



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - PPGCOM
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO, MÍDIAS E FORMATOS NARRATIVOS

FAGNER DOS SANTOS FERNANDES

ARTE-AXÉ:
a poesia decolonial videográfica dos orikis visuais do artista Ayrson Heráclito

Cachoeira
2026

FAGNER DOS SANTOS FERNANDES

ARTE-AXÉ:

a poesia decolonial videográfica dos orikis visuais do artista Ayrson Heráclito

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), na linha de pesquisa Mídia e Sensibilidades, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Professor Doutor Danillo Barata.

Cachoeira
2026

F363a Fernandes, Fagner dos Santos.

Arte-axé: a poesia decolonial videográfica dos orikis visuais do artista Ayrson Heráclito. / Fagner dos Santos Fernandes. Cachoeira, BA, 2026.
135f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Danillo Barata.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia,
Centro de Artes Humanidades e Letras, Programa de Pós-graduação em
Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos, 2026.

1. Performances audiovisuais. 2. Ayrson Heráclito. 3. Arte-axé. I.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e
Letras. II. Título.

CDD: 791.4361

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB
Responsável pela Elaboração – Liliam Góes Lima (Bibliotecária – CRB-5/ 1905)
(Os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

**ARTE-AXÉ: A POESIA DECOLONIAL VIDEOGRÁFICA DOS ORIKIS VISUAIS DO ARTISTA AYRSON
HERÁCLITO**

Dissertação submetida à avaliação para obtenção do grau de Mestre(a) em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Mídia e Formatos Narrativos da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia sob orientação do Prof. Dr. Danillo Silva Barata.

Cachoeira - BA, 19 de março de 2026.

EXAMINADORES(AS):

Documento assinado digitalmente
 **DANILLO SILVA BARATA**
Data: 19/03/2026 11:06:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(a). Dr.(a). Danillo Silva Barata
(UFRB – Orientador(a))

Documento assinado digitalmente
 **NADJA VLADI CARDOSO GUMES**
Data: 19/03/2026 12:33:05-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(a). Dr.(a). Nadja Vladi Cardoso Gumes
(UFRB – Examinador(a) Interno(a))

Documento assinado digitalmente
 **ANTONIO CARLOS DE ALMEIDA PORTELA**
Data: 19/03/2026 11:33:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.(a). Dr.(a). Antonio Carlos De Almeida Portela
(UFRB – Examinador(a) Externo(a) ao Programa)

Para Taís e Heitor, com amor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar deixando uma mensagem para meu filho Heitor, a quem dedico essa experiência. Após ingressar na pós-graduação senti a necessidade de deixar algo que as pessoas ao meu redor pudessem se inspirar e se orgulhar. Desejo que sigam por caminhos nos quais possam andar de cabeça erguida, com coragem, alegria, aproveitando cada experiência de suas vidas. Nunca desistam dos seus sonhos!

À Taís, minha companheira de vida, gostaria de dedicar esta pesquisa e deixar registrado o quanto ela foi importante em toda minha trajetória acadêmica, desde o curso técnico, passando pela graduação, especialização, concurso e agora mestrado. Muito obrigado! Saiba que te admiro e que sua presença é muito importante para nós, a cada momento, conversa, abraço e sorriso. Sou porque nós somos! Você me ensinou a ser feliz e a querer coisas que já tinha esquecido pelo caminho. Sou grato pela sua existência e por cada momento que passamos juntos. Obrigado, te amo!

Durante o percurso desta formação, compreendi a importância da presença do outro em nossas vidas. Ora, se estou aqui nesse momento escrevendo esta mensagem é porque pessoas benquistas dedicaram parte de suas vidas para nos ajudar, incentivar, acolher e alertar. Por esse motivo agradeço aos que vieram antes de mim, como minha mãe Lúcia, meu pai Roberto, avós Maria Mercês e Valdemar e irmão mais velho Fábio. Estas pessoas foram os principais responsáveis pela minha educação e formação de vida. Com eles aprendi a falar, caminhar, cair e levantar, sorrir e chorar. Obrigado minha mãe por acreditar em mim mesmo antes do que eu. Obrigado por todas as mensagens que me enviou diariamente durante todo esse período “Passando aqui para te desejar...”. Te amo!

Aos que vieram depois, como meu irmão mais novo Beto, minha irmã Fernanda, minha sobrinha Mallu, meu sobrinho Caetano e meu filho Heitor, agradeço pela oportunidade de vê-los nascer e crescer. Lembro da sensação de olhar pela primeira vez em seus olhos e sentir um sentimento inexplicável. Compartilho essa alegria com vocês.

Agradeço também à família de minha companheira Taís que me acolheu quando mais precisei. Saibam que cada um(a) de vocês têm meu amor, carinho, respeito e admiração. Todos tiveram um papel importantíssimo nessa etapa da minha formação acadêmica, principalmente Thaliane, “tia Thaly”, a pessoa que mais se dispôs e se dedicou para cuidar de nosso filho em nossa ausência. Sem você não teríamos conseguido, disso tenho certeza. Agradeço a Arnaldo, “vovô Didiu”, pelo carinho, disposição e apoio sempre que necessário. Agradeço a Josiane, “Mainha” ou “Vovó Jusa” como diz Heitor, uma inspiração de vida para

todos nós. Sua presença, apoio, confiança, parceria e alegria nos motiva a seguir. Também sou grato em especial a Tainy, “tia Nine”, e João Pedro, “tio João”, pelo carinho, atenção e cuidado com todos nós e pela presença, torcida e muito axé. É tudo nosso.

Agradeço também as pessoas que apoiaram e compartilharam momentos comigo durante essa experiência transformadora que é cursar um mestrado. Obrigado aos(as) colegas e amigos(as) do PPGCOM em especial Alê, Fêfa, Uriel, Anna, Lucas, Ayara e aos professores Jorge, Daniela, Sheila, Chico, Itânia, Regiane, Danillo, Nadja, Lilian e Angelita pelos conhecimentos, vivências e aulas incríveis. Perdoe-me se esqueci alguém. A vocês serei eternamente grato.

Agradeço aos discentes, técnicos, docentes, gestores e colaboradores responsáveis pelo funcionamento da UFRB em todos os níveis, em especial para meus amigos de setor Sergio e Valtinho pelo incentivo e parceria diários. Muito obrigado!

Agradeço também aos meus alunos do curso de Artes Visuais (2024–2025), período no qual atuei como professor substituto. Sem dúvidas, essa foi uma das experiências mais desafiadoras e gratificantes da minha vida. Isso só foi possível graças a interiorização do ensino superior resultante de políticas públicas que deram origem a criação da UFRB, do Centro de Artes, Humanidades e Letras, o CAHL e do PPGCOM. Tenho orgulho de fazer parte do quadro de técnicos desta Universidade e ter atuado como docente no mesmo curso de graduação no qual me formei.

Obrigado Bruna e San, Verena, Elle, Nam, Nathalie, Jess, Duda, Ian, Gabriel Gomes, Lucimélia Romão, Gabriela, Aline, Admeire, Luiza, Julliane, Marina, Maria, Luiza, Ângelo, Cauã, Mai, Imna, Larissa, Yasmin Mafra, Isabelly, Mariana, Dai, Carol Maré, Simone, João Vitor, Roberto, Viviane, Ruan, Ísis, Lívia Andrade, Alison, Jéssica, Julie, Yasmin Belfort, Alice, João Barbosa, Lucas, Camila, Leonardo, Carelli, Bruno, Lis, Heloysa, Eduardo, Luís, Luiz Felipe, Felipe Dornelas, Lívia Braga, Rico, Kelvin Jordan, Maria Alice, Felipe, Lavínia, Clélia, Valter, João Sganzerlla, José Carlos, Luís Pablo, Emilli, Natália, Bia, Fabiana, Júlia, Omar, Marcos, Vanderson, Tiara, Wagner, Cleiton, Leo, Tiane, dentre outros cujo nomes não consigo recordar no momento, mas certamente estarão presentes na memória. Serei sempre grato, pelo carinho, confiança, partilha, vivências e afetos.

FERNANDES, Fagner dos Santos. **Arte-Axé: a poesia decolonial videográfica dos orikis visuais do artista Ayrson Heráclito**. Orientador: Danillo Barata. 135 f. il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa em Comunicação, na linha de Mídia e Sensibilidades, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2026.

RESUMO

Esta dissertação investiga como os elementos visuais e materiais presentes na produção videográfica de Ayrson Heráclito criam novos sentidos para corpos racializados, deslocando-os dos regimes de representação herdados da colonialidade. O objetivo principal é caracterizar esses elementos nas vídeo-performances e vídeo-instalações do artista e analisar suas contribuições para os debates sobre raça, representação e estéticas decoloniais. A pesquisa fundamenta-se nos estudos decoloniais, com ênfase nos conceitos de colonialidade do poder e do saber. Dialoga ainda com noções de performance como estratégia epistemológica, tempo espiralar, corpo-tela, bem como com reflexões sobre os sistemas de representação e a estética contemporânea. Metodologicamente, adotou-se uma abordagem qualitativa, exploratória e interpretativa. Os procedimentos metodológicos se orientam pela crítica genética e articulam pesquisa bibliográfica, documental e empírica, incluindo entrevistas, depoimentos, escritos do artista e a análise de obras expostas. A análise das produções videográficas evidencia como o artista mobiliza materiais, gestos, rituais e cosmo percepções afroreferenciadas como práticas estético-políticas de denúncia, reparação simbólica, cura e emancipação. Conclui-se que essas obras operam como dispositivos de reconfiguração sensível, capazes de tensionar o sistema-mundo colonial e de contribuir para a construção de outras formas de existir, perceber e representar os corpos negros na arte contemporânea brasileira..

Palavras-chave: arte-axé; performances audiovisuais; *orikis* visuais; Ayrson Heráclito.

FERNANDES, Fagner dos Santos. **Axé Art:** the decolonial videographic poetry of visual orikis in the work of Ayrson Heráclito. Advisor: Danilo Barata. 135 f. il. Dissertation (Master's in Communication) – Postgraduate Program in Communication, in the Media and Sensibilities line, from the Federal University of Recôncavo da Bahia, 2026.

ABSTRACT

This dissertation investigates how visual and material elements in Ayrson Heráclito's video productions generate new meanings for racialised bodies. These elements displace such bodies from representational regimes inherited from coloniality. The main objective is to characterise these elements in the artist's video performances and installations, and to analyse their contribution to debates on race, representation, and decolonial aesthetics. The research draws on decolonial studies, focusing on the coloniality of power and knowledge. It is informed by concepts such as performance as an epistemological strategy, spiral time, the body-screen, and reflections on systems of representation and contemporary aesthetics. Methodologically, the study adopts a qualitative, exploratory, and interpretative approach. Procedures follow genetic criticism and combine bibliographic, documentary, and empirical research, including interviews, testimonies, the artist's writings, and analysis of exhibited works. Analysis of the video works demonstrates how the artist mobilises materials, gestures, rituals, and Afro-referenced cosmoperceptions as aesthetic-political practices of denunciation, symbolic reparation, healing, and emancipation. The dissertation concludes that these works function as sensitive reconfiguration devices. They can challenge the colonial world system and contribute to constructing alternative ways of existing, perceiving, and representing black bodies in contemporary Brazilian art.

Keywords: axé art; audiovisual performances; visual *orikis*; Ayrson Heráclito.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Barrueco	29
Figura 2 - Entrada dos performers	69
Figura 3 - Pessoas acompanhando a performance	70
Figura 4 - Ferretes sendo manipulados e aquecidos nos braseiros	71
Figura 5 - Ação de marcar a carne com ferro quente	72
Figura 6 - Expressões faciais dos participantes em primeiríssimo plano	73
Figura 7 - Cenas da performance realizadas no Weltekulturen Museum, Alemanha	75
Figura 8 - Díptico: garças à beira do rio Paraguau e Missa de Branco da Boa Morte	78
Figura 9 - Fachadas: Castelo Garcia D'Ávila e Maison des Esclaves	81
Figura 10 - Performer realizando o sacudimento no interior da Maison des Esclaves	85
Figura 11 - Performer realizando o sacudimento	85
Figura 12 - Imagem: cabeça do performer	91
Figura 13 - Cena da performance ao vivo Buruburu (2016)	95
Figura 14 - Videoinstalação Buruburu	97
Figura 15 - Frame: videoinstalação Ogum	105
Figura 16 - Frames da videoinstalação Ogum	106
Figura 17 - Videoinstalação Ijó Mimó	108
Figura 18 - Série fotográfica Bori	111
Figura 19 - Imagem da performance Bori: cabeça de Yemanjá	113
Figura 20 - Videoinstalação Batendo Amalá (2013)	115
Figura 21 - Batendo Amalá (2014)	116
Figura 22 - Imagem da performance Bori: cabeça de Xangô	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 REGIMES DE VISIBILIDADE E CONFLUÊNCIAS AUDIOVISUAIS.....	18
1.1 Sobre o Artista.....	18
1.2 Fluxos e confluências na videoarte baiana: pertencimento religioso e implicações estéticas.....	23
1.3 Sistemas de representação colonial: definição e implicações políticas.....	32
1.4 A estética do abassá: conceito e implicações éticas.....	38
2 PERFORMANCES E RESSONÂNCIAS DECOLONIAIS.....	44
2.1 A Performance como forma de conhecer: cenas, cenários e simulações.....	44
2.2 Ancestralidade, ritualidade e múltiplas temporalidades.....	50
2.3 Sobre estéticas decoloniais.....	53
3 ORIKIS AUDIOVISUAIS: ENTRE CURA E EMANCIPAÇÃO.....	60
3.1 Performances audiovisuais de transmutação.....	63
3.2 Performances transatlânticas.....	77
3.3 Performances de cura e emancipação.....	87
3.4 Performances e repertórios audiovisuais.....	100
3.5 Arte enquanto oferta: ebós e orikis audiovisuais.....	110
CONSIDERAÇÕES.....	126
REFERÊNCIAS.....	131

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é o resultado da minha pesquisa de mestrado. Esta consiste em compreender como as visualidades e materialidades presentes na produção videográfica do artista visual baiano Ayrson Heráclito contestam e deslocam os padrões ocidentais de representação e produção de sentidos para corpos racializados. As estratégias investigativas adotadas no exercício analítico dos processos criativos consideraram os encontros e desencontros dos atores envolvidos na pesquisa, aplicando práticas metodológicas experimentais que dialogam com os conceitos, epistemes e processos desenvolvidos pelo próprio artista, respeitando a cosmopercepção na qual sua poética se desenvolve. Dessa forma, foi possível realizar uma pesquisa comprometida com a ética e o diálogo com o sujeito de pesquisa, sem correr o risco de invisibilizar as teorias e conhecimentos já desenvolvidos por ele. Por essa razão, as evidências sobre suas produções criativas, como entrevistas, palestras, depoimentos, textos acadêmicos, dentre outros, também foram consideradas como recursos teóricos nesta pesquisa.

A motivação para o meu ingresso no programa de pós-graduação em comunicação na UFRB para dar continuidade à minha trajetória acadêmica iniciada na mesma instituição em 2012. Após a graduação em Artes Visuais, senti a necessidade de adentrar no campo da comunicação por acreditar que encontraria as respostas para as minhas inquietações e questionamentos sobre fenômenos existentes nas relações entre a cultura popular e as mídias. Ao percorrer esse caminho, compreendi que a minha presença no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), situado na cidade de Cachoeira, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, considerada a universidade mais negra do país, ia além da minha própria trajetória de vida, pois ser um pesquisador negro no Brasil e na Bahia também é um ato de coragem, resistência e ousadia, em uma sociedade marcada pelas desigualdades.

Por essa razão, resolvi investir meus esforços com muita energia e disposição, deixando novas trilhas e muitas pistas nas quais outros pudessem se encontrar, se inspirar e se reconectar com os seus próprios processos e caminhos. Nesse sentido, esta proposta de pesquisa foi elaborada inicialmente a partir do contato, em primeiro momento, com os conceitos de colonialidade do poder, desenvolvido pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, fundador do grupo de pesquisa Modernidade/Colonialidade M/C, bem como seus membros pesquisadores Walter Mignolo, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel entre outros os

quais desenvolveram a perspectiva analítica decolonial enquanto uma prática focada nas culturas do Sul Global.

