In Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. Salvador, Bahia. 2009.

\_\_\_\_\_. Além dos baiunos: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem. Tese de Doutorado. PUC-SP. 2016.

\_\_\_\_\_. *Art that transforms pain into beauty. Ayrson Heráclito Ferreira In Conversation With Jane De Hohenstein*. In SUHRBIER, Mona. (Editor) *Entre Terra e Mar (Between Land and Sea): Transatlantic Art*. Berlin: Kerber Verlag Publisher, 2017. 256p.

\_\_\_\_\_. Barrueco. Depoimento disponível no Canal VB. 2004. Disponível em: <<http://plataforma.videobrasil.org.br/#barrueco>> Acesso em: mai 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista quadro Devaneios, Programa Soterópolis. 2009. Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB. Portal multimídia. Disponível em: <<https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=231>> Acesso em: nov 2017.

\_\_\_\_\_. Espaços e Ações. Salvador: o Autor, 2003.

\_\_\_\_\_. In Associação Cultural Videobrasil. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas, 2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1793911>>

\_\_\_\_\_. Oferenda à cabeça. Patrimônio Cultural. Geledés – Instituto da Mulher Negra. 20/01/2012. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/ayrson-heraclito-oferenda-a-cabeca/>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. SANT'ANA, Tiago. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In Ecossistemas estéticos: anais do 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. PPG-Artes – UFP. Belém, 2013.

\_\_\_\_\_. Segredos no boca do inferno: quatro pressupostos sobre o açúcar – Instalações. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP; Florianópolis, 2008.

\_\_\_\_\_. *The anatomy of exploitation: an interview with artist Ayrson Heráclito*. Entrevistador: Ulisses Carrilho. Entrevista concedida ao Marina Abramović Institute (MAI). Tradução: Prêmio Pipa. São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/04/veja-entrevista-de-ayrson-heraclito-para-o-marina-abramovic-institute/>> Acesso em: set 2017.

\_\_\_\_\_. *The Shakings: The meeting of the Atlantic Margins / O Sacudimento: a reunião das Margens Atlânticas*. August 24, 2015. Disponível em: <<https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc-videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/>> Acesso em: mai 2018

\_\_\_\_\_. Vídeo Barrueco - mostra Memórias Inapagáveis. 31/08/2014. In Ilustríssima - Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/08/1507943-leia-textos-sobre-o-video-barrueco-da-mostra-memorias-inapagaveis.shtml>> Acesso em: mar 2018.

HERÁCLITO, Beto. Ayrson Heráclito: O pintor e a paisagem. In: HERÁCLITO, Ayrson. Ayrson Heráclito: espaços e ações, 2003.

HERKENHOFF, Paulo. A pedra de raio de Rubem Valentim, Obá-Pintor da Casa de Mãe Senhora. In AGUILAR, Nelson (Org. e Coord.). 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1996.

HOMEM, Renata; ROSEN, Aaron. Mario Cravo Neto: A Serene Expectation of Light. Exhibition reviews. Art and Christianity Journal. N. 86. Summer 2016. Pp. 6-7. Disponível em: <<https://www.artandchristianity.org/>> Acesso em: abr 2018.

HOUSER, A. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 1032 p.

INOCENCIO, Nelson. Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras. Tese de doutorado. PPG-Artes. Universidade de Brasília - UnB. 2013.

IPHAN. Ofício das Baianas de Acarajé. 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/58>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. Parecer do Departamento do Patrimônio Imaterial referente ao registro do Ofício das Baianas de Acarajé. 2004. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Oficio\\_baianas\\_acaraje\\_parecer\\_DPI.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Oficio_baianas_acaraje_parecer_DPI.pdf)> Acesso em: fev 2018.

ITAÚ CULTURAL Enciclopédia. Verbetes: Emanuel Araújo. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Verbetes: Museu de Arte da Bahia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao227132/museu-de-arte-da-bahia-salvador>> Acesso em: mar 2018.

JUNIÃO, Antonio. Exposição em São Paulo questiona o racismo, o sexismo e provoca: "Agora Somos Todxs Negrxs?". 31/08/17. Disponível em: <<https://ponte.org/exposicao-em-sao-paulo-questiona-o-racismo-o-sexismo-e-provoca-agora-somos-todxs-negrxs/>> Acesso em: abr 2018.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do Juízo. 1995. 2ª Edição. São Paulo: Ed. Forence universitária, 1995.

KARASCH, Mary C. A Vida dos Escravos no Rio Janeiro 1808-1850. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. In Revista Métis - História & Cultura. V. 3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/1158/797>> Acesso em: mai 2015.

KILOMBA, Grada. "Who can speak? Speakin at the centre, Decolonizing knowledge". In *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast, 2008. Pp. 25-38.

\_\_\_\_\_. Quem pode falar? Tradução de Anne Caroline Quiangala. 2016. Disponível em: <<http://www.pretaenerd.com.br/2016/01/traducao-quem-pode-falar-grada-kilomba.html>> Acesso em: abr 2018.

LATTES Currículo. Ayrson Heráclito Novato Ferreira. Última atualização do currículo em 13/08/2016. Plataforma Lattes. CNPq. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0681892022378156>> Acesso em: abr 2018

LIGGIERI, Francesco. *Viva arte Viva: com'è la 57ª esposizione internazionale d'arte di venezia?* 12 Maggio, 2017. Arte & Design. Disponível em:

<<https://www.frizzifrizzi.it/2017/05/12/viva-arte-viva-la-57a-esposizione-internazionale-darte-venezias/>> Acesso em: jan 2018.

LIMA, Daniel. Agora somos todxs negrxs? Galpão VB. 2017. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs/>> Acesso em: abr 2018.

LIMA, Vivaldo da Costa. Os Obás de Xangô. Revista Afro-Ásia. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, 1996. Edição 2/3. Disponível em: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia\\_n2\\_3\\_p5.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n2_3_p5.pdf)> Acesso em: mai 2015.

LODY, Raul. Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-Brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

LOPES, Nei. Dicionário escolar Afro-Brasileiro. São Paulo: Selo Negro, 2006.

\_\_\_\_\_. Novo Dicionário Banto do Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

LUCADO, Max. Evangelho de Mateus. Série Lições de Vida. São Paulo: Ed. Mundo Cristão, 2014.

LUCENA, Francisco Carlos de. Uma etnografia dos significados da Louvação a Baobá: Sentidos da África no Brasil. Revista África e Africanidades – Ano 2 - n. 5 - Maio. 2009 - ISSN 1983-2354 Disponível em: <[www.africaeaficanidades.com](http://www.africaeaficanidades.com)> Acesso em: abr 2018.

LUCIANA, Brito Galeria. Marina Abramovic: Places of Power. Exposições. 2015. Disponível em: <<http://www.lucianabritogaleria.com.br/exhibitions/104>> Acesso em: mai 2015.

MACEL, Christine. *57th Venice Biennale 2017: Viva Arte Viva – Introduction*. 2017. Tradução livre da autora. Disponível em: <<https://universes.art/venice-biennale/2017/viva-arte-viva/christine-macel-statement/>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. *Il video della conferenza stampa di presentazione di viva arte viva*. Biennale Arte 2017 (Press conference 10th May 2017). Disponível em: <<http://www.artslife.com/2017/05/08/biennale-di-venezias-2017-57-edizione-guidacompleta/>> Acesso em: fev 2018.

MARTINI, Marcus de. O historiador do futuro e o profeta disfarçado: profecia, história e retórica na 'história do futuro', do padre Antônio Vieira. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19774>> Acesso em: mai 2018.

MATOS, Gregório de. Poema À Bahia. In BOSI, Alfredo. Do livro "História concisa da Literatura Brasileira", Editora Cultrix: SP, 1994.

MELINA, Remy. What Makes a Black Pearl Black? Live Science. November 15, 2010. Disponível em: <<https://www.livescience.com/32856-what-makes-a-black-pearl.html>> Acesso em: mar 2018.



MESCH, Claudia. *Joseph Beuys: Critical Lives*. London: Reaktion Books LTD, 2017.

MOCELLIN, Vivian. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. Revista PáginaB!. Março de 2017. Disponível em: <<http://www.paginab.com.br/sociedade/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista#.WnH3wp0pnIE>> Acesso em: jan 2018.

MOMBAÇA, Jota. Desmontando a caravela queer na vida após a morte do colonialismo. Texto de divulgação da fala pública de Jota Mombaca. Projeto Arte e Ativismo na América Latina – ano II. Associação Cultural Despina (RJ) e Prince Claus Fund (Holanda), 2017. Disponível em: <<http://despina.org/fala-publica-com-jota-mombaca/>> Acesso em: out 2017.

\_\_\_\_\_. Não existe o pós-colonial! Viena. 2015. Articles and Reports, Marginalia. Disponível em: <<https://transnationaldialogues.eu/nao-existe-o-pos-colonial>> Acesso em: set 2017.

\_\_\_\_\_. Pode Um Cu Mestiço Falar? 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee.>> Acesso em: mai 2018.

MONACHESI, Juliana (Curadora). O Discurso do Choque. Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, 2001/2003. Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná - Musa. Curitiba: UFPR, 2002. Livreto da exposição.

MORAES, Fabiana. Pode a subalterna outra subalterna calar? 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@fabi2moraes/pode-a-subalterna-outra-subalterna-calar-24c99dc1ffaa>> Acesso em: mai 2018.

MORAIS, Frederico. Reescrevendo a História da Arte Latino-americana. In Revista de Artes Visuales. América Latina en las vanguardias internacionales. 1998. P. 6. N. 23, abril. Disponível em: <<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html>> Acesso em: mai 2015.

MOREIRA, Marcello. Ayrson Heráclito e a Reunião das Margens Atlânticas. In: CARVALHO, Nuno Ferreira. (Org.) Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito, Edson Chagas - Novo Photo Banco 2015. 1ed. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo, 2015. v. 1. Pp. 53-87.

MOSQUERA, Gerardo. Wifredo Lam. In AGUILAR, Nelson (Org. e Coord.). 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo das Salas Especiais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

MOTT, Luiz. Bahia: inquisição & sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010. 294 p.

\_\_\_\_\_. Entrevistas – candomblé e homossexualidade. Disponível em: <<https://luizmottblog.wordpress.com/entrevistas/candomble-e-homossexualidade/>> Acesso em: abr. 2018

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Tornar-se cristão. ARAÚJO, Emmanuel (Org.) Museu afro-Brasil. Um Conceito em perspectiva. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Cultura Afro nas Escolas. Entrevista. Revista Toques D'Angola. Ano I. N.1. Brasília. 2003.

MUÑOZ, Alejandra Hernández. A camada invisível: um olhar transversal dos vídeos de Ayrson Heráclito. In FF > Dossier 036: Ayrson Heráclito. Associação Cultural Videobrasil. 2009. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/831604/831838>> Acesso em: mai 2018.

\_\_\_\_\_. Exposição Saccharum BA. Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Galeria do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA). 16 de junho a 19 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/5400597-STANDARD.pdf>> Acesso em: abr 2018.

NAME, Daniela. Ayrson Heráclito. In Textos críticos - Blau Projects. 11/07/2015 Disponível em: <[http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=43&t=lista&p2=textos\\_criticos&idTxCrit=78](http://www.blauprojects.com/?p=artistas&id=43&t=lista&p2=textos_criticos&idTxCrit=78)> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. Ficções: o perigo de uma história única. In Daniela Name. Algumas palavras sobre cultura. 09/08/2010. Disponível em: <<https://daniname.wordpress.com/2010/08/09/ficcoes-o-perigo-de-uma-unica-historia/>> Acesso em: fev 2018.

NASCIMENTO, Abdias. Museu de arte negra. 1950. Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros – IPEAFRO. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/home/br/acervo-digital/24/81/>> Acesso em: mai 2015.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Aproximações brasileiras às filosofias africanas: caminhos desde uma ontologia Ubuntu. Prometeus Filosofia, Cátedra Unesco / Archai / Viva Vox. Dezembro de 2016. Volume 9, ano 9 n. 21. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/prometeus/issue/view/496>> Acesso em: out 2017.

\_\_\_\_\_. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. Ensaios Filosóficos, Volume XIII. Agosto/2016. Disponível em: <[http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/11\\_NASCIMENTO\\_Ensaio\\_Filosoficos\\_Volume\\_XIII.pdf](http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/11_NASCIMENTO_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIII.pdf)> Acesso em: mar 2018.

NERUDA, Pablo. Canto geral. Tradução: Paulo Mendes Campos. São Paulo: Círculo do livro S.A, 2010.

NOVA, Luiz; MIGUEZ, Paulo. O mito baiano: viço, vigor e vícios. In IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 28 a 30 de mai 2008. Faculdade de Comunicação -UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

NOVO BANCO Photo. Ângela Ferreira, Ayrson Heráclito e Edson Chagas. 2015. Disponível em: <<http://pt.museuberardo.pt/noticias/novo-banco-photo-2015-angela-ferreira-ayrson-heraclito-e-edson-chagas>> Acesso em: abr 2018.

\_\_\_\_\_. Sobre o prêmio. 2016. Disponível em: <<https://www.novobanco.pt/site/cms.aspx?labelid=novobancophoto.>> Acesso em: mar 2018.

O GLOBO. Livro didático reprovado pelo MEC continua sendo usado em salas de aula do Brasil. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/livro-didatico-reprovado-pelo-mec-continua-sendo-usado-em-salas-de-aula-do-brasil4153370>> Acesso em: Ago. 2017.

OTSUKA, Edu Teruki. A crítica integradora de Antonio Candido (nota sobre: "De cortiço a cortiço") Ensaaios. Magma. N. 4. Pp. 55-60, 1997.

PEDROSA, Adriano. Ayrson Heráclito. *Profile of 2015 future great artist, selected by Adriano Pedrosa*. March 2015. In ArtReview - Independent Magazine of Contemporary Art. Disponível em: <[https://artreview.com/features/2015\\_futuregreat\\_ayrson\\_heraclito/](https://artreview.com/features/2015_futuregreat_ayrson_heraclito/)> Acesso em: jan 2018.

\_\_\_\_\_; SCHWARCZ, Lilian. 2014. In Vídeo da exposição Histórias Mestiças. Instituto Tomie Ohtake, SP, Brasil. De 16 agosto a 5 outubro 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wWp7c4Wf2iA&feature=youtu.be>> Acesso em: mar 2018.

PENNEY, Joe. No Senegal, popular estilo de luta cruza dinheiro e misticismo. The New York Times. Publicado por GaúchaZH em 2012. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2012/06/no-senegal-popular-estilo-de-luta-cruza-dinheiro-e-misticismo-3785288.html>> Acesso em: abr 2018.

PEREIRA, Paulo. História da Arte. In Dicionário Crítico de Arte, Imagem. Linguagem e cultura. Fundação Coa Parque. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/>>: Acesso em: jul 2017.

PÉREZ, Rubio. In VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1793911>> Acesso em: mai 2015.

PHAIDON Press, Articles. *How Joseph Beuys went from artist to philosopher: A new exhibition looks at Beuys's transition from a creator of artistic objects to a 'social sculptor'*. 2017. Disponível em: <<http://www.phaidon.com/2017>> Acesso em: out 2017.

PIPA, Prêmio. "Negros indícios" discute a identidade negra no Brasil. 12 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2017/10/negros-indicios-discute-identidade-negra-no-brasil/>> Acesso em: abr 2018

\_\_\_\_\_. Ayrson Heráclito chega ao Senegal para período de residência artística. 8 de abril de 2015. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/04/ayrson-heraclito-no-senegal/>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. Últimos dias - Mostra coletiva "Ficções" mergulha no universo das narrativas contemporâneas. 28 de agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/08/ultimos-dias-mostra-coletiva-ficcoes-mergulha-no-universo-das-narrativas-contemporaneas/>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. Mostra coletiva "Ficções" mergulha no universo das narrativas contemporâneas. 28 de agosto de 2015. Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/08/ultimos-dias-mostra-coletiva-ficcoes-mergulha-no-universo-das-narrativas-contemporaneas/>> Acesso em: mar 2018.

PORTER, Anna. *Goree Island: The Door of No Return*. Ontario: Queen's Quarterly, 2014.

PRANDI, Reginaldo. In Vídeo Masp Seminários: Histórias Afro-Atlânticas, 20.11.2017. MESA 02. Publicado em 7 de nov de 2017 por Museu de Arte de São Paulo (Masp). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QeavgInpM7k&t=517s>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. Mitologia dos Orixás. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRESIDÊNCIA da República. Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)> Acesso em: Out. 2017.

RAHE, Nina. Brasileiros selecionados por Marina Abramović vão interagir com a artista. Folha de S. Paulo. 2015 Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1589040-brasileiros-selecionados-por-marina-Abramovic-vao-interagir-com-a-artista.shtml>> Acesso em: set 2017.

RAYNNER, Mateus. Entre o sêmen e o dendê: aproximações do orixá Exu na fotografia de Ayrson Heráclito. Arteriais. Revista do PPG-Artes ICA – UFPA. N. 5. Dez, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/5527/4598>> Acesso em: jan 2018.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. Porto Alegre: Porto Alegre, V. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

\_\_\_\_\_. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. p.125 In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

ROLNIK, Suely. In Episódios do Sul: novos pontos de vista. Goethe-Institut. 2015. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/eps/prj/ptindex.htm>> Acesso em: mai 2018.

ROSEN, Aaron. Art & Religion in the 21st Century. 1 edition. London: Thames & Hudson, 2015. 256 p.

SANTOS, Antônio Bispo. Colonização, Quilombos: modos e significações. Teresina: Editora COMEPI, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, José Mário Peixoto (Aka ZMário). Ayrson Heráclito: Performances, Espaços e Ações. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. ISSN: 2316-8102. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/ayrson-heraclito/>> Acesso em: jan 2018.

SAVVY Contemporary. The incantation of the disquieting muse. On Divinity, Supra-realities or the Exorcisement of Witchery. Opening: June 3. Performances by Ayrson Heráclito, Priscila Rezende and Buhlebezwe Siwani, and African Futures. Savvy Contemporary, Berlin, 2016. Disponível em: <<http://www.art-agenda.com/shows/savvy-contemporary-presents-the-incantation-of-the-disquieting-muse/>> Acesso em: mar 2018.