Após o ingresso no programa, mantive contato contínuo com o repertório poético de Ayrson Heráclito, artista, curador, pesquisador e professor. Por meio de um estudo mais aprofundado sobre sua vida e obra, assim como sua intenção estético-política em abordar questões envolvendo fatos sobre as violências cometidas no período colonial contra pessoas negras, pude perceber como as questões trazidas em suas produções artísticas e investigações teóricas também me atravessam.

Os trabalhos formam um conjunto narrativo que dialoga com ritos, mitologias e elementos da natureza e da cultura presentes nas liturgias dos cultos de Candomblé, praticados principalmente na Bahia, território no qual nasci e fui criado e onde se concentram boa parte das comunidades negras do país. Em suas obras, ele utiliza materiais, conceitos e tecnologias as quais, em suas palavras, promovem a “cura” por intermédio do conhecimento ancestral transmitido por ações performáticas criativas. Além de tensionar o status da arte ocidental eurocêntrica e suas instituições, elas também contribuem revertendo processos de apagamentos simbólico, histórico e epistêmico pelos quais fomos e somos submetidos desde a diáspora africana.

Os conceitos sobre decolonialidade, raça e cultura tornaram-se relevantes a partir do momento que me percebi enquanto um homem negro, nascido e criado majoritariamente no Recôncavo da Bahia, território marcado pelos movimentos de resistência e independência, no qual sua população é majoritariamente negra e periférica. Ao experienciar as poéticas desenvolvidas por Heráclito, a partir das cosmopercepções afroreferenciadas fundamentadas nas relações culturais do território baiano, comecei a compreender melhor as razões pelas quais as diversas formas de existir ao meu redor pareciam tão desconectadas da minha experiência. As sensibilidades afloradas pelas performances audiovisuais do artista me mostraram simultaneamente as origens das violências e suas consequências para pessoas negras e seus descendentes, assim como apresentaram um mundo novo repleto de possibilidades, significados, imagens e sensações que nunca pude acessar devido ao processo de catequização ao qual fui submetido desde a infância, fato que me impediu de vivenciar a cultura e suas manifestações de maneira plena.

Dessa forma, esta pesquisa busca compreender como as cenas criadas por suas produções audiovisuais, em particular as vídeo-performances e vídeo-instalações, deslocam o corpo negro afrodiaspórico para fora das lentes coloniais e das marcas limitantes das nossas

existências. Por essa razão, acredito no potencial de sua poética em ressignificar e produzir novas imagens para esses corpos, contribuindo criativamente na projeção de futuros nos quais, afirma Campos (2022), podemos existir de forma plena e com toda potência que possuímos.

A obra do artista também pode ser observada dentro de um fenômeno mais amplo. Ela está inserida conceitualmente no escopo de trabalhos artísticos que fogem do padrão de arte eurocêntrica, assim como encontra-se presente no âmbito de projetos expositivos e curatoriais de arte contemporânea que dialogam com o mesmo cenário, considerado por Paiva (2022) como um movimento de virada decolonial nas artes brasileiras. Tal acontecimento é marcado pela presença de trabalhos em acervos, mostras e espaços de arte contemporânea, em sua grande maioria, desenvolvidos por artistas indígenas, negros e transgêneros, a exemplo de Naine Terena e Jaider Esbell; Amarílis Costa, Hélio Menezes, Ligia Rocha e Thamires Cordeiro, entre outros como Grada Kilomba, Manuel Borja-villel, Diane Lima, os quais são responsáveis pela circulação de obras em importantes instituições, como museus, bienais e mostras de arte, com grande presença na mídia especializada, o que comprova também um movimento de descolonização de museus, galerias, etc.

Paiva (2022) justifica o fenômeno decolonial pela presença de artistas indígenas, negros e transgêneros na vanguarda do movimento. Nele temos a presença de Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Kássia Borges, Daiara Tukano, cujas poéticas combatem os mecanismos de opressão derivados do projeto colonial, reivindicando imagens e representações, fundindo suas cosmopercepções às estratégias artísticas contemporâneas, como é o caso de artistas negros, como Renata Felinto, Aline Motta, Paulo Nazareth, Ayrson Heráclito, com trabalhos que abordam temáticas da diáspora, fazendo um movimento duplo entre práticas de denúncias e práticas de reparação às consequências do colonialismo, e também artistas transgêneros como Ventura Profana, Jota Mombaça e Castiel Vitorino, que articulam questões interseccionais entre raça, classe e gênero.

A observação dos fenômenos advindos de produções audiovisuais decoloniais resultou na formulação do seguinte questionamento: como as produções videográficas do artista baiano Ayrson Heráclito criam novos sentidos para corpos racializados? Essa problemática se justifica pelo compromisso que eu, enquanto um homem negro, baiano e descendente de pessoas escravizadas, tenho de evidenciar conhecimentos, epistemes e sensibilidades produzidas por pessoas negras no Brasil, na Bahia e principalmente no Recôncavo Baiano, território consagrado, como afirma Ferreira (2010), pela importante área de trânsitos,

estéticas, gestos, falares, visões de mundo e a diversidade dos distritos de identidade culturais formadas por mangues, baixadas e tabuleiros.

A pesquisa a seguir, além de dar visibilidade à produção estético-política de artistas negros como Ayrson Heráclito, também ajuda a desconstruir as representações estereotipadas de culturas que, mesmo após séculos de emancipação, ainda são subalternizados pela mídia, pela história, pelas instituições e pela sociedade.

Ademais, a problemática levantada deriva da observação participante e natural do fenômeno resultando na formulação da hipótese através da qual será possível observar a capacidade que as produções videográficas do artista visual Ayrson Heráclito têm de ressignificar e deslocar o corpo negro para além do legado deixado pelo colonialismo.

No intuito de responder à problemática inicial, foram delimitados em um objetivo geral de caracterizar as visualidades e materialidades presentes nas produções videográficas do artista baiano Ayrson Heráclito. Para alcançá-lo, foram definidos os seguintes objetivos específicos, a saber: compreender a contribuição de Ayrson Heráclito para o debate contemporâneo sobre raça e representação, e suas implicações políticas, sociais e culturais; identificar, na poética de Ayrson Heráclito, elementos que se afastam da perspectiva colonial negativa para corpos racializados, analisando como as performances e instalações audiovisuais do artista Ayrson Heráclito promovem processos de cura e emancipação.

Visando atender os objetivos propostos nesta pesquisa, foram adotados estratégias metodológicas de caráter qualitativo, exploratório e interpretativo com base no uso de técnicas de crítica genética (Salles, 2011), resultando em procedimentos mistos de coletas amostrais de referências bibliográficas sobre conceitos e obras analisadas na pesquisa; documental, por meio da coleta de trechos de entrevistas em profundidade, relatos, publicações e matérias em sites e revistas; empírica, através do contato com as obras de arte em espaços expositivos físicos ou virtuais.

Ademais, os três capítulos a seguir foram divididos com base na abordagem dos procedimentos analíticos específicos necessários ao atendimento da problemática principal a ser respondida. O primeiro capítulo tem por objetivo apresentar o artista, suas influências, principais trabalhos, conceitos e campo de atuação em exposições, curadorias e residências artísticas. A investigação principal gira em torno da perspectiva do vídeo na Bahia, a partir dos fluxos audiovisuais explorados por Barata (2013), das influências e confluências entre artistas, obras e produções audiovisuais brasileiras das últimas décadas e das procurações apresentadas por Machado (1997; 2007b), tanto no campo das artes do vídeo, quanto na

produção fílmica nacional que influenciaram direta ou indiretamente a criação videográfica de Ayrson Heráclito. Ainda no primeiro capítulo, serão abordados conceitos relevantes sobre os sistemas de representação da cultura nas mídias elaborados por (Hall, 2016) e em obras de arte do período colonial problematizados por (Schwarcz, 2022), ambos operando enquanto estruturas hierárquicas complexas de poder nas quais pessoas escravizadas são retratadas de maneira estereotipada e subalternizada. Por fim, é apresentada uma das características conceituais mais relevantes das produções de Heráclito que consiste em não ultrapassar os limites criativos geridos pelo respeito aos segredos e à existência de determinada cultura.

No segundo capítulo a performance é apresentada como categoria analítica por meio de aproximações conceituais derivadas dos estudos desenvolvidos por Taylor (2009;2013;2023), nos quais a performance se transforma em estratégia metodológica para compreender o mundo, os gestos, a memória e os conhecimentos por meio de cenas, cenários e performances que acontecem no campo político, das artes performáticas, dos traumas sociais, e que serão usados de forma experimental para refletir sobre as produções audiovisuais do artista. Ainda neste capítulo, dispomos dos conceitos de tempo espiralar e corpo-tela desenvolvidos por Martins (2021) sobre ancestralidade, ritualidade e as múltiplas formas de apreensão do tempo, da experiência e do conhecimento. Tais fundamentos nos permitem realizar aproximações conceituais e epistemológicas alinhadas às matrizes criativas e dimensões poéticas e sensíveis dos trabalhos analisados. Ainda no segundo capítulo, serão apresentados conceitos sobre o que poderíamos classificar como estéticas decoloniais, trecho no qual o leitor é convidado, ou melhor, iniciado a pensar sobre como a arte pode de fato abrir nossos sentidos para, por exemplo, outras formas e vivenciar o tempo, o espaço e a subjetividade. A ideia está presente na oitava tese de Maldonado-Torres (2023), partindo da sua reflexão sobre a abertura do corpo para novas sensibilidades regida pela condição de oposição ao “sistema-mundo” em (Grosfoguel, 2023), possível através da produção e circulação de formas expressivas atuantes no campo do simbólico, derivados de matrizes culturais e suas diversas possibilidades de compreensão da natureza, do tempo, da vida e da morte (Martins, 2021), opondo-se de maneira transgressora aos regimes impostos pela colonialidade do ser e do saber (Mignolo, 2023).

No terceiro e último capítulo serão analisadas, em caráter de amostragem, algumas obras videográficas de Ayrson Heráclito a fim identificar decerto como as performances audiovisuais impactam nossas percepções. Neste capítulo, serão apresentadas as materialidades presentes nas produções artísticas assim como a forma como elas deslocam

seus sentidos e significados, nos mostrando em uma primeira fase cenas que remetem às violências praticadas contra pessoas negras ainda no período colonial, como a obra *Transmutação da Carne* (2000;2018).

Em seguida, veremos os principais acontecimentos que nos conectam ao continente africano partindo das videoinstalações *Funfun* (2012) e *Sacudimentos - As duas margens do Atlântico* (2015). Ainda neste capítulo é possível observar a aplicação dos conceitos de cura e emancipação simbólicos elaborados por Heráclito com as obras *Buruburu* (2010) e *Floresta em Transe* (2012), as quais dialogam criativamente com fundamentos e mitologias relacionadas às divindades do Candomblé, detentoras dos segredos relacionados ao nosso bem estar, a cura física e espiritual.

Outro aspecto relevante abordado neste capítulo, são os repertórios audiovisuais presentes nas videoinstalações *Ijó Mimó* (2019) e *Ogum* (2021). Em diálogo com o conceito de corpo-tela de Martins (2021), as obras nos permitem observar a importância de quebrar paradigmas estéticos e estigmas sociais sobre as populações afro-brasileiras. É o que Muñoz (2008) afirma sobre a atuação engajada do artista ao elaborar outras noções e possibilidades de apreender a culturas africanas através de lentes afroreferenciadas, derivadas dos repertórios culturais herdados das comunidades e nações pré-coloniais e da diáspora africana. Por fim, temos os trabalhos *Batendo o Amalá* (2013) e *Bori* (2008;2009;2012).

Ambas as obras audiovisuais podem ser vistas como verdadeiras oferendas criativas que atuam em nós, apresentando rituais, gestos, materiais, conhecimentos e poesias, iniciando e abrindo nossa percepção a novas maneiras de perceber o mundo à nossa volta por intermédio de rituais criativos de iniciação estética conhecidos como *orikis* visuais (Heráclito, 2024). Isso nos leva a conclusão que as performances audiovisuais produzidas por Heráclito possuem de fato a capacidade de reverter os significados negativos deixados pelo legado colonial, desde que haja um compromisso ético e estético, por parte de quem as produz de interromper e reverter os processos reiterados de apagamento e violência simbólicos praticados sobre as culturas afro-brasileiras.

1 REGIMES DE VISIBILIDADE E CONFLUÊNCIAS AUDIOVISUAIS

1.1 Sobre o Artista

Este primeiro capítulo será dedicado a apresentar parte da trajetória do artista visual Ayrson Heráclito. Partindo de suas origens, o texto caminha por suas principais influências pessoais, artísticas e acadêmicas até desembocar em um entendimento mais aprofundado e sensível de sua obra como um todo. Acreditamos que compreender sua ação e intenção artística, bem como os conceitos que ele desenvolve e aplica em seus processos criativos é de fundamental importância para o decorrer desta investigação. Isso ajudará a manter o teor da pesquisa sem correr o risco de objetificar, reduzir ou apagar o conhecimento que ele próprio produz.

Natural da cidade de Macaúbas - Bahia, Brasil, Ayrson Heráclito é *Ogã Sojatin*¹, cargo que ocupa no candomblé de nação *Jeje Mahi*². Por ser um ogã, possui conhecimentos sobre as folhas e é responsável por cuidar das árvores sagradas do terreiro, chamadas de *Atinsas*. De acordo com o sacerdote Charles (2011), as *Antinsas* desempenham um papel central nos rituais de iniciação e liturgias do terreiro, servindo também de moradia para as suas divindades, os *Voduns*³. Além de fazer parte da nação que cultua os *Voduns*, seu pertencimento religioso à cosmogonia yorubana é responsável pelos conceitos e materialidades ligadas aos Orixás, características presentes em parte de sua produção audiovisual que será analisada nesta pesquisa, como por exemplo, *Sacudimentos*, *Floresta em Transe* e *Ogum*. Seu pertencimento à cultura de candomblé, mais precisamente com o território do recôncavo da Bahia, onde está situado o Terreiro *Rumpame Ayono Runtólogi*, fundado em 1952, que por muitos anos foi cuidado por Luiza Franquelina da Rocha, a Ialorixá Gaiaku Luiza, no qual foi iniciado, é fundamental para que possamos identificar e classificar as materialidades, os processos, os gestos, as ações e as implicações estéticas e conceituais desenvolvidas em suas produções audiovisuais e instalativas.

No âmbito acadêmico, Heráclito possui Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Católica de Salvador - UCSAL, mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica - PUC-SP. Sua trajetória acadêmica foi atravessada, segundo Barata

¹ Responsável por cuidar das árvores sagradas, os *Atinsas*. É também o conhecedor das folhas e suas propriedades sagradas.

² Tradição de uma das nações da religião de matriz africana de culto aos Voduns e originária da região do Benin, situado na África Ocidental.

³ São divindades cultuadas pelas nações do candomblé *Jeje*.

(2016), por pensadores como Sartre, Nietzsche, Foucault e também por movimentos negativistas de ruptura cultural e estética radical que ocorreram entre as décadas de 1960 e 1970, como o tropicalismo, a transvanguarda e o neoconcretismo. Ainda segundo Barata (2016), foi na sua trajetória acadêmica, com destaque para a segunda metade dos anos 1990, período no qual Heráclito realizou o seu mestrado na UFBA, que o artista teve influências de intelectuais e artistas que o fizeram pensar a estética como forma de operar a desconstrução dos cânones e paradigmas da tradição artística ocidental, característica muito presente em suas videoperformances e videoinstalações.

Inicialmente, as influências e movimentos que o levaram a desenvolver seus próprios conceitos e processos criativos adentraram no escopo da linguagem performática que permeia boa parte da sua produção e ação artística. Em seu livro *Narrativas em Fluxo*, publicado pela Editora UFRB, Danilo Barata, professor, curador e artista, relata que Heráclito também foi influenciado por artistas como Antônio Luiz Morais de Andrade, conhecido como Almandrade, tendo este contribuído diretamente para sua formação no campo da arte conceitual e por neoconcretistas da década de 1950, movimento encabeçado por artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, entre outros do período.

O livro nos apresenta também as influências de professores da escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), bem como lugares que frequentou enquanto ainda estava na graduação. A isso, somam-se diversas obras, mostras filmicas e performances que contribuíram de algum modo para que Heráclito voltasse sua atenção para a arte contemporânea, com destaque para o artista Joseph Beuys, considerado pela historiadora americana Claudia Masch, em 2007, um dos artistas mais importantes do século XX. As esculturas sociais realizadas por Beuys, dentre elas, *Como explicar quadros a uma lebre morta* de 1965, e *Eu gosto da América e a América gosta de mim* realizada em 1974, possuem características similares que podem ser percebidas em performances como *Transmutação da Carne* realizada no Goethe Institut no ano 2000, entre outras que traziam uma forte crítica social à violência sofrida por pessoas negras durante o sistema colonial no Brasil. Assim, é possível notar que ambos utilizam a arte da performance como meio de transformação social que se materializa em ações engajadas com as questões políticas de cada tempo e contexto social que os atravessam.

Outra referência de destaque, citada por Heráclito em entrevista, e que se faz necessário ser referenciada nesta pesquisa, é o artista plástico Hélio de Oliveira. *Assobá* do Terreiro de Ogunjá em Salvador. Um dos filhos de Pai Procópio de Ogunjá, Hélio, além de

um exímio gravurista, trabalhou como consultor técnico em produções fílmicas, dentre elas o filme *Barravento* de 1962, produzido pelo cineasta Glauber Rocha, roteirista, ator, produtor e um dos fundadores do movimento vanguardista conhecido como Cinema Novo, influência ímpar do movimento no Brasil. Esse dado é importantíssimo para que possamos compreender o papel de artistas negros na produção audiovisual e artística baiana, dentro do campo da comunicação. Logo, o que Hélio de Oliveira e Pai Procópio possuem em comum com Heráclito é a relação de pertencimento com o candomblé, fato valioso para que possamos compreender os desdobramentos da pesquisa plástica e conceituais vêm dessa relação.

Outra influência que não poderia deixar de estar de Ayrson, uma vez que parte considerável das materialidades existentes em seus trabalhos nesta pesquisa é a de Mestre Didi. Silva e Assis (2007) relatam que Mestre Didi foi um Supremo Sacerdote do Culto de *Obalúwàiyê*. Filho do alfaiate Arsenio dos Santos e da Mãe Senhora, Iyalorixá do *Ilê Opô Afonjá*, Mestre Didi era descendente da linhagem real *Axipá*, umas das famílias fundadoras do reino de *Ketu*, cidade do império *Yorubá*, onde hoje é a Nigéria, situada no continente africano. Aqui na Bahia, isso se deu a partir da fundação da primeira casa de tradição Nagô de candomblé, o *Ilê Axé Airá Intilé*, que depois se tornou *Ilê Iya Nassô*, a CBranca. Assim Mestre Didi foi iniciado por Mãe Aninha, fundadora do *Axé Opô Afonjá*, o que já revela sua conexão com o artista Ayrson Heráclito.

Assim como Mestre Didi, um artista sacerdote, Heráclito também é um iniciado. *Ogã Jeje Mahi*, como mencionado nesta breve apresentação, ambos compartilham a mesma cosmo percepção⁴ de mundo. É o que Sodré (2017) chama de pensamento Nagô. Para ele, trata-se de uma forma de entender o cosmo a partir de um novo paradigma simbólico civilizatório, vindo de uma cultura complexa, cujas origens se distanciam do modelo eurocêntrico que se organiza através da acumulação de capital e da racionalização dos signos. Em sua filosofia dos atabaques, ele define essas civilizações como:

[...] um complexo cultural - cujas origens remontam à Nigéria e a Benin (ex-Daomé) - que compreende *nações* conhecidas como Egbá, Egbádo, Ijebu, Ijexá, Ketu, Sabé, Iaba, Nagô e Eyó, incorporando traços dos Adja, Fon, Huedá, Mali, Jejum e outros conhecidos no Brasil com o nome genérico de Jeje. Em termos históricos e geográficos, essas nações provinham da Costa da Mina (área que hoje abrange Benin, Nigéria e Togo) e começaram a chegar ao Porto de Salvador, na Bahia, em fins do século

⁴ Termo trazido ao debate pela socióloga nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí desde 1997, utilizado aqui para substituir o pensamento ocidental que hierarquizou o sentido da visão em detrimento dos outros ligados ao corpo. Em conversa, Heráclito me explicou que é uma maneira mais inclusiva e abrangente de se referir a percepção do mundo, pois abre os sentidos a outras sensibilidades, não se restringindo à visão. É uma forma de reconhecer que não existe uma única maneira de experienciar o mundo ao nosso redor.

XVIII, como moeda de troca africana para a aquisição de fumo produzido no recôncavo baiano. (Sodré, 2017, p.103).

O que os complexos culturais, hoje *Nações* de candomblé, supracitados possuem em comum é a sua construção cultural afrocentrada. Territórios que vieram incorporados juntamente com os povos escravizados trazendo consigo a “liturgia corporal”⁵ do tempo não linear, dos modos de fazer ancestrais que se repetem nos gestos dos seus descendentes. Mestre Didi é um bom exemplo de como essas práticas são passadas adiante, pois herdou do seu pai, artesão, a habilidade com as mãos utilizada para materializar a tradição do povo *Yorùbá*, por meio de esculturas que herdaram a simbologia do culto aos Orixás, entidades sagradas do candomblé. Materiais como madeira, metal, sisal, bambu e contas compõem o seu repertório. Com o seu conhecimento conseguiu transmitir costumes, concepções estéticas, mitologias e literaturas, consolidando sua contribuição na formação da cosmo percepção *yorubana*.

Nesse sentido, a vida e obra de Heráclito pode ser entendida como parte desse repertório. Legado deixado por Mestre Didi, dentre outros como Hélio e Pai Procópio que por séculos resistiram para manter viva suas culturas, transmitidos aos descendentes por meio de repertórios performáticos como rituais, cantigas, rezas, cerimônias, histórias, mitos, fazeres, costumes e práticas artísticas. Não se trata de fazer comparações entre eles, mas perceber que faziam parte de uma mesma forma de entender e experienciar o mundo.

Heráclito é atualmente um dos artistas brasileiro mais importantes da contemporaneidade. Sua produção artística e científica, iniciada há mais de quatro décadas, é de grande relevância para ambos os campos, assim como torna-se essencial para pensarmos questões relacionadas à diáspora africana no Brasil. Em sua trajetória artística, ao longo de quase quarenta anos de produção, Heráclito participou de exposições, mostras, curadorias, bem como indicações a prêmios e residências artísticas. Por essa razão, é preciso, em um primeiro momento, apresentar parte de sua trajetória artística, bem como um panorama dos principais trabalhos realizados por ele, uma vez que esta dissertação também pretende apresentá-lo àqueles que não conhecem a sua vida e obra.

Ayrson integrou importantes exposições nacionais e internacionais. Dentre suas diversas participações, nós podemos citar: *Memórias Inapagáveis* (2014), realizada no Sesc Pompéia, SP, sob a curadoria de Agustín Pérez Rubio, reunindo 18 artistas que tratavam de tragédias causadas por conflitos sociais como, por exemplo, a diáspora africana e o genocídio

⁵ Conceito desenvolvido por Muniz Sodré (2017) sobre o pensamento Nagô.

contra os povos indígenas no Brasil, em uma ação artística contra o esquecimento no tempo histórico; Ayrson Heráclito: *Yorubaiano*, Pinacoteca de São Paulo, realizada no edifício Pina Estação (2022), com curadoria de Amanda Bonan, Ana Maria Maia e Marcelo Campos, partilhando as cosmopercepções culturais dos saberes e conhecimentos presentes nas religiões de matrizes africanas, por meio do conceito de corpo cultural afrodiaspórico. Seu trabalho também foi reconhecido na 57ª Bienal de Veneza (2022), na 12ª Bienal de Havana (2015), na Bienal do Mercosul (2011) e Bienal de São Paulo (2010), além de mostras no Museu de Arte do Rio (MAR), no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Heráclito também participou de residências artísticas como as do Pivô Pesquisa (São Paulo), da Delfina Foundation (Londres), e também no Senegal, desenvolvendo conceitos sobre a diáspora africana.

Como curador, atuou em projetos como Orixás (2017) e Òná Írín: caminho de ferro (2025), realizadas no Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (MUNCAB), e *Territórios Afro-Atlânticos*, no Museu Afro Brasil (2018). Entre suas obras mais emblemáticas estão *Buruburu* (2004), *Batendo Amalá* (2009), *Funfun* (2012), *Sacudimento* (2015), *Transmutação da Carne* (2017) e *As Mãos do Epô* (2019), trabalhos que conjugam performance, vídeo, instalação e fotografia, sempre atravessados por temáticas relacionadas ao candomblé, à ancestralidade, à crítica ao sistema colonial, à cultura baiana e às poéticas e políticas de cura e emancipação para pessoas negras. Essa multiplicidade de influências é de suma importância para que possamos observar as materialidades dos trabalhos sob um olhar rizomático, com diversos pontos de conexões, caminhos, influências e referências pessoais que o próprio artista citou em relatos e conversas que tivemos ao longo da pesquisa.

Ao frequentar as aulas do mestrado de Belas Artes da UFBA, Heráclito inicia os seus estudos sobre a arte e as culturas africanas pré-coloniais. Segundo ele, parte dessa busca se deu após começar a participar das aulas do professor Kabengele Munanga, antropólogo congolês, naturalizado brasileiro em 1985. Durante os encontros, Heráclito foi apresentado aos fundamentos estéticos da arte Iorubá estudados e descritos pelo historiador Robert Farris Thompson, na década de 1970, na Nigéria, período no qual a arte africana ainda era vista pelo ocidente como algo primitivo e sem valor estético. A partir desta pesquisa e seus desdobramentos, Heráclito começa a desenvolver soluções estéticas e éticas fundamentais na elaboração de um regime de visibilidade que fosse capaz de transitar em espaços de arte contemporânea mantendo o respeito pelas culturas afro-brasileiras, em especial o candomblé.

1.2 Fluxos e confluências na videoarte baiana: pertencimento religioso e implicações estéticas

Ao falar de fluxos e confluências da videoarte na Bahia, é preciso considerar alguns fatores importantes para esta pesquisa. O primeiro deles é observar a produção emblemática de artistas que utilizaram o vídeo enquanto expressão artística radical. Em seguida, será necessário compreender como o vídeo foi apropriado no contexto baiano, fazendo um recorte para obras que se constituem em circuitos alternativos de produção artística audiovisual. Por fim, observamos em qual momento esses artistas e suas obras se encontram e se entrelaçam com a produção do artista Ayrson Heráclito, compondo novos fluxos audiovisuais confluentes que se encontram e avançam, formando verdadeiros afluentes artísticos que deságuam em uma imensa paisagem cultural, constituindo novas cenas, cenários, materialidades, visualidades e reflexões sobre a cultura baiana afro-diaspórica.

Um dos caminhos percorridos durante essa investigação nos leva à chegada do vídeo no Brasil. Fazer esse retorno ao que Machado (2007b) chamou de pioneiros do vídeo em seu livro *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*, principal referência sobre a arte do vídeo no Brasil, é um recorte importante necessário para que o leitor tenha uma breve noção de como e quando os artistas começaram a se apropriar da linguagem para além do formato televisivo e começaram a usá-la para expressar suas questões pessoais, políticas e sociais.

Embora tenha chegado relativamente tarde ao Brasil, o vídeo deu origem a diversos movimentos e gerações de artistas plásticos que utilizavam a linguagem eletrônica videográfica sendo amplamente usado como meio de questionar regimes políticos e mudanças socioculturais desde a década de 1960. Segundo Sobrinho (2014), foi quando a produção de arte pensada para o vídeo apresentou uma produção independente, radical e significativa. Os movimentos brasileiros foram influenciados por artistas vanguardista como o Nam June Paik, Joseph Beuys, considerado por Ucelli Di Nemi (2021) o pioneiro da arte contemporânea, seguidos do multiartista Wolf Vostell, entre outros integrantes e co-fundadores do Grupo Fluxus, movimento neo-dadaísta inspirado pelo também radical músico experimental e artista conceitual John Cage e que inspiraram Heráclito em suas produções.

Considerados por muitos como os pais da videoarte, os artistas supracitados produziram trabalhos experimentais que iam de encontro ao uso convencional do som e da imagem. Juntos eles realizavam *happenings* e performances com a *One for Violin Solo*, realizada em 1962 por Nam June Paik, no Neo-Dadá in der Musik, evento promovido pelo grupo Fluxus. Dentre muitas obras do artista, também podemos citar para a videoinstalação

The More, The Better, 1988, composta por 1.003 monitores de tubos catódicos que juntos formavam uma torre de 22,8m de altura, exposta no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Gwacheon, localizado na Coreia do Sul. Em seu livro *A arte do vídeo*, publicado pela primeira vez na década de 1990, Arlindo Machado descreve as obras de Paik como subversivas. O “guru” da videoarte, como o chamava, revelou sua importância como artista, pois rompeu com os paradigmas da TV, dando-lhe mais liberdade criativa singular, indo além do mero caráter técnico para qual a televisão foi projetada.

Outro fator importante a ser mencionado está relacionado ao surgimento de novas tecnologias desenvolvidas para a própria imagem em movimento, o surgimento da câmera Sony Portapak ainda na década de 1960. O dispositivo foi amplamente usado por artistas como alternativa às películas de prata usadas no cinema, proporcionando a criação de uma nova linguagem artística, a partir da década de 1970, amplamente utilizada por Nam June Paik, Andy Warhol, Bruce Nauman, entre outros que foram influenciados pelos movimentos de vanguarda. Isso fez com que a produção videográfica fosse mais acessível em um período no qual, destaca Sobrinho (2014), houve o domínio corporativo sobre os meios de comunicação de massa dos períodos pós-industriais, com certa ênfase na televisão. Tal contexto, informa sobre a ação dos artistas em criticar a própria televisão como lugar inacessível que precisava ser ocupado. Logo, foi nesse momento que a arte do vídeo, por meio de suas diversas formas expressivas como performances, instalações e happenings ganharam visibilidade enquanto linguagem subversiva de contestação dos formatos e das questões políticas e sociais vigentes, com forte participação dos artistas já mencionados anteriormente.

No Brasil, a produção videográfica ganha espaço devido a aquisição da câmera *Sony Portapak AV 3400* em 1975 pelo MAC-USP. A tecnologia permitia realizar gravações em preto e branco por meio de uma fita de rolo de ½ polegada com capacidade de gravação de 20 minutos de áudio e vídeo. A conquista foi atribuída a Walter Zanini após consolidar a criação de um setor dedicado à criação experimental de vídeo no museu, fato que permitiu o acesso a um grupo seleto de artistas do eixo Rio-São Paulo pesquisar e experimentar a produção videográfica fora dos estúdios televisivos. Artistas como Anna Bella Geiger, Regina Silveira, Júlio Plaza, Letícia Parente, Artur Matuck, entre outros, que tiveram acesso ao equipamento e se tornaram os pioneiros da videoarte no Brasil.

A intenção radical dos artistas e o caráter exploratório, segundo Machado (1997), marcou uma das características de seus trabalhos, apresentando sempre baixa definição de imagem, o uso de poucos recursos, e a ênfase em aspectos conceituais e discursivos, etc.

Trabalhos como *Objetoculto*, *Artificio* e *Campo* de Regina Silveira; [4 Fragmentos de Vídeo], *Descanso 3* e *Câmara Obscura* de Julio Plaza; *Impulsos da Esquerda para Direita* de Roberto Sandoval; *Reviver* de Donato Ferrari, assim com *Marca Registrada* de Letícia Parente entre outras que nos mostram parte do contexto político e social no qual os artistas viviam em várias de suas reivindicações. O acervo com a produção dos artistas pioneiros, realizado para o Museu de Arte Contemporânea da USP, foi recuperado sob curadoria de Roberto Moreira S. Cruz e está disponível no site do museu com o título de Vídeo_MAC. Na sua galeria *on-line* é possível assistir os trabalhos apresentados nesta pesquisa e saber mais sobre o projeto curatorial da mostra.

Os trabalhos mencionados anteriormente são trazidos nesta pesquisa pelo seu legado e relevância histórica, pois exerceram uma grande influência para as novas gerações de artistas que utilizaram a linguagem do vídeo para reivindicar novos cenários e questões contemporâneas. Em sua vasta pesquisa sobre o vídeo no Brasil, Machado (2007a) nos mostra como se dá essa relação geracional entre arte e tecnologia e a criação de poéticas que utilizam as tecnologias do seu próprio tempo. Em seu livro *Arte e Mídia*, por exemplo, o pesquisador, professor e curador nos ensina que os artistas usam os aparatos tecnológicos que estão ao seu alcance. A partir da sua afirmação, podemos ir da pintura renascentista com sua perspectiva, passando pela Portapak, chegando até as tecnologias mais avançadas da atualidade como as câmeras de alta resolução, computadores de última geração, dispositivos móveis, equipamentos de som e iluminação, tecnologias impensáveis nas décadas anteriores.