SCHMIDT, Mário. Nova História Crítica. Manual do Professor. São Paulo: Ed. Nova Geração, 1a Ed., 2005.

SCHWARTZ, Stuart. Segredos Internos: Engenhos e escravos na sociedade colonial - 1550-1835. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras/CNPq, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano de "Dialética da malandragem", 1987 p. 1. In GIUSTI, César (Org.). Banco de Dados Literários. Disponível em: <<http://acd.ufrj.br/pacc/literatia/schwarz.html>> Acesso em: Jul. 2017.

SEGATO, Rita Laura. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. Anuário Antropológico. N. 88. Editora Universidade de Brasília, 1991. Pp 81-94 Disponível em: <[http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario\\_antropologico/Separatas\\_1988/anuario88\\_ritasegato.pdf](http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas_1988/anuario88_ritasegato.pdf)> Acesso em: abr 2018.

SELECT, Revista. Joseph Beuys na Galeria Bergamin & Gomide. Agenda, 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/joseph-beuys-na-galeria-bergamin-gomide/>> Acesso em: Out. 2017.

SENEGAL Online. *La maison des esclaves à Gorée*. Tourisme au Senegal. Disponível em: <[http://www.senegal-online.com/tourisme\\_au\\_senegal/villes-et-villages-du-senegal/goree/la-maison-des-esclaves/](http://www.senegal-online.com/tourisme_au_senegal/villes-et-villages-du-senegal/goree/la-maison-des-esclaves/)> Acesso em: mar 2018.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, A. C. Apud PEDROSA, Adriano. In Vídeo do Masp Seminários: Histórias da escravidão. 28.10.2016. Introdução. Auditório Masp - São Paulo. Publicado em 29 de nov de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L7GvufkrCPI>> Acesso em: mar 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Sagrados e profanos. Religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional. In ARAÚJO, Emmanuel (Org.). Museu afro-Brasil. Um Conceito em perspectiva. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, 2006.

SOBRAL, Heberth. A nova mão Afro-Brasileira mostra sua força na cultura nacional. 21/11/2013. Disponível em: <<http://culturaafm.cmais.com.br/de-volta-para-casa/a-nova-mao-afro-brasileira-mostra-sua-forca-na-cultura-nacional>> Acesso em: abr 2018.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies*. Edited by: Henry Schwarz and Sangeeta Ray. ISBN: 9780631206637. Print publication date: 2004

STRECKER, Márion. Dor colonial: Diáspora africana aparece em performances e filmes de Mohau Modisakeng e Ayrson Heráclito. Crítica, Destaque. Revista Select. 14/11/2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/dor-colonial/>> Acesso em: fev 2018.

SUHRBIER, Mona. (Editor) Entre Terra e Mar (*Between Land and Sea*): *Transatlantic Art*. Berlin: Kerber Verlag Publisher, 2017. 256p.

TATE Liverpool Exhibition. *Joseph Beuys: The revolution is us*. 23 February – 14 April, 1993. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/joseph-beuys-revolution-us>> Acesso em: Out. 2017.

THOMAS, Hugh. The Slave Trade: History of the Atlantic Slave Trade, 1440-1870. New York: Simon & Schuster, 1997.

TRINDADE, Mauro. Uma nova história da arte, Julian Bell foge do eurocentrismo. Cultura. Jornal do Brasil. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2008/12/12/em-uma-nova-historia-da-arte-julian-bell-foge-do-eurocentrismo/>> Acesso em: ago 2017.

UK Essays. How to Explain Pictures to a Dead Hare: A Spiritual Analysis. 17th August, 2017. Disponível em: <<https://www.ukessays.com/essays/arts/explain-pictures-dead-hare-spiritual-5106.php?cref=1>> Acesso em: jan 2018.

VALENTIM, Rubem. In Carta de Lucia Valentim a L. C. Cruvinel. Curriculum e depoimentos, Picolla Galleria, Revista O Caixote. 1997. Disponível em: <<http://www.oaixote.com.br/galeria1/GrubemValentim.html>> Acesso em: mai 2015.

VERGER, Pierre. Influências África-Brasil e Brasil-África. 1992. In ARAÚJO, Emmanuel (Org.). Museu afro-Brasil. Um Conceito em perspectiva. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, 2006.

VICECONTE, Giovanni. Biennale di Venezia. L'universo sciamanico di Christine Macel. In Arti visive - arte contemporânea. 11 giugno 2017. Disponível em: <<http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/06/biennale-veneziah-padiglione-sciamani/>> Acesso em: mar 2018.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. postado em 19/11/2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1793911>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. As Histórias Renegadas: Memórias Indígenas e Africanas. 19/11/2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1793911>> Acesso em: mar 2014.

\_\_\_\_\_. Biografia comentada. 2009. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/900564/1776569>> Acesso em: mai 2015.

\_\_\_\_\_. Kiry, Beuys, Salvador. Instalação. Ayrson Heráclito. 1995. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/obra/831808>> Acesso em: mai 2015.

\_\_\_\_\_. Memórias inapagáveis – Um olhar histórico no Acervo Videobrasil reúne registros de performances que provocam questionamentos sobre poder, alteridade, racismo, identidade e violência. 2014. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1794091>> Acesso em: fev 2018.

\_\_\_\_\_. Sangue, Sêmen e Saliva. Vídeo, 3min. Ayrson Heráclito. 2006. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/obra/831624>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. Sinopse da obra As Mãos do Epô. Vídeo 11min 11s. 2007. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/617663>> Acesso em: mar 2018.

\_\_\_\_\_. Sinopse da obra Barrueco. 2015. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/267137>> Acesso em: mar 2018.

VIOLA, Bill. Vídeo *The Crossing*. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bg6wW3E0Y94>> Acesso em: mai 2018.

\_\_\_\_\_; KIRA, Perov. In Vídeo Martyrs. Stations of the Cross exhibition. St Paul Cathedral. Londres, 2016. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=0hwcEn\\_41N0](https://www.youtube.com/watch?v=0hwcEn_41N0)> Acesso em: mai 2018.

VOLZ, Jochen. Mostra Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI. São Paulo: 2015. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/>> Acesso em: set 2017



WEINANDT, Verena Melgarejo. *Who is afraid of the museum? Una excavación de las Heridas Coloniales (An Excavation of Colonial Wounds)* With performances by Pedro Costa, Ayrson Heraclito, Lia Garcia (La Novia) and Katia Tirado. 25 de setembro de 2015. Weltmuseum Wien. Austria. Disponível em: <[http://www.wienwoche.org/2013/admin/vorschau/en/376/who\\_is\\_afraid\\_of\\_the\\_museum?](http://www.wienwoche.org/2013/admin/vorschau/en/376/who_is_afraid_of_the_museum?)> Acesso em: abr 2018.

WELTKULTUREN Museum. The History of the Weltkulturen Museum. Disponível em: <<http://www.weltkulturenmuseum.de/en/museum/history>> Acesso em: abr 2018.

WIEN, Woche. *Who Is Afraid of the Museum? Una excavación de las Heridas Coloniales (An Excavation of Colonial Wounds)* With performances by Pedro Costa, Ayrson Heraclito, Lia Garcia (La Novia) and Katia Tirado. 25 sep 2015. Weltmuseum Wien. Austria. Disponível em: <[http://www.wienwoche.org/2013/admin/vorschau/en/376/who\\_is\\_afraid\\_of\\_the\\_museum?](http://www.wienwoche.org/2013/admin/vorschau/en/376/who_is_afraid_of_the_museum?)> Acesso em: abr 2018.

ZILIO, Carlos. Prefácio de A pintura como modelo. Tradução Duda Machado. Revista Novos Estudos Edição 37 - Volume 3. Novembro de 1993. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências.

**Anexos**

# Anexo I – Entrevista com o artista

5 de dezembro de 2016, Salvador - BA

## Pergunta 1

RH: Você encontra dificuldades em trabalhar e expor o tema do negro, da escravidão, da diáspora?

AH: Inicialmente, eu encontrei. Eu encontrei bastante dificuldade, principalmente no Brasil. Meu trabalho começa a se definir nesse universo de pesquisa a partir da década de 1990, quando eu comecei a sistematizá-lo na minha pesquisa de mestrado. E a partir daí eu comecei a trabalhar com esses materiais orgânicos e fazer um mergulho em relação à história e à cultura afro-brasileira. Foi a partir daí, desses trabalhos, nesse período, que eu comecei a me aprofundar sobre o universo da escravidão e as consequências do processo colonial e do escravismo na contemporaneidade. Lhe confesso que no sistema de arte brasileiro o que está acontecendo agora é algo bastante recente. O que está acontecendo é uma inserção, uma abertura. E é lógico, nós temos o protagonismo de pessoas importantíssimas, como o Emanuel Araújo, a própria Lina Bo Bardi, que foi uma das primeiras a pensar a nível de exposições, nesse recorte de arte afro-brasileira.

A Lina, quando montou o Museu de Arte Moderna da Bahia (que funciona ainda no Teatro Castro Alves), ela pensa em uma exposição específica sobre a arte afro-brasileira. Mas depois de Lina, tem os filhos de Lina - eu me considero um filho de Lina também. Aí veio o Emanuel Araújo, que fez as antológicas exposições sobre a Mão Afro-Brasileira, que é bastante influenciado por Lina, porque ela pensava justamente a cultura brasileira nesses grandes recortes que incluíam a relação cultural entre a África e Brasil, assim como a arte indígena e a arte luso-ibérica no Brasil, que ela encontrou na verdade aqui, quando teve contato com o nordeste. Então tem inclusive agora uma exposição em São Paulo, que é A Mão do Povo Brasileiro, uma exposição importante que a Lina não consegue realizar, porque ela saiu daqui de Salvador perseguida pela polícia (veio da repressão militar, do golpe militar) porque o pensamento dela era muito subversivo, justamente porque dava esse protagonismo às pessoas do povo, os saberes do povo. Então ela não conseguiu realizar mas agora estão fazendo a reencenação dessa exposição em São Paulo.

E a partir dessa exposição, dessa ideia da mão do povo brasileiro, é que surge também a exposição do Emanuel, a Mão Afro-Brasileira, e outras exposições que vão seguir. Mas além de Emanuel a gente também pode citar o trabalho da Solange Farkas, presidente do Videobrasil. Ela faz uma exposição que eu não faço parte, mas uma exposição importantíssima também, onde ela pensa essa questão

África - Brasil dentro da contemporaneidade. Essa exposição só aconteceu aqui em Salvador, no Museu de Arte Moderna. Isso na década de 1990, e era uma exposição que tinha Mário Cravo Neto, tinha Eustáquio Neves (que é um artista mineiro).

E o próprio Roberto Conduru também com essa produção escrita, de tentar escrever, de tentar entender as pesquisas sobre a arte afro-brasileira. O professor Kabenguele Munanga também é uma pessoa importante da USP, que hoje é nosso professor convidado também em Cachoeira, universidade que eu trabalho. Então o protagonismo dessas pessoas de certa forma abriu bastante a perspectiva desse tipo de arte. Mas durante muito tempo o meu trabalho, assim como de outros artistas também que perpassavam isso, estavam muito em um nicho, um nicho muito específico sobre a produção. Por exemplo: meu trabalho só agora está alcançando uma visibilidade maior. E eu interpreto isso devido a uma série de questões: primeiro toda essa publicização e essa divulgação de teóricos e de pensamentos que olham de forma crítica o processo colonial no mundo.

Então também tem todas as teorias de pós-colonização e decolonização, etc., que são divulgadas hoje no mundo. As instituições artísticas, inclusive as internacionais, têm se aberto muito para essas questões. Depois a própria arte africana através de exposições importantes, como a África Remix e tantas outras, começaram a ser vistas também como um fenômeno contemporâneo. Então tem existido uma grande promoção. Eu tenho viajado muito pela África, e me é muito grato, porque o meu trabalho tem sido de certa forma conhecido muito por curadores africanos importantes como Bisi Silva, que me convidou para Bienal de Bamako; A Koyo que me recebeu em uma residência artística no Senegal; o Simon Njami, que participou da África Remix, já esteve aqui na Bahia também, e conhece meu trabalho; e, recentemente, o Bonaventure<sup>265</sup>, que é um jovem curador da Nigéria, que tem um Centro de Arte Contemporânea em Berlim, a Savvy, e também me convidou para participar de projetos (atualmente ele está fazendo um recorte da Documenta de Kassel).

Então eu tenho encontrado um apoio muito grande por esses curadores importantes africanos que têm feito os trabalhos não só na África, mas também na Europa, e aí as portas estão mais abertas. Mas desde quando eu comecei a trabalhar, principalmente sobre o tema escravidão, você contava nos dedos, quer dizer, em um tema tão importante para a nossa história e pouquíssimos artistas se debruçavam sobre essas feridas, esses temas difíceis de serem encarados no Brasil.

Eu comecei a trabalhar com esse tema justamente na minha pesquisa do mestrado, final de 90, início de 2000, e essas coisas estão sendo revisitadas hoje. Então a minha participação com a Marina Abramovic é um trabalho desse período, que

---

<sup>265</sup> (Bonaventure Soh Bejeng Ndikung)

aborda essas questões. Então eu tive muita dificuldade, tanto que eu estou me inserindo agora dentro do sistema. É agora que eu tenho uma galeria, eu nunca tive galeria. Eu comecei a trabalhar com a arte desde a década de 80 e nunca tive uma relação comercial com o meu trabalho. É lógico, participei de muitos salões, muitas Bienais, recebi muitos convites, exposições individuais e coletivas, mas no sistema é agora que estão tendo interesse, inclusive comercial, sobre o meu trabalho.

E eu penso que é devido a todo esse complexo de transformações e de formas de se encarar coisas que estamos vivendo hoje e é inevitável isso. O Brasil também, por exemplo, está passando por uma transformação muito grande a nível de pensamento, e essa transformação eu acho que aponta também para a própria historiografia da arte brasileira. A nossa história da arte brasileira foi muito escrita a partir de uma perspectiva do sul e do sudeste. Então você aprende que o grande projeto de arte moderna que existe no Brasil é um projeto paulista. Isso até hoje é lecionado no Brasil. E hoje em dia a gente percebe que não, que existem outros projetos, projetos que não são citados. E as pesquisas apontam para isso. Tanto que a minha pesquisa de doutorado foi justamente buscar esses outros projetos, de outros eixos, de outros centros, a partir de outras referências. É um processo de desconstrução muito grande porque a gente aprendeu que a arte brasileira é uma síntese de referências a partir de uma teoria da antropofagia, e isso sempre me incomodou, porque alguns outros fenômenos que eu vejo, principalmente no nordeste, não cabe nesse processo antropofágico – primeiro porque não acontecem em síntese, vamos dizer. Eu não acredito em síntese quando analiso a obra desses artistas que eu venho trabalhando. Esses artistas tem um tropicalismo, uma produção artística produzida nesse período da década de 60 e 70, mas não tiveram visibilidade ainda. E você não consegue analisar a partir de um pensamento comum sobre a arte brasileira. Acho que por isso essa produção até hoje está à margem, é marginalizada, está fora do sistema. Então eu acho que estamos vivendo também esse momento de transformação na própria historiografia da arte brasileira, que pensa outros projetos a partir do oeste do Brasil, a partir do norte do Brasil, do nordeste do Brasil, que eu acho que tem que ser ouvido, tem que ser publicado, tem que ser descrito.

## **Pergunta 2**

**RH:** Com relação ao tema da religiosidade/espiritualidade, você encontrou resistência por parte do público em geral ou da academia?

**AH:** Sim, ainda é uma questão muito delicada. Algumas pessoas sempre me interrogam: “Mas onde começa a arte e acaba a religião?” É nessa questão que meu trabalho flexiona, eu estou muito no limiar disso. Eu tenho afirmado hoje em dia que eu não vejo essa diferença. Não que arte e religião sejam a mesma coisa,

mas a minha compreensão de arte sempre foi, e cada dia mais ela se afirma como algo muito abrangente. Então a arte e a religião para mim não tem essa distinção do ponto de vista de uma perspectiva não apenas ocidental. Eu compreendo que essas ações humanas, essa forma de saberes e trabalhos do humano com as energias da natureza, não são tão estanques como na antiguidade. Nas civilizações antigas arte e religião realmente eram uma coisa só. Eu penso muito nessa perspectiva, principalmente porque eu não posso pensar, por exemplo, em arte indígena no Brasil tentando separar o que é arte, o que é religião, o que é vida, o que é arte. Assim também como eu não posso pensar na arte afro-brasileira sem essa distinção.

Um artista que eu gosto muito é o Agnaldo Santos, mesmo sem esse conhecimento religioso, mesmo ele fazendo uma escultura que aparentemente não tem esse vínculo religioso. Então eu vivo imerso nesse universo, que é um universo religioso e filosófico. É esse universo que organiza a minha produção artística e criativa, mas organiza também toda a forma de como eu lido e me relaciono com o mundo e com a natureza. Então dentro dessa perspectiva não existe diferença e eu tenho defendido muito isso. É lógico que algumas pessoas, na academia nem tanto, mas algumas pessoas já me colocaram a questão: "Ah, mas isso você não pode fazer, porque isso é religião, isso não é arte". Mas eu vejo o meu conceito, por exemplo, de performance, de desempenho, de ritual, que tem orientado a minha produção artística, ele parte muito da minha observação desses estados alterados de consciência que eu vejo e que eu entendo dentro das práticas religiosas, especificamente do candomblé. Então para mim há muito tempo a arte deixou de ser um trabalho em uma perspectiva ocidental ou capitalista, e passou a ser uma obrigação. O trabalho para mim é obrigação no sentido de ser uma oferenda que se faz, que você tem que se conectar com elementos da natureza, com energias da natureza. É nessa perspectiva que eu tenho pensado essa relação.