A década de 1980, aponta Machado (2007a), conta com uma onda crescente de trabalhos que vão desde os mais profissionais até os mais artesanais, com ênfase na situação política do país e em meios próprios de exibição e distribuição. Foi o que podemos chamar de explosão do vídeo independente no Brasil, na qual grupos de fora do circuito televisivo e cinematográfico como sindicatos, associações de moradores, partidos políticos e instituições religiosas também produziam vídeo. A exemplo do Coletivo Lilith Vídeo, fundado na década de 1980, que realizou diversos documentários expondo pontos de vista alternativos sobre, por exemplo, as questões das mulheres no país e a violência doméstica. Dentre as produções das suas integrantes podemos destacar *Contrário ao amor* (1986), de Jacira Melo e *Mulheres do Carnaval*, *Creches* (1986).

Outros exemplos significativos que atravessaram esta pesquisa são *Alma no Olho* (1980) e *Abolição* (1988), ambos dirigidos por Zózimo Bulbul, pioneiro do cinema negro brasileiro que trazia temas sobre a vida do negro e o racismo no Brasil. Assim se deu o

período, considerado por Machado (2007b) como sendo a segunda geração do vídeo, marcado pela expansão do vídeo no Brasil, em diversos formatos e temáticas, estas apropriadas por grupos e coletivos que ajudaram a dar visibilidade a questões vigentes na sociedade como: as violências contra grupos sociais minoritários e a busca por valorização cultural. É nesse momento que o vídeo se afirma enquanto linguagem própria, tornando-se ainda mais uma ferramenta poderosa de resistência e reexistência, uma vez que além de mostrar os problemas da sociedade, servia como recurso de criação e circulação de imagens e sensibilidades.

Nesse momento, faz-se necessário apresentar um breve panorama da produção videográfica baiana. Apesar de não ser o foco desta pesquisa, conhecer previamente alguns movimentos, artistas e obras produzidas no contexto local pode nos ajudar a pensar sobre os desdobramentos e possíveis conexões e influências da produção videográfica brasileira e baiana presentes nas produções de Ayrson Heráclito. Observar a perspectiva do vídeo na Bahia, por meio do estudo realizado pelo artista, professor e curador Danilo Barata, apresentado em sua tese de doutorado, realizada na PUC-SP, sob orientação do próprio Arlindo Machado, um dos principais pesquisadores do vídeo no Brasil, é crucial para que possamos encontrar o momento de confluência entre os sujeitos essenciais para esta investigação.

Barata (2016) traz um panorama sobre a produção videográfica da Bahia, realizada entre as décadas de 1960 à 1990. Este último é quando o autor reitera que a Bahia iniciou o seu momento de afirmação da linguagem do vídeo. Tal conclusão nos ajuda a pensar nos novos desdobramentos criativos do período capazes de deslocar o vídeo para um contexto produtivo voltado a novas territorialidades, trazendo consigo questões conectadas com as produções realizadas pelos artistas pioneiros das décadas de 1960 e 1970.

Tal possibilidade indica uma abertura à novas experimentações poéticas relacionadas às políticas do corpo, as relações entre arte, território, sociedade e cultura. Foram questões cuja prospecção o cinema já havia realizado sob os olhares de nomes como: Dionísio Costa, Diomedes Gramacho, Alexandre Robatto Filho, Walter da Silveira, Roberto Pires e Glauber Rocha com o Cinema Novo. Este último, com destaque para produções como *Barravento* (1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), engajados na realidade brasileira sempre abordando temáticas sociais por meio de uma estética da violência que denunciava a fome, a exploração econômica, a alienação religiosa e a desigualdade de uma sociedade marcada por um modelo de estado colonialista, racista e autoritário. Sem dúvidas, o caráter inovador e ousado do Cinema Novo, enquanto expressão artística e movimento político, contribuiu

significativamente na constituição do pensar e fazer cinema, influenciando diretamente toda a indústria cinematográfica nacional e mundial do período, bem como os artistas e cineastas das futuras gerações.

Retornando à produção baiana, vemos que esta também é marcada, de acordo com Barata (2016), por uma retomada comercial das artes visuais iniciada nos anos de 1980. Com o incentivo da participação do setor público e privado, houve o surgimento dos Salões de Arte da Bahia e os Salões Universitários, com destaque para o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Salão da Bahia, locais que revelaram as principais referências do vídeo, da performance e da instalação, ao mesmo tempo que os movimentos artísticos ocorridos entre 1960 e 1970 nos EUA chegaram aqui.

Em relação a produção de vídeo, Barata (2016) trata sobre as pulsões existentes entre o corpo e a câmera por meio das produções audiovisuais realizadas pelos artistas a partir dos anos de 1970. A partir da utilização da câmera Super-8, lançada pela Kodak em meados da década de 1960, o autor descreve tal experiência como transgressora e militante que se utilizou da tragédia, do desconforto e da crítica social para realizar discussões sobre gênero e quebra de padrões sociais e formais da linguagem. Foi o que ele caracterizou como “o cinema marginal”, dando origem a uma nova estética visual.

Assim como os experimentos realizados pelos pioneiros da Portapak, também podemos citar obras radicais produzidas pela Super-8 e protagonizadas por Edgar Navarro e Marcondes Dourado também citadas pelo autor em seu livro *Narrativas em Fluxo* (2016). Ainda segundo Barata (2016), ambos atuaram no campo da performance como a que foi realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, *Lavagem da Capela do MAM* (2007), que tinha como questão principal o fim do carlismo na Bahia, além de outros trabalhos referenciados no cotidiano da cidade de Salvador como *Agodô* (1996) e *Pombagira* (2007) respectivamente. Esse fato, consoante com Barata (2016, p. 51), “retoma um dos temas importantes dos primórdios das performances e da videoarte, que é o tema político”.

Nesse sentido, podemos observar que todos os trabalhos citados até o momento nos diversos períodos anteriores são marcados pela ação de constituir cenários e simulações (Taylor, 2023), que ressignificam cenas cujo o corpo é sempre o protagonista das narrativas e rituais audiovisuais apresentados nesta pesquisa. Logo, isso torna evidente que tais propostas performáticas pensadas para o vídeo têm a capacidade de representar e circular a presença desse corpo que é político, dependendo do contexto social, cultural e situacional no qual foi representado, podendo se tornar um elemento poético potente capaz de criar novos sentidos e

circular novas sensibilidades que irão ajudar a ampliar a existência da cultura afro-diaspórica promovida pela produção videográfica de Heráclito.

Presente na exposição audiovisual *Memórias Inapagáveis* (2014), sob a curadoria de Agustín Pérez Rubio, videoinstalação *Barrueco* (2004) está disponível na Plataforma Videobrasil. Criada em 1983 por Solange Farkas, a plataforma foca na divulgação e fomento da produção artísticas do Sul Global, conectando a produção videográfica emergente da América Latina, Oriente Médio, Leste da Europa, Ásia e África.

Nesta pesquisa, *Barrueco*, a obra que reconectou Heráclito ao vídeo, é entendida aqui como um trabalho artístico confluyente. Isso se deu pelo seu caráter, em primeiro plano coletivo, não por ter sido realizada por muitos indivíduos, mas sim, por se tratar de um trabalho composto pela presença de diversos artistas e variadas mídias, técnicas, poéticas, conceitos, sentimentos e fragmentos de outras obras e expressões artísticas, uma espécie de assemblagem videográfica. Ao idealizá-la, Ayrson Heráclito e Danilo Barata, ambos presentes nesta pesquisa, promoveram o encontro criativo e processual entre performance, videoarte, poema, música e instalação, contando uma temática macro sobre a diáspora africana e, em uma perspectiva micro, as sensibilidades, materialidades e sentidos existentes na cultura afro-brasileira.

Barrueco, videoinstalação realizada em 2004 e exibida no 15º Festival Vídeo Brasil, em 2005, é uma obra que sobrepõe imagens e representações. As questões trazidas no trabalho complexificam a existência e os desafios do negro e sua diáspora. A obra nos convoca a pensar sobre o processo violento batizado por Heráclito de “holocausto da escravidão”, através dos conceitos e elementos técnicos, materiais, imagéticos, sonoros, textuais, poéticos, gestuais e metafóricos presentes na videoinstalação.

O vocábulo espanico *Barrueco* significa “pérola imperfeita”. A joia banhada no azeite de dendê remete ao sangue e é composta por um colar que adorna o pescoço desse corpo afrodiaspórico, figurado pelo performer José Domingos Coni. Em seguida, o som e o mar de azeite aludem ao próprio Atlântico e ao sangue de milhares de vidas que foram ceifadas durante a travessia do Atlântico. O azeite de dendê, elemento importante e muito usado na culinária baiana para fritar acarajé e preparar moquecas e em oferendas para os orixás, simboliza o mar. Em meio a essa imagem existe a presença de um corpo que ferve junto com ele. Trata-se de um corpo cultural que emerge da diáspora e desemboca na cultura a qual os artistas Danilo e Heráclito pertencem. O azeite, juntamente com a metáfora do oceano, remete

ao sangue ancestral que foi derramado e se transformou no próprio mar devido a quantidade incontável de pessoas escravizadas que foram lançadas no Atlântico (ver Figura 1).

Figura 1 - Barrueco



Fonte: captura de imagem extraída da videoinstalação Barrueco (2004, 03min47s)⁶.

De acordo aos seus idealizadores, o trabalho também fala sobre um tipo de beleza não clássica e impura que pode ser compreendida como uma quebra de padrões estabelecidos pela antiguidade clássica fundamentada no pensamento filosófico e artístico ocidental que valoriza a simetria impossível das formas e dos corpos. Trata-se de uma beleza que, segundo Barata (2016), é anti narcísica forjada nas travessias, nas relações forçadas, mas que não se limita à essa condição. Entre as cores vibrantes do azeite e da pele preta existem camadas sobrepostas e reflexos que provocam uma sensação melancólica remetendo à ruptura, à solidão, ao sangue, mas também à beleza. Um belo que mostra toda criatividade e sensibilidade presente na obra, contendo cores vibrantes, enquadramentos fotográficos cuidadosamente escolhidos, além dos belos versos melódicos que embalam e comunicam a narrativa.

Na própria descrição da obra, o texto curatorial de Gabriela Salgado contém uma breve explicação que atribui às sensações atmosféricas da solitude à música *Black Is The Color (of My True Love 's Hair)*, interpretada por Nina Simões, bem como pela exibição

⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/20805274>. Acesso em: 02 abr. 2024.

intercalada dos versos do poema *Divisor* de Mira Albuquerque, historiadora e amiga do artista, à qual a obra foi dedicada. O que o texto não fala é sobre o tipo de percepção que cada pessoa pode ter ao experienciar o trabalho. O recurso extradiegético⁷, formado pela trilha sonora, acompanhado de certas justaposições e transições entre som e vídeo, a exemplo, como a imagem da pintura *O Navio Negreiro* (1849), realizada pelo pintor William Turner, que, retrata um navio negreiro que acabara de lançar pessoas escravizadas ao mar, seguido de um verso do poema divisor que diz “É oceânica a solidão negra”, nos faz pensar sobre como a crueldade colonial é oceânica. Em verdade, parte da causa dessa sensação de solidão é a falta de informações e desconexões sobre quem foram os nossos antepassados, uma vez que a população negra escravizada foi sequestrada e retirada a força do convívio de seus familiares, amigos, comunidades, reinos e até sobrenomes, fato de consequências inestimáveis para nós até os dias atuais.

A cena do azeite de dendê fervente sobreposta ao corpo de uma pessoa negra é duplamente carregada de significados. Na obra, o azeite é o sangue ancestral que gestou todas as culturas afro-atlânticas. A videoinstalação *Barrueco* (2004) materializa simbolicamente os conceitos centrais desenvolvidos por Gilroy (2001) sobre a metáfora do Atlântico Negro na qual a travessia oceânica não é apenas sinônimo de morte, dor e sofrimento, mas também de vida, conhecimento e nascimento cultural. Sua escolha estética dialoga diretamente com a rejeição de Gilroy (2001) ao conceito essencialista de uma África pura ligada apenas ao território, pela fluidez das águas e rotas oceânicas, nas quais os repertórios culturais incorporados conectam a África à sua diáspora.

Embora a metodologia usada nesta pesquisa não tenha previsão de análise recepcional, cabe aqui destacar o caráter afetivo da obra que nos faz imergir na atmosfera melancólica induzida pelos elementos estéticos referenciais da diáspora africana e da cultura baiana como o navio negreiro, o azeite de dendê e a presença do corpo negro majoritariamente ocupante do território baiano. Por outro lado, existe uma beleza singular cuidadosamente constituída na composição videográfica. A metáfora do oceano, portanto, além de aplacar a imensidão da dor, remete também ao berço da cultura baiana e afrodiaspórica, diante de um acontecimento tão complexo que conecta as margens do Oceano Atlântico.

Além de toda a composição simbólica, conceitual a imagética dessa obra videográfica específica, o último elemento que nos chamou a atenção foi o processo de confluência

⁷ Refere-se ao que está fora do universo narrativo da obra. São elementos externos à história contada como, por exemplo, o narrador ou as músicas de trilha sonora que não participam dos eventos ou não podem percebidos pelos personagens da narrativa.

artística do trabalho. O conceito de confluência de saberes foi elaborado e difundido pelo intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nego Bispo, que definiu o fenômeno enquanto algo potente e capaz de causar mudanças reais da sociedade. Segundo o entendimento de Santos (2023) o termo seria a junção ou interação de diferentes povos e saberes unidos por uma mesma causa, reafirmando identidades e características sem que uma anule a outra. É o que o autor entende como uma confluência de saberes. Em uma de suas falas recorrentes ele afirma metaforicamente que “um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro. Ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios; ele se fortalece”. No seu entendimento, quando nossos saberes se encontram, não deixamos de ser nós mesmos, mas passamos a ser nós e o outro. São palavras que se encaixam perfeitamente no que os artistas realizaram ao unir artistas como Mira Albuquerque, Nina Simone, Ayrson Heráclito, Danilo Barata, José Domingos Coni e William Turner, tal como todos aqueles que tiveram contato com a obra e a partir dela ajudaram a reverberar as suas principais ideias.

Acreditamos que a intenção principal deste tópico está relacionada com a necessidade de trazer algumas referências de artistas que de alguma forma influenciaram direta ou indiretamente o trabalho de Heráclito. Ao mencionar os pioneiros do vídeo no Brasil, por meio da relevante pesquisa de Arlindo Machado, assim como trazer parte do mapeamento dessa produção no contexto baiano, por meio da pesquisa de Barata (2016), torna-se importantíssimo para que tenhamos uma dimensão mais ampla sobre as obras que serão analisadas no terceiro capítulo.

Já os fluxos audiovisuais que nos ajudam a compreender o panorama artístico atual são formados por influências e confluências entre artistas e processos criativos de diversas origens. Dentre os pioneiros radicais do vídeo, os videomakers, os cineastas e influencers das redes estão aqueles que pensaram e fizeram arte a partir dos anseios do seu tempo, desembocando no vasto oceano cultural contemporâneo no qual quem atua também recebe e quem produz também é produzido.

Em *Barrueco* há poesia, música, performance, imagens e símbolos; também existem corpos, metáforas, denúncias, segredos e códigos da cultura baiana. A presença de fragmentos, conceitos e materialidades de outros artistas acrescentam várias camadas ao trabalho fazendo com que ele tenha um caráter coletivo em sua base conceitual. Essa escolha é sem dúvidas política e define os elementos formais, éticos, estéticos e técnicos da obra como o tipo de câmera, enquadramento; as metáforas; a forma de abordar o tema; o uso de alimentos da cultura baiana como o azeite dendê e o corpo afro-diaspórico. Por tanto,

Barrueco é, na prática, o resultado de uma ação artística capaz de criar fluxos audiovisuais e confluências essenciais para que possamos observar e compreender os fenômenos analisados dentro do campo artístico videográfico.

1.3 Sistemas de representação colonial: definição e implicações políticas

Hoje, quando falamos em sistemas de representação, a pintura que vem à mente imediatamente são as mídias e os meios eletrônicos e telemáticos de comunicação por onde elas circulam. Decerto, tal sistema é composto por formatos híbridos e estruturas complexas que ajudam a manter as hierarquias de poder e os interesses econômicos de uma pequena parcela da sociedade, detentora dos meios de produção de capital simbólico. Contudo, neste capítulo, olharemos para esta pintura de outro ângulo.