Eu tenho negociado às vezes, porque é lógico, eu tenho uma ética. Eu construí uma ética de comportamento em relação principalmente aos segredos, o que toda religião tem, que não pode de certa forma ser revelado para qualquer um. E como o meu trabalho está inserido no sistema, que é um sistema ocidental de certa forma, eu tenho tido um cuidado muito grande de apresentar até um determinado limite. Mas é lógico que esbarra também em uma questão, que é a questão da tradição dentro dessa fundamentação dos segredos da religião, a tradição, que eu vejo como algo dinâmico, que está sempre em constante processo de transformação também. E eu ajo também um pouco nisso. Então algumas imagens minhas, alguns trabalhos meus, algumas fotografias, atualizam de certa forma imagens, principalmente iconografias, que até então eram vistas de uma outra forma. Isso cabe também. Tem um limite onde eu trabalho, de tentar desconstruir esses paradoxos através de uma atualização de certas coisas. Mas é uma forma de negociação também. Eu uso muito o bom senso. Por exemplo, quando tem uma

festa no candomblé, você abre e convida para as pessoas para a sua sala, para ver aquele espetáculo, aquele público. Mas só entra no quarto de santo quem são os filhos, os iniciados. Então eu tenho trabalhado muito a minha ação artística nessa dimensão.

RH: Do que você pode mostrar né?

AH: Exatamente. O quarto, a minha camarinha, o meu quarto de santo, o meu peji, é uma coisa reservada. Lógico que tudo o que eu faço hoje tem uma fundamentação, porque eu sou sacerdote, sou iniciado, eu tenho conhecimento, entendeu? E não teria sentido se eu fizesse de conta que aquilo que eu estou fazendo não age também. Mas age. Então, quando eu passo pipoca no corpo das pessoas, eu não estou fazendo de conta, eu acredito que se limpa. Então eu estou renovando uma energia ali.

RH: Uma curiosidade: o seu pai de santo conhece seu trabalho? Ele consente?

AH: Conhece mais ou menos. É muita negociação também. Algumas coisas são coisas que eu não posso fazer, não posso repetir, justamente porque são segredos. Me foi dado direito de fazer em determinado momento, mas não para fazer como um repertório de performance. Quase sempre eu converso com ele, ele me orienta inclusive. Não só especificamente meu pai de santo, mas todo mundo, uma plêiade de pessoas. Também tem uma questão de uma certa liberdade artística, de avançar. Uma certa intuição minha e o bom senso de saber o que eu devo o que eu não devo fazer. Porque também muitas coisas estão em um outro contexto. Até mesmo a fotografia no uso para o registro fotográfico, durante muito tempo em certas casas eram vistas de uma forma muito negativa, etc., hoje em dia você tem uma abertura maior. Então é tudo uma negociação, mas eu tenho usado muito o meu bom senso do que eu posso fazer.

### **Pergunta 3**

RH: Qual a diferença entre trabalhar com o candomblé na Bahia e fora? Fora da Bahia e fora do Brasil.

AH: A Bahia é um mundo, né? É um país. É lógico que aqui tem certas coisas que as pessoas já estão habituadas. E o meu trabalho surge muito dessa observação daqui. Eu vou dar o exemplo do banho de pipoca: toda segunda-feira (hoje) você vai lá no Bairro de São Lázaro e você vai encontrar pessoas que vão dar banho de pipoca para turistas ou não, para fiéis, etc. Então aqui a pipoca é lida, justamente, como um material sagrado também. Isso em Berlim é completamente diferente. A pipoca lá nunca pode estar associada a uma coisa que é do divino, uma coisa que possa promover um processo de cura, de limpeza. As pessoas associam a comer, a ver cinema, a se divertir, então é completamente diferente. O Brasil também é bastante complexo.



Eu tenho feito vários trabalhos que às vezes eu imagino, por ter uma proximidade da religião, do candomblé, em algumas regiões do Brasil, seria mais fácil. Às vezes, não. Tive muita dificuldade, por exemplo, de realizar esse trabalho Bori em Belo Horizonte, porque imaginei, por ter uma proximidade com a Bahia e por ter uma população negra, por ter casas de candomblé antigas lá, que eu teria todos os materiais. Então candomblé não é uma coisa única. O candomblé é uma religião que engloba diversas religiões. Dentro das religiões afro-brasileiras, nem tudo afro-brasileiro é candomblé. Candomblé é uma boa parte, mas aí tem a Umbanda, tem as outras religiões, então, em cada lugar é diferente. Mas aí existe uma coisa que liga, que vai da diferença, que é a minha intencionalidade de trabalhar com determinado ritual, com determinado material, que atravessa e que toca. Então em Berlim, quando eu entrei com uns sacos, uns balaies de pipoca, as pessoas começaram a rir, mas depois quando a coisa acontece...

RH: Fizeram fila, né?

AH: É, começam a interpretar, começam a ver... Isso é incrível. A arte age, ela toca. E é um espaço de arte, não é um espaço religioso. Isso é uma coisa especial também: essa transmigração de espaços onde você não deixa de estar fazendo e não perde o que você está fazendo. Isso é importantíssimo, tenho buscado muito isso.

#### **Pergunta 4**

RH: Você sente um pouco de fetichização no exterior, que as pessoas olham com superficialidade? Tem um lado negativo do desconhecimento? Ou está se abrindo mais?

AH: Eu acho que está se abrindo mais. É lógico, eu já percebi que em algumas regiões, principalmente na Europa, as pessoas colecionam experiências, as pessoas são abertas. Mas já existe um desejo pela experiência. Mesmo que ela não se aprofunde naquela experiência ela quer viver uma experiência nova. O meu trabalho tem entrado também nisso. Tem despertado o interesse dessas pessoas. Mas também tem despertado interesse em algo que é o meu maior objetivo, que articula o conhecimento que está associado à natureza, às energias da natureza. É um conhecimento que pode te responder coisas, que pode lhe curar, lhe salvar de doenças. Então é importante dizer que você pode conversar com esses elementos, que você pode se conectar com esses elementos. Isso eu acho que está desenvolvendo bastante. Por mais que a pessoa não tenha nenhum tipo de relação com a natureza, não saiba conversar com a água, não saiba reverenciar uma árvore, uma chuva, uma tempestade, um trovão, ela pode ter um acesso, uma comunicação ao conhecimento e à produção de conhecimento que vai além de toda essa tradição acadêmica, científica, ocidental. Então eu acho que as pessoas estão se abrindo a isso. Dentro dessa perspectiva meu trabalho é político, é ideológico,

porque eu defendo justamente outras formas de conhecimento que não são apenas essas hegemônicas, ocidentais, racionalistas, cartesianas.

### **Pergunta 5**

RH: Você acabou respondendo a próxima pergunta, que seria o que de especial a religiosidade proporciona na arte. E é isso né? Pois a pessoa em contato com esses elementos é capaz de acessar esses caminhos, outros conhecimentos.

AH: Exatamente, outros conhecimentos. Um conhecimento que perpassa o universo do mito mas não em uma perspectiva ocidental. Acho que também vai além de uma perspectiva que a antropologia escreveu, entende? Então é uma potência, é algo que nós temos, é algo que a Ásia tem para ensinar ao mundo, a América do Sul, a América Latina, as Américas têm. Que é o conhecimento dos aborígenes, dos indígenas desse mundo. E da África também, principalmente em uma África pré-colonial, que ainda existe hoje. Por mais que tenha havido um processo de islamização muito radical na África, ou um processo de revoluções políticas, onde essa questão da existência religiosa foi de certa forma vista de forma negativa, ela ainda existe. E as pessoas ainda se comunicam e se conectam à ela.

### **Pergunta 6**

RH: Uma coisa que me incomoda demais, sobre um dos pontos de vista da antropologia, é o romantismo e o distanciamento desses sujeitos que estão fora do pensamento hegemônico, de querer deixá-los lá, intactos. Por exemplo, perto de Brasília tem os Calungas, que são remanescentes de quilombolas, e eles queriam uma estrada de asfalto para ter acesso melhor ao hospital, à cidade, e alguns antropólogos diziam: "Não, não pode colocar estradas para eles, pois eles têm que ficar lá". E aí tem a ver com isso que você está falando, porque muitas pessoas acham que só porque determinado tipo de arte não hegemônica sempre existiu, assim como a religiosidade presente em certas obras sempre existiu, então não precisa reivindicar um espaço, mas é absurdo, porque hoje com o mundo globalizado, as pessoas estão dentro dos mesmos espaços, né?

AH: Claro.

RH: Elas se comunicam e não é porque uma pessoa tem a ascendência indígena ou ascendência africana que ela tem que continuar à margem, né?

AH: Pois é, e além disso, que eu concordo com você, eu acho que também é função do meu trabalho (e aí entra nessa questão política mesmo) afirmar, de uma forma positiva, todo esse legado, todo esse aparato cultural. Da religião, do candomblé. Principalmente no momento onde você vê essa guerra das religiões pentecostais que reduzem, marginalizam, criminalizam essas práticas. Então eu acho que o meu

trabalho ajuda bastante a que as pessoas olhem a beleza desse universo. Ajuda também a entender os sentidos, as complexidades dentro desse momento contemporâneo que a gente vê. Por exemplo, essas religiões evangélicas todas destruindo altares é uma Guerra Santa que nós estamos vivendo. Não só aqui, mas no mundo. Você vê também na África muito isso. Então ter um canal, que é um canal artístico, que afirme isso de uma forma positiva é uma potência. Esse é um dos meus compromissos também.

Outra coisa que você me perguntou sobre o preconceito também, alguns curadores internacionais têm falado assim: "Ah, mas você fala de um certo regionalismo". E eu digo: "Não, mas todo mundo fala de um certo regionalismo. Como é que o seu trabalho pode ser compreendido a um nível universal?". Ninguém fez essa questão, essa pergunta a um artista que trabalha, por exemplo, com mitos gregos. Ninguém pergunta se ele está falando sobre Vênus, se está falando de Apolo, nessa tradição, que aquilo é regionalismo, porque são mitos. ninguém fala sobre isso. Eu tenho afirmado isso, alguns grupos que eu trabalho são anteriores à própria cosmogonia grega, que foi publicizada pelo mundo ocidental, a partir dos impérios romanos e divulgada para o mundo como uma grande religião, de certa forma pagã, paralela ao Catolicismo, etc. Então não vejo nada de regionalismo. É porque que as pessoas não conhecem, as pessoas não estudaram isso, poucos artistas trabalharam com isso. Então, é também a minha função oferecer esse repertório de imagens, de rituais, de performances, de filmes, que possam apresentar esses mitos, que são muito antigos. Então em um embate como esse, em uma guerra como essa, se pegarmos o candomblé em relação as religiões evangélicas, que chegaram no Brasil em uma vertente americana na década de 1960, quem é mais antigo? Quem é que tem mais pertencimento? Quem é que chegou primeiro? E construiu primeiro? E negociou primeiro? E cuidou dessa questão espiritual primeiro? Então isso é algo importante, que eu acho que a minha produção artística tenta também oferecer: esse repertório; oferecer acesso a esse tipo de conhecimento.

## **Pergunta 7**

RH: Um desafio que eu tenho nesta pesquisa, que você pode me ajudar, é justamente o de fugir dos estigmas, dessa arte documentada dentro do ponto de vista hegemônico. A minha monografia na graduação foi a problematização do termo "arte primitiva", e no final, quando eu achei que tinha feito um levantamento de todos os preconceitos, um membro da banca, o Nelson Inocêncio (não sei se você o conhece), disse: "É, mas você caiu em várias armadilhas". E eu falei: "Mas como a gente faz para fugir, já que a gente é ocidental, ocidentalizado?" Então eu tento puxar isso de você para eu fugir ao máximo dessa visão. E eu trouxe muita referência bibliográfica de Londres, de professores não europeus, para quando eu for escrever sobre o seu trabalho inserido tanto no contexto brasileiro quanto internacional, como artista diaspórico. Já tem vários

autores negros que são os próprios protagonistas. Eu entendo que o próprio termo "arte negra" não deveria existir de fato, mas por enquanto precisamos reafirmá-lo, né?

AH: Os meus amigos africanos, por exemplo, que passaram por um processo bastante complexo, sabem que o meu interesse por uma África pré-colonial não é um interesse do colonizador de tentar recolher e reconhecer uma produção de conhecimento e tratar isso como o exótico e ser apresentado dentro dos museus de antropologia, de etnologia, da Europa, como um marco do que é civilizado, do que é primitivo. Eles sabem que meu trabalho, que o meu interesse, não é esse. Não tem nada a ver com isso. Mas ao mesmo tempo eles não querem ser reconhecidos como artistas africanos, porque eles só querem ser reconhecidos como artistas. Mas eu percebo que o conceito de arte tanto para mim quanto para eles ainda é muito ocidental. Todos querem fazer sucesso, querem ter galerias na Europa, querem expor na Tate, querem ser reconhecidos por curadores não só africanos. Mas são africanos que fazem essa ponte, né? Então ainda é bastante complicado. Eles vivem muito nessa angústia. Recentemente eu percebi que para alguns artistas que saíram da África e foram para a Europa, esse próprio sistema, que legitimara muito eles, já está exigindo que eles voltem, porque estar na África é estar em um lugar de fala deles. E aí eles poderiam mergulhar em uma pesquisa a partir de uma perspectiva africana. E isso, às vezes, é muito incômodo para esses artistas. Eu entendo isso. Particularmente para mim isso nunca foi um problema, pelo contrário, para mim é muito importante trabalhar, não reafirmando esses estereótipos, mas trabalhar neste lugar onde eu sempre estive. De olhar justamente para a minha cultura, para o meu cotidiano, e, a partir daí estabelecer uma relação de comunicação, de criação, de linguagem mesmo. Mas para eles às vezes isso é muito confuso.

E, às vezes tem algumas coisas que acontecem lá, em Bamaco, por exemplo: expor a mitologia iorubana (basicamente esses orixás do Bori, não voduns, mas orixás e inquices, essa coleção toda), expor isso em um país onde existem, de certa forma, lutas internas e fundamentalismo islâmico, às vezes é muito perigoso. É como se os artistas não tivessem esse direito lá, não tivessem esse espaço. Então meu trabalho fica bastante corajoso em relação a isso. Meu trabalho nunca teve pretensão de ser vanguarda, de ser nada. Mas ele se transforma a partir do contexto e fica uma coisa quase bélica. A exposição que eu estava apresentando em Bamaco, o trabalho poderia ter sofrido um atentado, como houve em um hotel lá logo depois que a Bienal aconteceu, de um grupo de fundamentalismo islâmico. Poderia acontecer, não sei, justamente porque aborda uma questão religiosa que vai além.

## Pergunta 8

RH: Além da referência religiosa, extraída diretamente das suas experiências pessoais, quais são suas principais referências teóricas e artísticas?

AH: São várias. Às vezes são referências literárias. Eu tive uma boa formação literária, então desde os clássicos escritores portugueses, os poetas e escritores brasileiros, teóricos, pensadores. Atualmente, a minha produção ficou marcada pelo pensamento de pessoas que hoje são vistas de uma forma às vezes muito crítica, porque reafirmam certas coisas. Mas o meu trabalho ficou teoricamente mais consolidado quando descobri que a travessia Atlântica funcionou como útero gestor de toda essa cultura da diáspora. Então a Teoria do Atlântico Negro, do Paul Gilroy, sem dúvida vai marcar esse pensamento. Eu evito usar pensadores e teóricos europeus no meu trabalho, eu faço esse exercício. Mas tem teóricos europeus que são incríveis, que estão perpassados e interpretados por teóricos brasileiros, teóricos africanos. Como o caso do Achille Mbembe, que é um professor foucaultiano, eu gosto muito de como ele escreve, como ele pensa. Mas tem Gilberto Freire, por exemplo, é claro que tenho um posicionamento crítico em relação ao pensamento dele, mas é uma referência para entender um pouco dessa história brasileira.

RH: E em termos de religiosidade? Tem material teórico?

AH: É, tem pouco. Mas tem os Autos do Mestre Didi; os textos do Rubem [Valentim]; o Pierre Verger, que é também é uma referência muito importante para a gente; a Cléo [Martins], da Casa do Axé Opô Afonjá, ela escreveu muitos livros sobre os mitos; o Raul Lody, que me abriu muito para pensar o azeite de dendê, o material dentro do meu trabalho... São várias referências. Tem também a minha avó de santo, a Gaiacu Luiza, que não é um conhecimento de certa forma oficial, mas é um conhecimento que me foi dado.

## Pergunta 9

RH: E sobre sua relação com a obra de Beuys? É pela espiritualidade que você se aproxima dele?

AH: Sim, o Beuys, assim como a Marina, de certa forma, era um modelo de artista que ao mesmo tempo em que estava inserido no contexto de uma arte ocidental, se abria para esse poder da espiritualidade, do xamanismo. Sem dúvida quando eu tive contato com a obra dele fiquei tocado justamente por essa dimensão. Inicialmente foi um estranhamento, um desconhecimento e depois a coisa foi se apaziguando. Para o Beuys esse universo, essas outras formas de conhecimento, poderiam gerar processos de cura na humanidade. Mas aí tem o Steiner [Rudolf], tem uma série de pessoas. O meu pai era Maçon, também tem esse conhecimento. Tem a mitologia grega, tem o universo das culturas africanas, dos mitos africanos,

da arte iorubana, da arte indígena. Porque se você não estuda, você não consegue adentrar, compreender essa produção. A gente pensa como produção, eles não pensam como produção, eles pensam como vida, um todo integrado. Mas é bastante interessante saber que existe uma dimensão estética complexa que regulariza de a tradição artística iorubana escultórica, existem vários conceitos estéticos que se perdem.

### **Pergunta 10**

RH: Em relação aos trabalhos que você fez antes de chegar na religiosidade afro, mais especificamente em relação aos questionamentos acerca da religiosidade ocidental, do cristianismo, esses trabalhos fizeram parte de um caminho importante pra você?

AH: Sim. Eu sempre fui apaixonado por autores sacros, pintores sacros. Minha primeira exposição foi No limite da Sagrada Família. Era uma espécie de releitura que eu fazia da produção artística do renascimento veneziano, que sempre me atraiu muito, principalmente pintores como Ticiano, Tintoreto. Eu gostava muito do renascimento veneziano por que eu achava mais sensual, mais erótico do que o renascimento florentino, que era mais racional, mais clássico. E no início da década de 80 tinha toda uma discussão em relação a morte de Deus. E aí teve o trabalho Jesus no Monte das Oliveiras que foi o meu primeiro prêmio. E sem saber eu era meio definido como um artista do neoexpressionismo. Eu gostava muito dos italianos Sandro Chia, Francesco Clemente, principalmente Francesco Clemente porque eu achava ele mais espiritual. E aí eu fiz uma exposição na capela do MAM, ou seja, um lugar recortado para o sagrado, então tinha essa escolha do espaço.