O sistema que estamos tratando aqui está inserido no campo da comunicação sensível e suas diversas linguagens expressivas. Entender a arte como um sistema que opera em uma relação de poder é também admitir que o uso da própria linguagem pode se dar por meio de um sistema de dominação que ultrapassa a expressão pura da arte pela arte e que de fato possui a capacidade de influenciar as formas como experienciamos a realidade. A prova disso está na predominância do sistema vernacular sobre as outras formas de comunicação. Assim, quem cria, expõe, circula ou escreve sobre arte, também detém a capacidade de produzir e ressignificar os corpos, objetos e valores de determinada cultura. Portanto, torna-se necessário, em primeiro plano, compreender parte de como esses significados são produzidos e quais são as suas implicações para pessoas racializadas, nos contextos culturais nos quais são construídos.

Neste tópico, vamos iniciar pelas imagens. Uma das maneiras de observar como a linguagem visual é construída para determinado corpo é pelo seu regime de representação. Stuart Hall (2016), no livro *Cultura e Representação*, nos apresenta as práticas representacionais conhecidas por estereotipagem. Segundo o autor, essas práticas funcionam como regimes produtores de significados que reduzem e naturalizam características, lugares e objetos a algumas características simples e essenciais. Ao expor esse sistema, Hall (2016) apresenta imagens publicadas em mídias, analisando a partir delas, a hierarquia construída através de narrativas visuais que associam pessoas negras a posições de inferioridade. Ele também explica que o estereótipo utiliza classificações simples, vívidas, memoráveis e amplamente reconhecidas no sistema de crenças de uma determinada cultura.

Nesse sentido, Hall (2016) ainda afirma que todos nós tentamos a todo momento dar sentido às coisas. Para simplificar o mundo, também classificamos as pessoas, por exemplo, por grupos de classes sociais ou pela nacionalidade que pertencem, incluindo os papéis que exercemos na sociedade como os de pai e mãe, patrão e empregado, ou seja, tudo que se sabe sobre algum corpo, objeto ou lugar é reduzido aos traços mais exagerados ou simplificados. Contudo, as consequências disso para pessoas negras é ainda mais acentuada, uma vez que o estereótipo torna-se uma estratégia dualista que separa o normal e aceitável do anormal e inaceitável, naturalizando e fixando ainda mais a diferença.

Os estereótipos e suas classificações, segundo Hall (2016), atuam como formas de repelir essa diferença. Suas características principais são de fechamento, exclusão e rigidez, dando margem a associação ou vinculação de todos nós “*normais*” em uma “*comunidade imaginária*”, conceito que, na perspectiva do autor, destaca ou apaga outros símbolos que não fazem parte do que é culturalmente reconhecido, ou então são objetificados e expulsos do imaginário comunitário vigente. Um bom exemplo são as figuras paterna e materna. Ao falarmos em ser pai ou mãe, em determinada cultura, rapidamente imaginamos um homem cisgênero e uma mulher cisgênero, ou até mesmo quando os desenhamos em uma folha de papel. Logo, existe um fechamento rígido em nosso repertório imagético condicionado que nos impede, em um primeiro momento, de incorporar outras possibilidades de identidade de gênero.

À vista disso, ao falarmos de estereótipos associados a pessoas racializadas, temos que considerar que a maioria deles, senão todos eles, são construídos a partir de condições desiguais. Os significados gravados nesses corpos não foram construídos dentro de um contexto cultural originário cuja as interações se dão de forma comunitária, as quais possuem suas próprias leis, hábitos e costumes, mas através de relações de poder impostas por violências física, simbólica, psicológica e epistêmica praticadas no sistema colonial.

A manutenção desse tipo de sistema desigual, segundo Quijano (2005), é parte de um modelo moderno colonial eurocêntrico de sociedade, que contribui ainda mais para que nossa presença seja excluída da sociedade. De acordo com o autor, essa foi umas das consequências derivadas da associação biológica dos negros escravizados a uma situação natural de inferioridade em relação ao dominador que detinha o controle dos meios de produção de sentido e que foi reproduzida e difundida pela linguagem artística do período. Em outras palavras, o processo escravagista, além da violência física, psicológica e epistêmica, provocou

a violência simbólica a que somos expostos diariamente por meio da naturalização, fixação e manutenção da nossa existência em posições inferiorizadas na sociedade.

Compreender como o poder atua sobre pessoas negras e seus descendentes é essencial para que vejamos a razão pela qual as imagens produzidas pela colonialidade influenciam em nosso repertório visual e simbólico. A relação entre imagem e poder resulta em materialidades comunicacionais que representam o outro de forma hierárquica e desigual. Dominar pessoas e criar imagens sobre elas, configura-se como uma prática violenta, principalmente quando não há consentimento e, mesmo quando este existe parcialmente, muitas vezes quem o faz não considera o repertório cultural a qual ele pertence, provocando o apagamento e o deslocamento de sentido para elas.

Um exemplo mais próximo da nossa realidade enquanto ex colônia é o que a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz aborda no texto *Imagens da escravidão: o outro do outro* (2022). A escritora e pesquisadora analisa os impactos das imagens e representações da escravidão, com foco nas percepções sobre o Brasil e principalmente dos africanos, realizadas por artistas e escritores entre os séculos VI e XIX. A autora explora como diversos artistas estrangeiros do período, enviados em explorações etnográficas, contribuíram para a construção e a perpetuação de estereótipos e imagens negativas dos africanos durante o período colonial.

De fato, artistas mencionados por Schwarcz (2022), como Albert Eckhout (1610-1666), Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Augustin François (1779-1853) e George Catlin (1796-1872), ajudaram a construir a visão estereotipada dos africanos no período colonial por meio de representações marcadas pelas diferenças físicas e culturais de maneira a reforçar a ideia de inferioridade, exotividade e passividade que serviu de base para justificar a escravidão e dominação colonial. O que também ocasionou, segundo a autora, um excesso de iconografia sobre o período da escravidão nos acervos de arte brasileiros.

O Brasil foi a última colônia ocidental a abandonar oficialmente o sistema escravista, como também uma das que mais recebeu pessoas sequestradas do continente africano. Todas essas pessoas que chegaram aqui, contra sua vontade, estavam inseridas em uma relação hierárquica de trabalho. Desse lugar emergiram todas as violências a que fomos e somos expostos atualmente, inclusive as simbólicas. Ao representar o corpo negro neste lugar, muitos escritores e artistas estrangeiros do período não revelaram a real situação do sistema, mas sim imprimiram uma visão exótica e colonial sobre o território e as pessoas que aqui viviam.

As imagens derivadas dessa relação hierárquica acabavam por reforçar e fixar as imagens dos escravizados no campo da violência. Schwarcz (2022) nos apresenta como evidência a grande circulação da produção pitoresca dos artistas europeus não só pelo Brasil, como também por todo o eixo afro-atlântico, incluindo Cuba, Jamaica, Haiti e Sul dos EUA. Com efeito, tal fato foi capaz de criar convenções visuais que reiteraram a posição de superioridade étnica, cultural e racial imposta por quem tinha o direito de se expressar em tal sistema. Em outras palavras, as narrativas visuais sobre a vida no sistema escravagista sempre foram criadas por artistas europeus como franceses, holandeses, italianos, ingleses e espanhóis que passaram pela colônia/império.

Sobretudo, foram eles, os artistas, que primeiro nos representaram a partir de contextos negativos para nossa cultura. Suas produções apresentavam os escravizados em situações cotidianas ligadas ao trabalho forçado, a servidão aos senhores de engenho e sua família, sempre de forma pacífica como se aceitassem sua condição ou como se não houvesse nenhum tipo de resistência. Eram, de acordo com Schwarcz (2022), demonstrações imagéticas do modelo social hierárquico colonial que criou e reiterou os estereótipos que se transformaram em uma espécie de padrão visual da época.

Desde as pinturas do século VI até as fotografias do século XIX, somos traduzidos em imagens. Em seu texto, Schwarcz (2022) traz a escravidão também como uma forma estética do Brasil. Uma visualidade produzida por artistas que comercializavam desenhos e gravuras feitas para atender o mercado de arte europeu que consumia imagens do sistema colonial produzidas nesse período. Isso mostra que além dos corpos, nossas imagens também foram sequestradas, alteradas, comercializadas e usadas para nos manter, hegemonicamente, na condição de subalternizados.

A exemplo, podemos citar o orientalismo trazido por Said (1979) como a prática de representação do oriente pelo ocidente, apontada por Hall (2016) como uma estratégia discursiva de dominação simbólica realizada por meio de obras de arte que narravam/representavam os repertórios culturais do Oriente de forma hierarquizada em relação ao Ocidente. No mesmo sentido, tivemos a lente indigenista, destacada por Ramos (2012), sobre os povos originários do Brasil, nos permitindo ver também as formas de representação feitas sobre comunidades tradicionais ou em diáspora.

Deslocados dos seus contextos originários pelo sistema colonialista, os corpos trazidos dos países africanos foram ressignificados, em primeiro plano, segundo Quijano (2005), pela consequência da associação biológica dos negros escravizados a uma situação de inferioridade

em relação ao dominador, que detinha o controle dos meios de produção de sentido e capital, marcando a divisão racial do trabalho no modelo de estado moderno. Talvez esta seja uma evidência teórica e histórica que mostra como as situações de violência física e psicológica instauram os processos contemporâneos de dominação simbólica nas mídias contemporâneas.

As representações figurativas de pessoas negras, por exemplo, reforçam o projeto de dominação simbólica a que fomos e somos submetidos. Sobretudo, as produções do período escravagista tornaram-se por muitos anos verdadeiras convenções visuais. A difusão dessas visualidades ainda contribuem para a manutenção do modelo colonial e para além dele. Desenhos, gravuras, pinturas, fotografias e objetos circularam pela Europa e foram usados como recurso pedagógico para contar histórias sobre nós e construir imagens sobre quem somos sem que tivéssemos uma efetiva participação.

Esses registros visuais continham mensagens de controle, ordem e posições sociais hierárquicas muito bem definidas. Muitas delas continham elementos como correntes, mordanças, chicotes, pelourinho, entre outros elementos simbólicos que constituem o sentido de autoridade e poder sobre o corpo e a imagem dos escravizados, dando origem a narrativas que faziam parte de uma visão etnocêntrica que reduzia os saberes, fazeres e inteligências das culturas não européias.

Com isso, também surgiram os estereótipos mais comuns existentes como, o negro cativo, o selvagem, a quitandeira, a mucama, dentre vários outros utilizados de forma reiterada de representação. São imagens de controle que, segundo Bueno (2020), reforçam e legitimam sistemas de poder, fixando, por exemplo, a forma como mulheres negras são vistas e tratadas em seu cotidiano, além de controlar sua liberdade e retirar sua autonomia na sociedade. Para ilustrar e reforçar as desigualdades, dualidades e hierarquias mantidas por vários séculos, havia um esforço constante e reiterado em demarcar as posições de poder naquela sociedade, na qual os sistemas de representação instituíram verdadeiras políticas visuais, consolidando-se substancialmente com a chegada da fotografia no Brasil. Conforme a elite dominante da época ia se apropriando da linguagem fotográfica, cada vez mais imagens eram construídas. Logo, o sentido negativo migrou de uma linguagem para outra, agora com maior volume de produção e circulação.

As representações da realeza, por exemplo, elevaram ainda mais a posição do escravizador sobre o escravizado, demarcando com mais ênfase sua condição socioeconômica. Enquanto a elite era fotografada com todo seu aparato de poder, como belas roupas, jóias, e símbolos da realeza e da riqueza, os escravizados serviam de plano de fundo

que contrastavam com a composição das imagens. Por outro lado, os escravizados eram colocados junto a ferramentas de trabalho, na maioria das vezes com os pés descalços, pouca roupa ou em conformidade com a posição de dominação, exaltando seus dominadores. Essas composições estão presentes em boa parte do vasto acervo de fotografias do período, a exemplo das fotografias de Christiano Júnior, fotógrafo do século XIX, conhecido como “o retratista das famílias”. Atualmente, suas imagens encontram-se no acervo do Museu Histórico Nacional brasileiro⁸.

As imagens citadas anteriormente criam um sentido sutil de conformidade com o regime da época. As fotografias realizadas sob encomenda pelas famílias detentoras de escravos representavam as pessoas escravizadas em situação de passividade com o regime escravista. A tentativa de eliminar as marcas de suas existências podem ser percebidas, por exemplo, pelas legendas que continham apenas o nome do autor da foto, seguido pela descrição da palavra “escravo” e a função que este exercia, como também o local de sua natalidade, corroborando com a política de dominação que apagou os nomes e sobrenomes originários de pessoas negras em diáspora.

Enquanto os homens da elite tinham seus nomes e sobrenomes descritos na legenda, o das mulheres, mesmo pertencendo à elite, aparecia apenas com o sobrenome da família a qual fazia parte como, por exemplo, a fotografia *Mulher da Família Costa Carvalho e Escravos* de 1860⁹. A imagem e o título comprovam a existência de uma hierarquia de gênero entre os membros da própria classe dominante do período. Assim, podemos perceber que as imagens foram criadas com uma ou várias intenções e não podem ser vistas apenas como um arquivo que contém um registro histórico do período, pois estão carregadas de registros de repertórios e elementos que reforçam as diferenças e posições de poder na nossa sociedade.

A escolha por esta categoria analítica sob a óptica da representação nos possibilita ver as implicações políticas resultantes das relações de poder nas quais as imagens são produzidas. Deixar de observar tal construção é exitar em jogar a pedra no passado colonial que desenhou, pintou, gravou e fotografou a ausência da nossa existência. Ignorar o que nos fez sofrer é não respeitar os que vieram antes de nós. Contudo, é preciso ir além e é nesse gesto que convocamos o trabalho poético, estético e político do artista baiano Ayrson

⁸Imagens de 1865 da Exposição Internacional do Porto com os retratos dos escravizados africanos que se encontram no acervo do Museu Histórico Nacional. Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/story/mwUhZ8V-DYQHKg?hl=pt-BR>. Acesso em: 26 mar. 2026.

⁹ Fotografia de autoria desconhecida. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/370682802/figure/fig23/AS:11431281157548111@1683838399763/Unidentified-photographer-Mulher-da-familia-Costa-Carvalho-e-escravos-Woman-from-the.png>. Acesso em: 26 mar. 2026.

Heráclito. Em seu trabalho videográfico, por meio desta pesquisa, será possível observar como Heráclito revisita o passado colonial a fim de ressignificá-lo, recriando imagens e possibilidades para as nações de candomblé, propondo um novos regimes de visibilidade, cuja intenção é apresentar novos futuros para as nações e seus adeptos.

Ao acionar o sistema de representação proposto por Hall (2016), podemos compreender como algumas práticas artísticas são capazes de manter pessoas negras dentro do padrão hegemônico de dominação a partir de processos de tradução imagética. Logo, esses padrões criados muitas vezes por artistas são capazes de aproximar ou afastar os elementos e pessoas representadas com base em uma interpretação pessoal da realidade ou contexto no qual estão inseridos. Com isso, podemos dizer que a arte enquanto linguagem, tem a capacidade tanto de reproduzir a realidade, quanto produzir inúmeras formas de apreendê-la.

A partir disso, se antes o sentido dado ao corpo negro afrodiaspórico era o de servidão, agora podemos analisá-lo e observá-lo pela lente dos artistas considerados decoloniais. Suas reivindicações funcionam como contranarrativas poéticas, estéticas e políticas que têm como principal objetivo combater e criar novas imagens alternativas aos estereótipos, reduções e apagamentos e fragmentos deixados pela história do mundo e das artes.

É notório que os sistemas de representação na arte carregam consigo os vestígios de uma estrutura colonial que moldou os modos de ver e de representar o mundo. Historicamente, as narrativas visuais foram construídas a partir de uma perspectiva eurocêntrica estabelecida de forma hierárquica que excluiu as formas de expressão desalinhadas com uma visão hegemônica de representação. Assim, faz-se urgente uma nova e abrangente circulação de imagens e narrativas que tenham o potencial para transgredir o imaginário narrativo colonial, deslocando nossas existências para além dos limites da dor, da violência e do subalterno.