### **Pergunta 11**

RH: A obra Kiry Beuys, Salvador também traz um questionamento em relação ao cristianismo, ne?

AH: Exato, faz uma referência a uma obra do Beuys em que ele se apropria dos santinhos do sagrado coração de Jesus e começa a atribuir à Cristo a invenção de algumas coisas importantes, como eletricidade, termoeletrica, algumas conquistas humanas. Então eu discuti na época coisas contemporâneas, eu questionava quem tinha inventado os direitos autorais, quem tinha inventado o HIV, e tudo isso era associado à imagem. Quem tinha inventado a cola de sapateiro para os meninos cheirarem, coisas assim. E tinha esse caráter ao mesmo tempo sacro e muito profano no trabalho. Ao mesmo tempo, Cristo na Bahia é Oxalá, então tem essa questão também, de trazer um pouco essa cosmogonia para a gente aqui.

## **Anexo II – mais perguntas ao artista**

**Pergunta realizada via correio eletrônico no dia 07/11/2017.**

RH: Qual é o nome do seu terreiro? É de candomblé com sincretismos da umbanda? Parece que você prefere usar a linguagem do candomblé iorubano no seu trabalho, porquê?

AH: O meu terreiro é jeje e chama-se Humpame Gu Cevi. É jeje mahi, cantamos fon e iorubá. Cultuamos voduns e temos alguns orixás.

**Perguntas realizadas via correio eletrônico no dia 02/04/2018.**

RH: O vídeo História do futuro: capítulo da agromancia também foi apresentado na Bienal de Veneza, ou mais algum lugar, além do WKM e da Raw Material Company? Você pode falar um pouco mais sobre ele?

AH: Na bienal só os Sacudimentos. E na WKM. Irei apresentar em minha nova exposição no Mac dia 14/04, chamada O Senhor dos Caminhos.

RH: E a foto História do Futuro - o corpo no lago: o capítulo da hidromancia. Também foi exibida desses mesmos locais? Pode falar um pouco sobre, ou indicar algum texto?

AH: O projeto História do Futuro é composto por 4 capítulos (só finalizados 3) composto por 4 fotos grandes de 225cm x 150cm + um vídeo performance. Cada capítulo fala as técnicas divinatória de leitura oracular através dos 4 elementos da natureza. Já fiz o da água, do ar e o da terra. Está faltando do fogo. Todos os capítulos foram feitos através das minha imersões no continente africano. A ideia é pensar a perspectiva do futuro através dos saberes africanos pré colônias, sua relação com a natureza e o divino.

RH: Qual era o nome do vídeo do mar exibido na individual Pérola Negra? Também foi gravado em Goré?

AH: Banho Ritual, faz referência ao banho que omolú toma nas águas que curam suas ferida de Yemanjá sua mãe adotiva. Como Omolú era podre Yemanjá lhe presenteia com as pérolas e em especial com a mais especial: a pérola negra.

RH: Você pode falar mais um pouco sobre a performance A fogueira: que luz é essa? E talvez mandar mais fotos? (só achei uma na net) Vi no vídeo do Poéticas Militantes que você diz que vocês fizeram um ebó de misericórdia em Curitiba, na Boca Maldita (é isso mesmo?), com a Escola de Samba Embaixadores da Alegria. Acenderam uma fogueira para Xangô e pediram justiça (justiça por alguma questão específica?).



AH: Sim é uma fogueira para Xangô o deus da justiça. Fizemos em Curitiba em um local na cidade conhecido de protesto como Boca Maldita. No centro da cidade. Alimentamos Xangô oferecendo uma comida sagrada ao fogo junto com a escola de samba mais antiga da cidade, com muitos dos seus integrantes do candomblé. Estávamos pedindo justiça pela fim das desigualdade social, e racismo no Brasil.

Estou lhe mandando o projeto da exposição do Mac no Rio sobre Ogum, fotos da Fogueira de Curitiba e as plantas da exposição que irei participar em Stutgard em setembro Sobre o "Êxtase".

## Anexo III – texto Os Sacudimentos

A prática do sacudimento, realizada todos os dias na cidade da Bahia e no Recôncavo por tantas pessoas ligadas às religiões de matriz africana, mas não só por elas, tem por objetivo afastar, sobretudo, «eguns» do ambiente doméstico, mortos que, recalcitrantes, permanecem entre os vivos trazendo-lhes toda a espécie de incômodos e de infortúnios. O povo de santo, como são chamados os iniciados no candomblé, vale-se de folhas de tipo quente, «gun», para «sacudir» ou «bater» a casa, dando-lhe pancadas com os ramos de folhas, que, em maços densos, parecem vassouras que lançam para fora do ambiente o «egun». Essas folhas, propriedade de ossanhe, o Senhor das Folhas, a Divindade – Floresta, também estão associadas a outras divindades, como Iansã, Senhora dos Raios, das tempestades, que exerce grande domínio sobre os «eguns». A energia que essas folhas do sacudimento desprendem quando se bate com elas nos cantos de uma casa é de tipo muito quente, contrária à energia própria dos «eguns», e, por essa razão, dispersa-os, debela-os. Mas, ter-se-ia de perguntar quais são os «eguns» que na Casa da Torre e na Maison des Esclaves precisam de ser debelados. Para mim, a morte a ser afastada definitivamente de nós, mas com a condição de que em primeiro lugar nos recordemos dela, tenhamos consciência dela, de que a tornemos muito presente no nosso próprio presente histórico, é a da história da colonização e da escravização, cujas consequências são atualíssimas em lugares como a Bahia e África. Se quero «sacudir» algo, se tenho premência de exorcizar alguma coisa, a história, sem sombra de dúvida, é aquilo em que incide a minha ação artística, a minha reflexão crítica de artista e de cidadão e, sobretudo, de homem. Quando me propus «sacudir» a Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, moveu-me a notícia histórica, ou melhor, o fato histórico, tantas vezes repetido, das sevícias a que eram submetidos os escravos dessa grande linhagem de senhores, proprietários de latifúndios tão extensos, que, em seu tempo, eram um outro Portugal.

Quando «sacudi» a Casa da Torre, o único «egun» que ali havia, de que aquelas paredes estavam prenhes ainda, passados tantos anos, era o do senhor de escravos; mais, o único «egun» que ali havia, que me assombrava pela sua permanência entre nós, pois dali, da Casa da Torre, um seu castelo, ou fortaleza, ele migrava e infiltrava-se em toda a tessitura social da Bahia, mas não só dela, era a violência oriunda do escravismo e do antigo sistema colonial, que nos legaram uma extremada desigualdade e, também, como fruto dela, a pobreza. Mas a violência de que falo é também aquela que é fruto da pobreza e da desigualdade, é a violência doméstica, de que são vítimas mulheres e crianças, sobretudo. Quando «sacudi» a Casa da Torre, queria purgar o nosso passado histórico, queria

«sacudir» a história, tornando o passado presente pela ação do sacudimento. Se este é uma espécie de exorcismo, conjura em primeiro lugar o «egun», a história, torna a história presente por um ato de invocação; invoco a história, conjuro-a, para depois nela intervir como artista e como homem com o objetivo de afastá-la, não da memória – pois lembrarmos do passado é condição de atuar sobre ele e de fazer com que ele não se repita –, mas das práticas quotidianas por meio da sua superação. Para mim o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila foi uma espécie de catarse. Se Aristóteles dizia que a catarse era uma espécie de purgação das paixões, posso dizer-lhe que o sacudimento foi para mim isso de que ele falava. ao «sacudir» a Casa da Torre, pensei em mim como artista, como agente histórico, como ser social, mas também como homem, como negro, e como artista que é fruto da diáspora africana num duplo sentido: como fruto da migração forçada de negros para o Novo Mundo e da miscigenação, e, também, como fruto desse cadinho em que se misturaram tantas culturas de África, da América e da Europa, que resultaram na riqueza inominável da «Roma Negra» de que falava Roger Bastide, de que participo.

Esse mesmo desejo de exorcismo levou-me à outra margem atlântica, aquela de que vieram os escravos negros. Escolhi a Maison des Esclaves, em Gorée, como sítio para formar com a Casa da Torre o díptico. Penso-as, as duas edificações, uma em cada margem atlântica, como espelhos que se elucidam mutuamente. Uma representaria a violência da imposição da partida, o limiar que, quando transposto, leva à margem atlântica oposta de que raramente se volta; a margem americana seria aquela do agasalho, do acolhimento, mas da acolhida violenta.

Quando penso no sacudimento da Maison des Esclaves, na ilha de Gorée, o problema que me ponho é análogo àquele que me moveu a empreender o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, na Bahia. Gorée, compreendida como ponto liminar de embarque de escravos para o Novo Mundo, apresenta-nos os problemas do degredo, da migração forçada, da expropriação da humanidade. a Maison des Esclaves é uma casa de passagem, em que se permanece por um tempo que é determinado por outrem, aquele que se apodera da humanidade do escravizado, e que decide o seu destino. Gorée espanta-me como local de pouso, de passagem, mas para um mundo outro, o da outra margem atlântica, em que se vai viver integrado no sistema colonial-escravista, e, nesse sentido, o ponto verdadeiramente liminar da Maison é a chamada «porta do não retorno». A liminaridade dessa «porta» é de fato assustadora, porque depois de transposta toda a condição humana até então conhecida integra-se num antes, numa anterioridade que não é apenas espacial, mas que é também temporal. É como se a «porta» operasse uma dupla clivagem, um antes, que cinde o tempo numa etapa anterior à escravização, à migração forçada, à integração ao Novo Mundo, mas que também cinde o espaço, entre aquele que é conhecido, da

domesticidade, do mundus, e aquele outro do exílio, do que nos é estrangeiro, e em que teremos de aprender a viver, mas com saudade. As casas em que fiz as minhas performances são ambas casas em que os seres humanos perdem a sua humanidade por violência de vária natureza, física, sobretudo, mas também simbólica. Isso, sem sombra de dúvida, une-as.

### As árvores

Um ser que há em ambas as casas é uma grande árvore. Na Casa da Torre, há, nas ruínas, uma gigantesca gameleira ou figueira-brava; em Gorée, um grande baobá ou imbondeiro. Fiz questão de focar essas duas grandes árvores, que são sagradas para o povo de santo. Ambas estão associadas à ideia de «passagem», pois a gameleira é árvore que liga a terra ao céu, o «aiê» ao «orun», enquanto o baobá é árvore ligada ao orixá Nanã, à morte, e suscita a ideia de limiar e de transposição, sempre involuntária, para a outra margem da vida. Quis explorar as ideias de «conexão», de «solidariedade», e, ao mesmo tempo, de «limite», tomando essas duas árvores como metáfora dessas ideias.

A presença dessas duas grandes árvores nas casas em que se realizaram os sacudimentos provocou de imediato em mim uma série de questões. Elas não foram plantadas, mas nasceram simplesmente nesses locais que a colonização, a exploração e o escravismo marcaram profundamente.

A gameleira na Casa da Torre, para mim, era uma espécie de sinalização para a possibilidade de superação do passado por meio de uma articulação crítica entre o passado a ser superado e o presente em que se dá, pela intervenção artístico-política, essa superação. Se a gameleira une dois mundos, para mim unia o passado ao presente, permitindo que do agora e de onde estou eu possa intervir na história como artista. A gameleira cresce das ruínas como o homem supera, pela ação crítica, as ruínas que a história nos legou.

O baobá permite, por outro lado, pensar a morte, mas eu penso-a, no âmbito das performances, como o morrer ocasionado pela história, que produz apagamentos. Ao focar a árvore, quero torná-la evidente, quero mostrar que todo o apagamento deve ser evitado pela crítica e pela ação artística. A arte pode ser política sem deixar de ser arte e é da especificidade da sua linguagem que advém a sua força. As fotos produzidas neste projeto são como índices de uma totalidade, a da performance, a dos vídeos e a da relação deles com as próprias fotografias. A montagem dos vídeos e das fotos em espelho é metáfora das margens atlânticas, que se elucidam pelo fulgor do sacudimento, que, pelo calor, pelo faiscar das folhas, fulgura pontos da história, permitindo a superação do seu legado.

Ayrson Heráclito, Salvador/ Dakar/ Lisboa, 2015.

## Anexo IV – Trecho dos autos de tortura<sup>266</sup>

### Denúncia ao Santo Ofício contra Garcia D'Ávila Pereira Aragão

Senhor Reverendo Vigário Antônio Gonçalves Fraga

Meu Senhor: a Vossa Mercê deponho, como Comissário do Santo Ofício, as heresias ditas e feitas pelo Mestre de Campo Garcia D'Ávila Pereira Aragão, contra Deus Nosso Senhor e os Santos, desencarregando nesta parte a minha consciência com V. Mercê, como assim mandam e ordenam os Editais do Santo Ofício, e constam dos itens seguintes:

#### I. Heresias que faz aos seus escravos

Item 1. Que a um escravo crioulo chamado Hipólito, de idade de 16 anos, pouco mais ou menos, o mandou montar em um cavalo de pau, e mandou lhe amarrassem em cada pé uma arroba de bronze, ficando com os pés altos, e o mandou deitar sobre o cavalo, mandando dois negros açoitá-lo, que o fizeram por sua ordem rigorosamente, desde pela manhã 8 horas até as 11 horas do dia; que depois disto feito, o mandou amarrar com uma corda pelos pulsos dos braços juntos, e passada a outra parte da corda ao mourão da casa, o foram guindando até o porem com os pés altos fora do chão, braça e meia pouco mais ou menos; e mandou passar-lhe uma ponta da corda nos testículos ou grãos, bem apertada e na outra ponta lhe mandou pendurar meia arroba de bronze, ficando no ar para lhes estar puxando os grãos para baixo; que o pobre miserável dava gritos que metia compaixão, e ao mesmo tempo, lhe mandou pôr uns anjinhos nos dedos dos pés ajuntando-os, que tal foi o aperto, que lhe fez o dito Mestre de Campo, que lhe ia cortando os dedos, e esteve com estes martírios obra de duas horas, que por Deus ser servido não morreu desesperado o arrenegado.

Item 2. Que a uma escrava mestiça chamada Lauriana de idade de 25 anos, pouco mais ou menos, a castigava o dito Mestre de Campo muitas vezes, dando-lhe com uma palmatória de pau pela cara e queixadas do rosto, levantando a mão com a maior força que podia, e andava esta continuamente com o rosto inchado, procedido de semelhante castigo.

---

<sup>266</sup> Trecho da denúncia ao Santo Ofício contra Garcia d'Ávila Pereira Aragão retirado da Transcrição integral do Documento da Torre do Tombo. Pp. 74-76. In MOTT, Luiz. Bahia: inquisição & sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010.

Item 3. Que querendo noutra ocasião castigar a mesma dita escrava acima, mandava buscar uma turquesa grande de sapateiro, e a mandava chegar a si, trepando-se ele, o dito Mestre de Campo, em lugar mais alto, e metendo a turquesa aberta na cabeça da dita escrava, tudo quanto apanhava de cabelos fixando a turquesa, lhes arrancava de uma vez.

Item 4. Que em outra ocasião mandou pôr na dita escrava Lauriana um ferro no pescoço, com duas vergas levantadas, em alto, que teriam mais de palmo e meio, e em cada uma delas uma campainha e uma corrente muito grossa no pé, passando-lhe duas voltas pela cintura, indo a ponta dela atar às campainhas, e mais uns grilhões nos pés, como (se estivesse peada) mandando-a assim cortar capim para os cavalos dali a meia légua, e às vezes mais longe, sem lhe dar de comer e sempre morta a fome; e por não trazer em um dia de domingo com brevidade e pressa o capim, a mandou açoitar numa cama de vento por dois escravos, Bastião e Domingos, cada um com suas correias, açoitando a um tempo, que cansados estes, mandou continuar os açoites por outros dois, Narciso e Geraldo, e cansados estes mandou continuar pelos primeiros, Bastião e Domingos, assistindo ele, dito Mestre de Campo Garcia D'Ávila Pereira Aragão a todo este maldito suplício e martírio que teria no chão meio pote de sangue. E depois de tudo isto feito na dita cama de vento, amarrado cada pé e cada braço no ar por sua ponta de corda, com todos os ferros ditos acima, mandando aos ditos escravos a desatassem todos juntos a um tempo de pancadas, para cair acima assim com os peitos no chão do sobrado e levar grande pancada, como assim o fizeram; e depois a mandou meter numa prisão com ordem passada de duzentos açoites cada dia, mandando-lhe levar cada dia uma menina, parva quantia para comer, não consentindo-lhe desse água para beber; e no outro dia lhe mandou dar outra parva quantia de água, sem comer, tendo esta uns anjinhos nos dedos das mãos com todos os ferros já declarados e para comer e beber aquela parva quantia, que lhe davam, se lhe punha encima de um banquinho para comer como cachorro ou outro animal, com a boca no prato, lambendo ou apanhando com os beiços o que podia, por ter as mãos e dedos presos, sem consentir mais lhe fizessem fogo (de noite) e nem lhe dessem quanto o pedisse, para senão agüentar do frio muito que ali fazia no lugar onde tinha sido presa. E depois de tudo isto feito, a mandou amarrar pelos dois braços, cada qual com uma corda, e o guindando em alto no oitão da casa, com os braços abertos, como crucificado, ficando-lhe os pés a uma braça em alto do chão, ele mandou no mesmo tempo amarrar uma arroba de bronze em cada pé, para estarem puxando mais para baixo, com os mais ferros já declarados, enrolados pela denturada (sic) corrente de guindar pedras ou caixas de açúcar, donde a teve nesta forma desde o meio dia até às quatro ou cinco da tarde, urinando-se por si, com semelhante castigo, tolhendo-se-lhe também a fala, por lhe estar estirando os nervos da garganta, como ela assim o disse saindo deste martírio mais morta que viva.