1.4 A estética do abassá: conceito e implicações éticas.

Neste tópico, abordaremos duas das características centrais presentes na produção artística de Heráclito. A primeira diz respeito ao seu comprometimento com as comunidades de terreiro, incluindo a que ele pertence. Ogã da nação *Jeje*, como mencionei anteriormente, reitera o seu compromisso em proteger aquilo que, em sua crença, há de mais importante: a natureza, o candomblé e os seus preceitos sagrados. A segunda característica, igualmente relevante, refere-se aos elementos estéticos, simbólicos e materiais que abordaremos no terceiro capítulo ao analisarmos parte da sua produção audiovisual. Essas características

emergem do seu posicionamento político de interromper sistemas representacionais opressores que perseguiram pessoas negras e suas culturas por centenas de anos durante o sistema escravista, reverberando até os dias atuais por meio da colonialidade. Nesse sentido, podemos compreender que sua ação é orientada por essa relação indissociável entre ética e estética. Portanto, essa relação fundamentada nos processos de escolha e materialização de suas obras, sejam elas audiovisuais, performáticas ou instalativas, resulta em sistemas visuais balizados no respeito pela diferença e pelos corpos apresentados a partir de um novo conceito de visibilidade.

Para compreendermos o que o artista chama de regime de visibilidade do *abassá*, é necessário conhecer um pouco da estrutura arquitetônica de um terreiro de Candomblé. Em entrevista ao canal do *Youtube*, vinculado ao grupo de pesquisa Imaginatur da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo (ECO/USP), na ocasião apresentado por Hugo Fortes e publicado no ano de 2021 na rede social, Heráclito (2021) nos apresenta parte da estrutura arquitetônica que delimita os espaços sagrados de um terreiro de candomblé, a fim de exemplificar didaticamente como este encontra-se subdividido e como essa arquitetura pode ajudar a entender os conceitos e práticas artísticas que ele desenvolve.

A partir disso, Heráclito sugere algumas estratégias para pensarmos sobre o que devemos considerar, enquanto artistas e criadores de visibilidades. Para ele, produzir obras de artes que trazem elementos das culturas, das filosofias e religiões afro-brasileiras podem ser realizadas desde que não violem os seus segredos nem silenciem suas vozes. Para isso, é preciso que haja, em primeiro lugar, um abandono de práticas etnográficas que violam os segredos dos sagrados, e em segundo lugar, haja respeito aos preceitos e fundamentos sagrados que são ensinados do portão para dentro do barracão.

Na fala do artista, “o *abassá* é o barracão”, local do terreiro onde são recebidos os visitantes, sejam eles pertencentes à casa ou não, iniciados ou não. O *abassá* representa um espaço de sociabilidade e receptividade, na qual parte do sagrado é compartilhado por meio de cerimônias, festejos e rituais. Além deste, temos, por exemplo, o *Sabaji* e o *Peji*, espaços mais restritos às pessoas iniciadas da casa, responsáveis por cuidar dos assentamentos sagrados das divindades. Portanto, são locais onde os rituais mais significativos da religião acontecem. Na fala do artista, esses espaços são protegidos pelo compromisso dos iniciados em nunca revelar o que lá é visto e ouvido. Esse juramento é o que transforma suas experiências em algo personalíssimo, logo, não faz sentido que esses mesmos espaços sejam violados e expostos por outras pessoas a quem não foram confiados os seus segredos.

Uma outra questão que está relacionada a sua ética enquanto artista é a maneira como Heráclito entende os procedimentos realizados pela antropologia clássica. A crítica, verbalizada por ele durante a entrevista supracitada, nos faz pensar como a nossa cultura visual foi alimentada durante séculos por metodologias de produção imagética que ainda hoje servem à colonialidade. A exemplo de técnicas de produção de imagens que, segundo Heráclito, fazem circular imagens que nunca deveriam sequer ter sido realizadas. Por meio dessa prática, muitas culturas foram exotizadas e “reduzidas à objetos de pesquisa”, a exemplo do indigenismo abordado por Ramos (2012) e do orientalismo por Said (1979), e também por pintores, fotógrafos, desenhistas, gravuristas do período escravagista. Muitos destes trabalhos, segundo Schwarcz (2022), foram inclusive vendidos sob encomenda para o comércio de arte europeu como peça de arte exótica.

Para Heráclito, em todas as culturas, assim como nas religiões de matrizes africanas, existem segredos que precisam ser guardados e respeitados. O caso mais recente citado por ele durante a entrevista foi o do conclave¹⁰. O ritual para escolha do novo Papa é sagrado e inviolável para a igreja católica e seus adeptos. Durante a escolha do novo pontífice, multidões aguardam durante dias pela emissão da fumaça branca e a divulgação do novo pontífice. De forma análoga, para o artista, um ritual de iniciação realizado no candomblé também deve ser respeitado e entendido como algo sagrado. Apenas o fato de alguém ultrapassar a fronteira do sagrado e fazer registros, mesmo com algum tipo de permissão, já demonstra a existência de uma relação de hierarquia para com o outro. Ainda sim, ninguém hoje em sua consciência plena, ousaria sequer pedir para gravar a reunião mais importante para o Vaticano, não apenas por tudo aquilo que a instituição representa para o mundo ocidental, mas também por ser considerado um desrespeito aos adeptos e devotos daquele símbolo cristão. Nesse sentido, o que fica evidente na sua intenção enquanto artista é a reivindicação de que nenhuma religião ou cultura deveria ter seus segredos reduzidos, expostos e invadidos sob qualquer pretexto, seja este científico, poético, filantrópico ou comercial.

Em um outro trecho da entrevista ao grupo Imaginatur, ao explicar suas estratégias para fugir da representação, da etnografia e da iconografia, Heráclito relembra o caso emblemático que ocorreu durante a 34ª Bienal de São Paulo, mais precisamente a sala da bienal dedicada às fotografias de Pierre Verger. A exposição realizada em 2021, ocupou o terceiro andar de um dos pavilhões da bienal contendo fotografias que o artista registrou no

¹⁰ Reunião secreta realizada pelo Colégio de Cardeais para eleger um novo Papa.

terreiro de candomblé de Pai Cosme no final da década de 1940, na Bahia, a pedido do próprio sacerdote. As imagens foram registradas durante alguns rituais de iniciação e momentos de transe, é o que Heráclito chamou de “as fotografias proibidas de Pierre Verger”. Ao seu ver, a exibição das imagens é “um equívoco”, algo que nunca deveria ter sido divulgado, pois, em suas palavras “eles mostraram fotos que Verger passou a vida inteira escondendo”. Um dos motivos dessas fotografias serem guardadas pelo fotógrafo era devido a existências de leis que criminalizavam os ritos de candomblé, pois na época eram considerados pelo estado do Rio de Janeiro como práticas criminosas. Essas leis eram usadas para perseguir, invadir, destruir e confiscar objetos sagrados dos terreiros de candomblé, por esse motivo o próprio Pierre Verger, principalmente após ser iniciado na religião, viu a necessidade de resguardar.

Diferentemente de Verger, José Medeiros, também fotógrafo, realizou e divulgou fotografias sobre os ritos de iniciação de algumas casas, que posteriormente foram usados por grandes meios de circulação de massa como a revista *O Cruzeiro* de forma pejorativa e desrespeitosa. As imagens foram vinculadas à matérias sensacionalistas sobre o Candomblé. O caso mais emblemático foi a matéria do mesmo jornal intitulada *As Noivas dos Deuses Sanguinários*, publicada em 1951. Isto mostra, segundo De Tacca (2003), que as condições nas quais as imagens são veiculadas pela mídia influenciam na forma como determinado tema é apreendido, sendo capaz de alterar os sentidos sobre aquilo que ela representa, construído e difundido pelos meios de comunicação.

Parte do ódio que é disseminado ao candomblé vem justamente da falta de compromisso e ética ao se tratar a alteridade, o que provavelmente nem era cogitado na época. Esse fato reforça ainda mais a atuação institucional do mecanismo colonial que faz com que pessoas, empresas, artistas e pesquisadores se sintam no direito de fazer o que bem entendem com o que existe de mais sagrado para algumas culturas. As estratégias colocadas em prática pela colonialidade, mesmo que executadas de forma sutil, precisam ser acompanhadas e combatidas, e, como foi dito nas palavras de Heráclito, “reivindicadas” para que elas deixem de existir. Isso só será possível por meio de práticas éticas e criativas que ultrapassem a exotização e objetificação imagética e social de pessoas negras e suas culturas.

Ainda tratando sobre a preocupação do artista em pensar outras formas de visibilidades, é preciso atentar-se àquilo que se repete e se retroalimenta, a colonialidade. A ação do artista em pensar outros regimes de sensibilidades existe também para que a sua própria arte não corra o risco de repetir o que já foi feito de errado no passado, que é a

capacidade de redução da existência do outro, promovida pela hierarquia ou posse advinda da relação entre dominador e dominado. Essa relação, nasce de experiências violentas entre quem detinha o poder de produzir imagens e escolher as cenas, cenários e simulações daqueles que eram representados contra a sua vontade ou sem saber ao certo qual a real intenção. Sendo assim, precisamos pensar sempre o limite entre quem representa e quem é representado e como se dá essa relação na qual nem sempre o consentimento é suficiente para justificar algumas práticas.

Muitos antropólogos, fotógrafos, artistas que hoje são considerados cânones e cativos importantes para a historiografia da arte e/ou antropologia clássica, em sua grande maioria constituídos por pessoas brancas, européias e/ou aristocratas, também contribuíram para esse processo que, ao nosso ver, acontece em uma via de mão dupla. Se por um lado é possível que conheçamos outras culturas por meio das imagens, por outro, existe também a maneira como esta é posta ao olhar. A representação da cultura do outro por um modo de ver externo é algo que acontece dentro de uma relação de poder, como é apresentado pela antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz (2022) ao se referir às imagens produzidas principalmente durante o século XIX. As imagens de pessoas escravizadas, segundo a autora, em grande maioria eram realizadas de forma planejada para que passassem uma sensação de conformidade situacional e falta de agência, o que nem sempre era alcançado, por parte dos dominados, ao mesmo tempo que valorizavam o poder e o prestígio das famílias patriarcais do antigo império.

Para Heráclito não é mais cabível que algumas metodologias sejam usadas para adentrar em espaços sagrados que nunca deveriam ter sido pisados, mesmo com o consentimento de alguns indivíduos que, obviamente, não podem falar por toda uma comunidade. Sabendo disso, esta pesquisa também reitera o seu compromisso declarado com a ética do *abassá*. Não faço parte de nenhuma religião de matrizes africanas, por essa razão, tudo que for dito em relação ao sagrado ao qual o artista pertence, terá como base no que foi apreendido em conversas e entendimentos colocados por pessoas próximas que fazem parte do Candomblé, pelo próprio artista sobre a sua crença, e também por conceitos e argumentos que não ultrapassem esse limite. Nenhum dos procedimentos realizados para compreender a sua obra pretende ir além dessa ética, em virtude do risco de estar violando o que para ele é sagrado e inegociável.

O que Heráclito tenta, acreditamos, não é determinar o que é certo ou errado ao produzir imagens ou audiovisuais. Nesse sentido, faz-se necessário complexificar esse

debate sobre a ética no fazer artístico e a responsabilidade que o artista possui com a sua forma de vida. Para que isso ocorra, antes de pensarmos, segundo Heráclito (2024), a produção de imagens enquanto devires de ritualidades, temos que “seguir também toda a complexidade estética, dos valores estéticos que a cultura, sobretudo a cultura yorubana e a cultura afro-brasileira construiu” (Heráclito, 2024, 00:13:13). O *abassá* nos faz pensar sobre que outros regimes podemos construir e a partir disso traçar estratégias que de fato sejam capazes de ressignificar os estereótipos, as imagens e os sentidos negativos, indo além dos museus etnográficos de cultura africana e afro-brasileira.

Uma questão relevante para entendermos o sistema imagético e simbólico do *abassá* é a sua relação com os elementos da natureza. Ora, se a religião do candomblé está diretamente comprometida em cultuar, cuidar e se relacionar com a natureza, então espera-se que, em suas composições criativas, existam elementos oriundos dela como imagens e sons de florestas, rios e folhas, ou até mesmo materiais que pertencem a ela, ou seja, foram recolhidos do ambiente natural e deslocados para o espaço criativo mantendo o seu significado original mesmo com algumas adaptações.

2 PERFORMANCES E RESSONÂNCIAS DECOLONIAIS

2.1 A Performance como forma de conhecer: cenas, cenários e simulações

“Performance é uma prática epistemológica, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade e uma maneira de compreender o mundo”

Diana Taylor (2023, p. 55)

Ao afirmar que a performance “fornece uma lente e uma estrutura para conhecer quase tudo” (p. 55), Diana Taylor (2023), em seu Livro *Performance*, nos lança um grande desafio: desenvolver uma metodologia experimental e criativa que consiga, não apenas analisar a performance a partir do ponto de vista da linguagem e forma de expressão em si, mas também a possibilidade de usá-la enquanto recurso analítico para observar os fenômenos em questão.

Uma forma de visualizar a performance enquanto modo de conhecer é compreendê-la sob os aspectos que reforçam, reiteram ou ampliam algo que acontece, aconteceu ou está para acontecer. Nesse contexto, seria a performance então um recurso pedagógico que se propõe, de fato, a colocar uma lente sobre algo que precisa ser acompanhado com mais atenção? Acreditamos que sim. A performance também pode ser usada como prelúdio de um acontecimento, a exemplo da tragédia, ou de uma mobilização que precede uma decisão política que está prestes a irromper em desfavor de determinado grupo, ou fazer emergir situações que permanecem escondidas e precisa sair do anonimato, ou até mesmo para sugerir futuros possíveis a determinadas sociedades ou grupos de indivíduos.

Por conseguinte, Taylor (2023) nos oferece recursos para pensar *performance* enquanto um jeito de transferir conhecimentos, costumes, gestos, ritos e formas de viver e se organizar. Para ela, um olhar atento aos cenários e simulações, termos originados no teatro e presentes nos atos performativos, sejam estes mediados ou não pela tecnologia digital, são capazes de apontar caminhos pelos quais as práticas sugeridas pelos artistas em suas obras reativam o passado, ensaiam o futuro e produzem uma nova realidade. Se a performance tem a capacidade de deslocar, reiterar e ser reiterada por gestos e comportamentos inscritos nos repertórios corporificados, é também por ela que algumas práticas podem e devem ser questionadas, interrompidas, ressignificadas e reimaginadas.

No que diz respeito aos cenários e simulações, nos interessa aqui pensá-los enquanto categorias flexíveis auxiliares na compreensão das videoperformances realizadas por Heráclito. Ambas as categorias desenvolvidas pela autora possuem funções práticas na

construção e reconstituição de cenas e ações do passado, presente e futuro. Seja empenhando sua função pedagógica de contar histórias, ou mesmo em simulações capazes de sugerir situações nas quais alguns profissionais precisam aprender a atuar em situações de estresse extremo, ou para ensinar as pessoas a se comportarem diante de um acontecimento catastrófico como um terremoto ou um incêndio, ou antecipar os passos dos rivais em um conflito bélico.

Os cenários também podem ser acionados enquanto estratégia analítica capaz de identificar e classificar os elementos materiais presentes nas videoperformances indicando, por exemplo, a atmosfera, o lugar, o tempo, a situação e o propósito no qual as ações acontecem. Isso porque:

[...] cenários funcionam como a estrutura dentro da qual o pensamento ocorre. Nem inerentemente bons nem ruins, eles podem simultaneamente, nos preparar para e/ou nos cegar ao que está acontecendo. Podemos ir tão longe a ponto de sugerir que são o que está acontecendo. Revelam imaginários culturais, maneiras em que as sociedades se imaginam, seus conflitos e possíveis desenlaces (Taylor, 2023, p. 131).

Uma maneira interessante de perceber o que os cenários podem revelar é ver como ele acontece no campo político, como por exemplo, ao analisar a performance emblemática realizada em 04 de setembro de 1987 pela liderança indígena Ailton Krenak. Pertencente à Nação Krenak, filósofo, ambientalista, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, Krenak protagonizou uma das mais emblemáticas performances da política brasileira até os dias atuais. O ato aconteceu na Assembleia Nacional Constituinte, como consequência da ação promovida pela Coordenação da União das Nações Indígenas durante a campanha Povos Indígenas na Constituinte, que tinha como objetivo principal a defesa pela emenda popular proposta pela União Nacional Indígena, UNI, no período em que o Brasil deixava o regime militar. O movimento buscou incluir os direitos dos povos originários na carta magna de 1988 que deveria prever em seu texto a demarcação das terras indígenas e o reconhecimento de suas tradições culturais e o direito ao uso exclusivo dos recursos naturais para manutenção da existência de todas as comunidades indígenas do território nacional.

A manifestação realizada no espaço físico do Congresso Nacional, e que agora pode ser revista em formato de vídeo, contém o local, a presença e os elementos simbólicos, gestuais e discursivos encenados por Krenak. Ao representar e defender a honra dos povos indígenas, ele reivindica a inclusão, na Carta Magna, de cláusulas que garantem o direito da posse e do uso do território aos povos originários do Brasil. Sua performance denuncia e torna evidente os traumas e pressões sofridas pelos povos indígenas que viveram e vivem sob

ameaça constante até os dias presentes. Ele também fala sobre o genocídio da população indígena causada pelo colonialismo que hoje opera no sentido de manter as condições que dizimaram milhares de indígenas no Brasil. Atualmente, as populações indígenas estão sob constante pressão do agronegócio em seus territórios, por meio de medidas como o Marco Temporal. A performance também apresenta medidas políticas que podem solucionar o impasse entre as formas de vida ali existentes que é a demarcação de terras.

O ato iniciado com a fala de Krenak é realizado de terno e gravata, uma forma de representar a sociedade “civilizada” não indígena, num gesto simbólico de possível abertura entre diversas formas de vida que precisavam ser garantidas pela constituinte de 1988. Enquanto ele pinta o rosto com uma tinta escura conhecida como graxa de jenipapo, usada como ritual em situações de morte de parentes e amigos, ele consolida sua intenção de promulgar a paz entre as nações, além de usar a performance para externar o sentimento que os povos indígenas têm pela maneira como sempre foram tratados no Brasil desde a colonização.

No campo criativo isso pode ser ilustrado de diversas maneiras. Assim como Taylor (2024) apresenta a ação realizada reiteradas vezes pelas Mães da Praça de Maio na Argentina, como forma de tornarem visíveis os crimes cometidos durante a ditadura militar argentina que durou quase uma década. No Brasil, a artista e dramaturga brasileira Lucimélia Romão, denuncia o genocídio dos jovens negros das periferias do Brasil por meio da performance Mil Litros de Pretos. Por vezes realizadas junto aos grupos das mães que perderam os filhos pela ação violenta do Estado, conhecidas como Mães de Maio, participam da performance utilizando objetos, gestos, vozes e repertórios em rituais que segundo Taylor (2023) tornam visíveis aqueles que foram apagados, invisibilizados, silenciados ou subjugados.

Ambas as performances contestam a maneira como o Estado trata sua juventude, apresentando, por meio dos cenários, objetos e intervenções, as formas brutais pelas quais os jovens perderam suas vidas, como também a indignação pela lentidão da justiça em elucidar os fatos, esta última materializada por cartazes e frases de urgência por justiça e resposta às mortes cometidas pela ação ou omissão do estado. A principal diferença entre as performances é que a última apresentada expõe o mito da igualdade racial que camufla a real situação da população negra nas periferias do Brasil.

Os cenários protagonizados por ambos os grupos provocam em mim um misto de angústia, indignação e revolta. Isso demonstra a capacidade que estes possuem de nos sensibilizar, mobilizar e deslocar. Também é uma maneira de justificar sua razão de ser e

acontecer. Por meio da sua constituição, é possível abordar questões políticas, sociais e pessoais do cotidiano que muitas vezes são suprimidas do debate público. Seja em forma de manifestação, protesto, reivindicação, treinamento, happenings, performance arte, videoarte, videoperformance ou videoinstalação, os cenários têm a capacidade de representar, recriar, reconfigurar e ressignificar ambientes no qual a experiência corporificada não está atrelada apenas ao espaço físico, nem a ideia de corpo enquanto organismos vivos e pulsantes (Taylor, 2024), mas também enquanto metáfora que transitam em diversos contextos midiáticos.

Nessa perspectiva, Taylor (2023) afirma que o cenário evidencia o que já existe: imagens, imaginários culturais e estereótipos que assombram o presente, ressuscitam e reativam velhos dramas, a exemplo dos cenários que envolvem traumas sobre o colonialismo e a escravização, tudo vai depender se são bons ou ruins ou do estado de espírito do sujeito protagonista da ação. Assim, concordamos que os cenários falam sobre nós mesmos, e nossa participação não se dá apenas como testemunhas ou espectadores dos atos de transferência, mas sim como participantes completamente envolvidos em sua ética e estética.

A intenção aqui é desenvolver um tipo de procedimento metodológico experimental que conduza o leitor a uma experiência imersiva pelas cenas, simulações, materialidades, temporalidades, conceitos e significados que já estão presentes ou são acionados pelas obras do artista, nada além. Também não pretende ser maior do que as pessoas envolvidas na pesquisa. Nesse contexto, os cenários e as simulações e atos performáticos podem nos dar subsídios fundamentais para compreender melhor sua proposta criativa, bem como evidenciar poéticas, conceitos, características, materiais, interseções, etc.

Ao abraçar os cenários e simulações temos que estar preparados para o desafio de lidar com conceitos e procedimentos em suspensão. Por essa razão, reiteramos que as próprias obras já apresentam elementos suficientes para realizar uma análise qualificada e reflexiva que se aproxime do fenômeno analisado, bem como a episteme produzida por Heráclito enquanto professor, pesquisador e artista. Ora, se a percepção que temos em relação ao ambiente de treinamento imersivo, como o exemplo, um simulador de vôo para pilotos em fase de aprendizado, é suficiente para que sua experiência seja muito próxima do real, ao ponto que quando ela é realizada de forma plena o objetivo de voar seja alcançado, logo, podemos ter o entendimento que essa experiência, mesmo que aconteça em paralelo, o que chamamos de “virtual”, seja, sem dúvida, entendida como uma experiência concreta de expectativa do real, porém, com uma maior abertura de possibilidades criativas de apresentar algo.

Ademais, a simulação ou a performance é estudada aqui enquanto um ritual, uma forma de transmissão de conhecimento corporificada que se repete, se modifica e que interliga a ação ao contexto cultural no qual o corpo está inserido. Obviamente que estamos assumindo o risco de levantar a discussão sobre a diferença entre o real e o virtual, ou entre a performance ao vivo e mediada, porém, aceitamos que são realidades distintas e que tal divergência deve existir. De fato, uma performance ao vivo ou um Happening não proporciona a mesma experiência do que uma videoperformance ou uma videoinstalação, todavia, a experiência é vivida e a presença, assim como o repertório, é capturada e apresentada, seja em formato de vídeo ou ao vivo. Dito isso, colocamos a simulação como alternativa às práticas representacionais negativas, vista por Hall (2016) como um sistema de estereotipagem que cria sentidos fixos e reducionistas para determinados grupos de pessoas como forma de naturalizar, essencializar e fixar a diferença. Assim, um ambiente simulado pode não apenas reproduzir os gestos e comportamentos reiterados de determinada cultura, mas também possui a capacidade de ressignificá-los em novos contextos e perspectivas, levando o *espect-ator*¹¹ a sofrer o que Taylor (2023) denominou de conscientização, em casos de cenários bons, ou percepticídio, em casos de cenários ruins, a depender de como as exposições sensoriais acontecem em cada um deles.

Ao entender *performance* como um “enquadramento” epistemológico e um ato consciente de compartilhamento de memórias promovedoras de novas narrativas e representações, Taylor (2023; 2024) define o presente como uma ação de ocupar a cena pública e, principalmente, mobilizar narrativas sobre passados de forma a ancorar intencionalidades políticas para um tempo vivido e agir de maneira a construir futuros possíveis. Contudo, ela cita, “Devemos aceitar, no entanto, que a performance também funciona dentro de sistemas de poder subjugadores, cujo corpo é simplesmente mais um produto. Colonialismo, ditaduras, patriarcados, tortura, capitalismo, religiões, globalização, e assim por diante, constroem seus próprios corpos”. (Taylor. 2023, p. 96). É preciso estar atento aos detalhes, pois falar do corpo requer de nós um olhar mais crítico sobre como ele é posto em cena: quais são os seus gestos, ações, locuções e adereços inseridos em um tipo de procedimento metodológico que conduza o leitor a uma experiência imersiva pelas cenas, simulações; materialidades, temporalidades, sentidos e sentimentos. Essa é uma forma não

¹¹ Termo usado para atribuir ao espectador a combinação entre a observação passiva e a participação ativa na ação cênica.

somente de exemplificar, mas de ver os elementos que conduzem a percepção crítica positiva ou negativa sobre determinado corpo.

No campo da performance arte, isso pode ser observado de diversas formas. Um ótimo exemplo parte dos recursos criativos do processo de construção da performance *Transmutação da Carne*. A performance traz a questão do trauma em um contexto criativo que simula os maus tratos sofridos por pessoas negras escravizadas durante algumas passagens do período colonial. Para construir o cenário, o artista utiliza corpos, sons, objetos, gestos, fenômenos naturais e elementos simbólicos que constroem a atmosfera necessária para simular o trauma, mas também para fazer com que possamos superá-lo, através do reconhecimento de como essas violências reverberam no presente, pois somos nós que sentimos, participamos, presenciamos, apreendemos e vivenciamos as continuidades, interrupções, transformações e transmutações das questões que limitam a nossa existência.

O uso da performance enquanto uma lente capaz de ver tudo aquilo que se quer conhecer, é para Taylor (2023), de fato, uma virada epistêmica nos campos disciplinares da pesquisa. Ao optar por objetos/sujeitos de pesquisa corporificados conseguimos em primeiro plano quebrar paradigmas acadêmicos que supervalorizam a entrevista mais do que a conversa, a escrita mais do que a palavra, as narrativas mais do que as imagens e o discurso mais do que a realidade. Em consequência disso, somos obrigados a pensar, questionar e desenvolver procedimentos e metodologias criativas que atendam às expectativas dos próprios trabalhos analisados. O esforço, nesse sentido, é compreender que temas de pesquisa diversos, principalmente os que atuam no campo do sensível e da criatividade, necessitam de investigações mais imersivas e próximas de onde os fenômenos acontecem, sem que isso signifique abandonar os critérios científicos que caracterizam a própria pesquisa.

Portanto, o que sustenta tal argumentação é, por exemplo, a compartimentalização do conhecimento enquanto uma estratégia colonialista que consegue separar coisas aparentemente indissociáveis como o corpo e o intelecto, a arte e a vida. Essa dualidade está presente, de acordo (Silva e Matos, 2025), em instituições acadêmicas como forma hegemônica de fazer ciência. Acredito que a escolha pela metodologia analítica da performance é também um posicionamento político não hegemônico que ajuda a trazer outras formas de compreensão do mundo e abertura para o campo da comunicação e para a universidade, valorizando, evidenciando e respeitando as diversas maneiras de compreender e se relacionar com os fenômenos comunicacionais.

2.2 Ancestralidade, ritualidade e múltiplas temporalidades

Uma das categorias de análise usadas para compreender o fenômeno estudado dialoga com os conceitos relacionados às poéticas do corpo que Lêda Maria Martins desenvolve em seu livro *Performances do Tempo Espiral*. Nele, a autora traz uma ótica epistêmica valiosa sobre a forma como apreendemos o tempo, o conhecimento e a experiência. Sua abordagem também nos permite ultrapassar os cânones teóricos disciplinares dos estudos da comunicação e da arte, flexibilizando e diluindo a fronteira entre ambos com uso de recursos metodológicos alinhados com a cosmopercepção presente na produção videográfica de Heráclito.

A poética do corpo-tela nos conduz a uma tessitura analítica que valoriza os conhecimentos inscritos no corpo por meio de indicações que reconhecem a potência das manifestações culturais afro-diaspóricas ritualizadas na produção audiovisual em questão. Por esse motivo, Martins (2021) traz o conceito de tempo espiralar que compreende o tempo por uma visão que não nasce com o advento da escrita, mas que acontece de forma não linear, não cíclica, mas sim como uma espiral. Essa noção abre diversas possibilidades analíticas, ampliando nosso campo perceptivo, possibilitando que a noção de tempo seja incorporada considerando as formas com que as comunidades se relacionam, por exemplo, com o território, o cultivo da terra e o culto às divindades.

Na verdade, a contradição está na forma como a sociedade moderna controla a produção de conhecimento atual. A valorização do texto em detrimento da performance permanece como formas de controle do corpo e consequentemente da experiência, logo, usar a performance como procedimento dentro da academia torna-se uma estratégia potente no combate aos epistemicídios (Silva, 2025; Carneiro, 2023) e práticas de dominação coloniais embasadas por métodos, normas e procedimentos que perpetuam a experiência ocidental de perceber o mundo.

O conceito de tempo espiralar também nos ajuda a pensar além da lógica ocidental de tempo sucessivo, linear e não retroativo. Compreender as múltiplas temporalidades é opor-se a um mundo que parece se renovar a cada instante, no qual ontem, hoje e amanhã estão separados por um abismo que nos desconecta completamente de quem nós somos e de formas coletivas de pensar, viver e estar no mundo. Nesse sentido, as performances afrodiaspóricas nos ajudam a identificar que passado, presente e futuro estão interligados pela memória, pelos gestos, ritos e conhecimentos presentes em nosso repertório. A noção de tempo espiralar é, portanto, algo que nos possibilita pisar fora da linha do tempo histórico ocidental.

Para Martins (2021), o tempo não é produzido apenas pela palavra e remontado pela narrativa. Em sua proposta espiral, a autora nos mostra que cada cultura, sociedade e indivíduo possui suas gestualidades, corporeidades e estão simultaneamente inseridos em seu próprio tempo e em outros tempos, ou seja, em múltiplas temporalidades. Sua investigação gira em torno de como as performances do Rosário de Jatobá, gravadas no corpo, foram capazes de reescrever e remontar os complexos culturais africanos nas Américas sem que fosse preciso recorrer às escrituras. Este fato é a maior prova, inclusive histórica, de que o conhecimento pode acontecer por atos de transmissão de saberes dentro da própria cultura, proporcionados por ensinamentos orais e ritualizados no corpo, nos gestos, na forma de falar, dormir, ou seja, na performance.

Entender o corpo enquanto episteme é aceitar que apenas isso já seria suficiente para dar conta do corpus analisado nesta pesquisa. Contudo, por se tratar de uma pesquisa decolonial, a intenção não é a exclusão de outras formas de apreender o conhecimento, e sim, desdobrá-las em outras possibilidades. Acreditamos que a escrita não deve ser excluída ou invalidada, mesmo porque as nações e sociedades africanas não são constituídas somente pela oralidade. A própria Martins (2021) aborda a oralidade enquanto linguagem que também é textual. Assim, a afirmação de que as comunidades originárias africanas são apenas orais é, de certa forma, um jeito de reduzi-las e relativizar as suas capacidades intelectual e criativa, importantes para a formação do pensamento filosófico, científico e vernacular de todo um continente. Seria como desconsiderar e apagar civilizações como a Suméria ou Kemet, considerada por Cheikh Anta Diop, o berço da civilização africana.

A principal motivação deste trabalho está direcionada ao uso que fazemos das performances, pois, por meio delas, é possível recriar, reencenar e dilatar o tempo e a memória a fim de reescrever a nossa própria história, em nosso próprio tempo, a partir da nossa própria ótica, independentemente do suporte utilizado. É o que Martins entende como espiralar, ou seja, o tempo é o princípio basilar do corpo, ele está corporificado, é ontológico e é representado constantemente por instâncias performáticas do cotidiano, inclusive pode ser encenado e reconfigurado pelas linguagens artísticas. Essa noção temporal, que reconhece as múltiplas temporalidades, nos ajuda a pensar que, mesmo após o processo de deslocamento forçado e violento da colonização, o tempo atravessou o oceano, estando presente no corpo, caso contrário, as comunidades africanas e indígenas simplesmente teriam se alinhado ao fluxo da modernidade e, provavelmente, suas formas de vida deixariam de existir. É o que nos confirma a autora:

Apesar de toda a repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiam a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimentos que resistiu às tentativas de seu total apagamento, sejam por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas (Martins, 2021, p. 35).

Uma das maneiras interessantes e criativas de ver a *corpora* de conhecimentos é através do corpo em movimento. É a performance que conecta a produção de arte contemporânea de Ayrson Heráclito com os conceitos que Lêda Maria Martins aborda sobre o tempo, os gestos e as performances. A materialidades produzidas por artistas como Heráclito, sintetizam de forma criativa, simbólica e civilizatória, os conhecimentos presentes nos corpos, na cultura e nos elementos cosmo-perceptivos, tensionando e questionando a lógica linear do tempo moderno por intermédio de uma grafia das imagens em movimento. Suas videoperformances e videoinstalações capturam o repertório reencenado em um vasto campo de conhecimentos e saberes pertencentes às culturas baiana e iorubana, inscritos através das corporeidades e gestualidades manifestadas em ações performáticas criativas, simbólicas e epistêmicas que transmitem os códigos, as memórias incorporadas, os fazeres e o saber-ser através de ações reiteradas e presentes.

As imagens que Heráclito imprime em sua obra, a partir do que nos diz Martins (2021), revisitam e ressignificam experiências do passado, alterando a forma como compreendemos as estruturas do presente. Ao concordarmos com a autora, acreditamos que o seu devir artístico atinge os mecanismos de dominação e manutenção do colonialismo no momento em que denuncia as bases desumanas pelas quais a sociedade moderna foi erguida.

Para Martins (2021), a memória viva e inscrita no presente é o que resguarda o tempo e a cultura. Por isso é necessário descongelá-las, e isso pode ser feito através da performance. Nessa linha, podemos corroborar com sua ideia de que os hábitos sociais são performances legitimadoras de saberes performatizados, logo, o corpo torna-se simultaneamente índice e gatilho. Então, ao performar, estamos acionando tudo que ele significa, e, a depender do cenário e da forma como ele é apresentado ou representado: cantando, dançando, comendo, reivindicando, sofrendo, morrendo ou sorrindo, teremos uma percepção diferente sobre ele, mesmo que isso seja mediado pela tecnologia.

Um dos conceitos fundamentais na abordagem teórica e metodológica da produção videográfica de Heráclito é o de oralitura proposto por Martins (2021). Por intermédio deste, a autora matiza as maneiras pelas quais os gestos e a voz modulam o corpo, a grafia dos

saberes, incluindo os saberes filosóficos e alternativos sobre o tempo, assim como os nossos modos de ser, proceder, atuar, fabular, pensar e desejar.

O princípio da *oralitura* alinha-se perfeitamente aos conceitos desenvolvidos por Heráclito sobre as maneiras de perceber e sentir o mundo, como por exemplo o de Ecó. Este pode ser usado, segundo o próprio artista, como base teórica para compreender processos de iniciação no entendimento da estética afro-brasileira. Nesse sentido, apostamos na junção desses conceitos, dentre outros que permitam a confluência cosmoperceptiva entre os procedimentos metodológicos e as performances de quem analisa e é analisado. Essa também é uma maneira de garantir o caráter decolonial da pesquisa, reposicionando politicamente referenciais teórico coloniais e princípios epistemológicos ocidentais e hegemônicos. Dessa forma, garantimos a abertura de ideias e pensamento, evidenciando epistemes produzidos pelo próprio artista ao propor outras formas possíveis de entendimento que legitimam não apenas a escrita, mas todos os sentidos perceptíveis.

Encruzar teorias que partem do sensível nos permite uma maior flexibilização analítica, porém, também nos obriga fazer um recorte mais qualificado para seguir com as investigações e procedimentos. A performance, acionada como forma de quebrar as normas e encenar as vivências de pessoas negras, o corpo enquanto virada epistêmica realizada por fenômenos corporificados de análise, e o vídeo em sua mais pura forma de linguagem artística radical, delineiam o percurso metodológico experimental capaz de compreender como as obras de Heráclito deslocam os sentidos e significados negativos para o corpo negro, reencenando e ressignificando memórias e novas possibilidades de futuro.

2.3 Sobre estéticas decoloniais

As estéticas consideradas decoloniais possibilitam a abertura dos sentidos à outras sensibilidades e questões que ultrapassam o nosso contexto particular. São elas que nos guiam em direções cada vez mais aproximadas dos horizontes oceânicos do conhecimento nos quais sempre estamos à deriva. Por meio da arte somos capazes de evidenciar a produção de pensamentos diversos e composições poéticas que problematizam a colonialidade, valorizando as práticas que de fato têm a capacidade de nos mobilizar e nos fazer refletir sobre a nossa condição no sistema-mundo onde vivemos. As produções escolhidas não seguirão o tempo linear da historiografia da arte, mas fragmentos deixados pelos atravessamentos vividos durante a escrita desta dissertação, com os únicos critérios de

apresentar os artistas e seus trabalhos e as descobertas feitas durante o processo de investigação aqui realizado.

Ao observarmos as obras dos artistas e suas poéticas na atualidade, notamos que algumas de suas produções abordam questões que envolvem o colonialismo e a colonialidade diretamente, porém outras não. No entanto, ambas podem ser consideradas verdadeiros atos de liberdade. Tais práticas fazem parte da análise sobre a decolonialidade propostas por Maldonado-Torres (2023), seguindo a sua leitura da obra de Frantz Fanon, *Os condenados da terra* (2004), que versa sobre as formas que os movimentos se opõem aos processos de colonização para então expandir os conceitos de colonialidade e decolonialidade.

A colonialidade, é um mecanismo residual do colonialismo que ainda opera, mesmo após o seu término oficial. Já a decolonialidade, segundo as teorias de Maldonado-Torres (2023), é o conceito que nos permite refletir e compreender sobre as experiências humanas vividas dentro do colonialismo a respeito do tempo, do espaço, do conhecimento e da subjetividade, causando rupturas na perspectiva moderna europeia de existir no mundo. Ambas são explicadas pelo autor por meio de doze teses que ajudam a perceber com maior nitidez onde está o problema e como podemos traçar caminhos para alcançar a tão sonhada liberdade.

Em sua oitava tese, que trata sobre a possibilidade de abertura do corpo, ou seja, da emergência não só de ter um pensamento crítico, mas de reconhecer e criar novas epistemologias, desafiando conceitos que envolvem a manutenção da colonialidade moderna por meio de um sistema criador instaurado por novas vivências do eu, dos outros e do mundo. Para Maldonado-Torres (2023), um corpo aberto é um corpo criativo e questionador. Sobre isso, o autor afirma que “Criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conhecer e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas” (Maldonado-Torres, 2023, p. 48). A respeito das outras maneiras de conhecer e viver o tempo, é essencial que sempre façamos o exercício de percebê-lo em suas diversas instâncias da vida cotidiana, seja pelas estéticas que nos conectam com outras formas de ver, sentir e experienciar o mundo à nossa volta.

Ao retomarmos o conceito de tempo espiralar elaborado por Leda Maria Martins, que considera o tempo como algo ontológico, instaurado com o nascimento de cada indivíduo, é possível contemplá-lo dentro da própria experiência o indivíduo. Isso pode ser constatado, por exemplo, na maneira como algumas comunidades afro-brasileiras e afro-baianas cultuam e vivenciam a cultura e a ancestralidade que para Martins (2021) é:

[...] clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 204).

A cosmopercepção anacrônica sobre o tempo, presente nas culturas religiosas afro-diaspóricas, não é apenas uma forma teorizada de ver o mundo, mas é sentida no próprio corpo por meio do que Martins (2021) chama de curva da ancestralidade. Para a autora, o culto à ancestralidade é a prova da existência de acúmulos seculares de fluxos contínuos de experiência vividas e conhecimentos que se apresentam no corpo, em seus gestos, formas de vestir, cozinhar, cantar, dançar, cultuar, de maneira que não existe início, meio e fim, mas sim um movimento de transfluência no qual somos “começo, meio e começo” (Santos, 2023, p. 30). Isso porque:

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *páthos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma *sophya*, que não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (Martins, 2021, p. 206).

Tal conhecimento é proveniente de uma matriz cultural diversa e cheia de vivências que não apenas resistiu ao sistema colonial, mas também manteve diferentes maneiras de existir e compreender o tempo, influenciando diretamente fazeres e costumes como a forma de cultivar a terra, a maneira de cultuar a ancestralidade, as divindades, compreender a vida e a morte.

Outra maneira de manter o corpo aberto a novas experiências, percepções e formas de agir é por meio da criação artística plural, mais precisamente o que Maldonado-Torres (2023) chama de performance estética decolonial. Ela é classificada pelo autor como um ritual que mantém o corpo suscetível, ou seja, aberto a novas questões e entendimentos. Ainda para o autor, o giro estético decolonial, assim como o giro epistêmico decolonial, é importante para que possamos fazer o exercício de olhar, traduzir e nos libertar da noção única da linha temporal, espacial, subjetiva e espiritual que nos prende a uma única forma de viver e estar no mundo. Essa característica também pode ser vista nas diversas culturas indígenas dos diversos

territórios brasileiros, como na cultura dos povos Ianomâmis, bem como nas tradições e culturas afro-brasileiras e afro-baianas.

A Umbanda, a Kimbando e o Candomblé são um ótimo exemplo disso. Suas diversas casas e nações também possuem as características de uma estética comunitária e interligada com a natureza, pelo fato de terem mantido boa parte de suas tradições, rituais, crenças, segredos, modos de se vestir, de cozinhar e cultivar as divindades, mesmo com todas as ausências, adaptações, sobreposições, justaposições e contradições inerentes pela imposição ao modo de vida escravista, moderno/colonial. Portanto, a estética decolonial, por meio do ritual, da repetição, da forma reiterada de se manifestar no mundo tem, segundo Maldonado-Torres (2023), as condições necessárias para fazer ligações e interligações, conexões e reconexões do eu consigo mesmo, das ideias com os conhecimentos e as questões, das questões com os modos de ser.

Ao produzirem suas obras, imagens, performances, conhecimentos e epistemologias, artistas promovem ações emancipatórias do ser e do saber. Artistas como Heráclito, miram diretamente nas bases fundacionais do colonialismo que sustentam a sociedade moderna capitalista, abrindo o nosso corpo para novas questões, invertendo, com sua estética decolonial, a lógica de apagamento do sujeito não branco no Brasil. Esse movimento nos permite compreender melhor o que está sendo reivindicado em suas poéticas, assim como nos permite conhecer as novas estratégias de enfrentamento de questões como o racismo; o apagamento simbólico, cultural e epistêmico; a violência e a construção de futuros possíveis. Assim, esta pesquisa está disposta a olhar os processos de reivindicação, apropriação, ruptura e ressignificação de imagens, materialidades e características que afastam, aproximam ou deslocam para além do que já foi fixado nas imagens cotidianas.

Obras como pinturas, desenhos, performances, vídeo-instalações e objetos produzidos por artistas considerados decoloniais, além de problematizar a questão da representação da diferença na arte ocidental, também apresentam para o mundo diversas formas de perceber e se conectar com a natureza e com outras culturas. É dessa forma que as poéticas realizadas por artistas considerados decoloniais causam fissuras nos regimes perceptivos mantidos pela colonialidade do ser e do saber (Mignolo, 2023). Por meio da retomada de suas próprias narrativas históricas e de vida, artistas como Ayrson Heráclito, atuantes no campo simbólico, epistêmico e cultural subvertem, segundo Martins (2021), a ordem e as hierarquias colonialistas, criando linguagens pluriversais nos diversos ramos e espaços de arte. Esse,

portanto, é um fator importante para que possamos observar como ele materializa suas construções linguísticas, discursivas, imagéticas, simbólicas, éticas, estéticas e políticas.

O pensamento decolonial, conforme proposto por Grosfoguel (2023), de crítica ao colonialismo e de reconhecimento de epistemologias diversas, é trazido nesse momento para que possamos realizar um giro estético a partir do exercício de conhecer outras subjetividades que contribuem com as práticas estéticas ancestrais, rompendo diretamente com as formas de análises eurocêtricas reducionistas que priorizam o tempo histórico, reduzindo as sociedades milenares a fronteiras geopolíticas impostas pela modernidade. O que Grosfoguel (2023) chama de “sistema-mundo” é usado como alternativa para “romper com a ideia moderna que reduz “sociedade” às fronteiras geográficas e jurídico-políticas de um “Estado-nação”” (Grosfoguel, 2023, p. 55). Com isso, podemos problematizar a participação de artistas oriundos de comunidades tradicionais ou descendentes da diáspora africana, pois seus trabalhos possuem conhecimentos e repertórios ancestrais capazes de nos apresentar mundos e formas de existir que participaram efetivamente do processo civilizatório brasileiro.

Ademais, o giro proposto a seguir será composto por artistas que incorporam em seus trabalhos elementos que valorizam as culturas tradicionais afro-brasileiras e afro-baianas, ao mesmo tempo que nos ajudam a ter contato com outras sensibilidades afastadas do legado artístico colonial. São imagens, performances, esculturas, pinturas e desenhos, obras realizadas por artistas como Ventura Profana, Paulo Nazareth, Renata Felinto, Aline Motta, Emanuel Araújo, Juarez Paraíso, Mestre Didi, Ayrson Heráclito, Rosana Paulino, Dalton Paula, Lucimélia Romão e Adriano Machado, dentre muitos outros que de alguma forma lutaram e lutam para que nós tenhamos espaço no campo das artes, da cultura, das ciências, da intelectualidade e pelo direito de ser e estar no mundo.

A estética decolonial pode ser encontrada em vários temas e culturas afro-diaspóricas, mas vamos nos ater às obras e conceitos desenvolvidos pelos artistas citados anteriormente. Para Quijano (2005), o uso de suportes não convencionais, a incorporação de saberes ancestrais e a hibridização de técnicas, estilos e linguagem da arte ocidental são estratégias comuns nesses trabalhos. As escolhas artísticas, segundo o autor, desestabilizam a lógica eurocêntrica e propõem novas formas de apreensão do mundo. Além disso, a desconstrução dos sistemas de representação na arte contemporânea não ocorre isoladamente, mas em diálogo com movimentos sociais e intelectuais que reivindicam a pluralidade epistemológica e simbólica de comunidades que produzem e são representadas. Assim, as obras desses artistas operam como dispositivos de memória, resistência e novas existências, desafiando o

apagamento e a subalternização das culturas afro-diaspóricas (Mbembe, 2018). Portanto, podemos considerar os artistas enquanto vetores de transformação social mesmo dentro de um sistema-mundo que não tenha sido pensado para suprir as necessidades das comunidades afro-brasileiras.

No Brasil, artistas como Ventura Profana, Paulo Nazareth, Renata Felinto e Aline Motta reconfiguram imaginários coloniais por meio de suas práticas artísticas. Profana aborda a interseccionalidade entre raça, gênero e religião em performances e audiovisuais impactantes, como *Profecia de Vida* (2016) e *Eu não vou morrer* (2020) e obras como *Universal é o Reino das Bichas* (2017) e *O Poder da Trava que Ora* (2019). Filha de Salvador, Bahia, a multiartista, compositora, cantora evangelista, escritora e performer, debruça-se sobre as questões que atingem o sistema colonial e atacam diretamente as bases cristãs que o sustenta, como a dualidade e a moralidade. A sua crítica parte de uma criação familiar realizada em um dos segmentos das igrejas neopentecostais, desdobrando-se em uma investigação acerca dos impactos dessa relação para uma vida preta e travesti.

Paulo Nazareth utiliza a “arte de conduta” como prática artística para discutir deslocamento e identidade, evidenciado em *Cadernos de África* (2014) e *Produtos de Genocídio* (2017). O artista mineiro, trata questões que versam sobre a imigração, o racismo e o colonialismo. No campo das estéticas decoloniais, elabora práticas artísticas que confrontam continuidades históricas do sistema colonial moderno, por meio da produção de performances, fotografias e instalações nas quais o corpo negro, o deslocamento territorial e a experiência cotidiana constituem dispositivos críticos frente às narrativas hegemônicas que contribuem na manutenção do estado moderno.

Renata Felinto, artista e educadora, questiona estereótipos raciais e de gênero em obras como *Redesenhando Mapas* (2014) e *Axexê das Negras* ou *O Descanso das Mulheres que Mereciam Ser Amadas* (2017). Suas obras trazem aspectos sobre sua trajetória enquanto mulher negra, usando o seu próprio corpo como ferramenta de crítica política e reconfiguração de espaços sociais e simbólicos, utilizando a performance como modo de resistência.

Aline Motta investiga memória e ancestralidade através de fotografias e vídeos, destacando-se em trabalhos como *Pontes sobre Abismos* (2017) e *Se o Mar Deixasse de Balançar* (2019). A artista trabalha com diversas linguagens, dentre elas, o vídeo, a instalação, a performance, e a fotografia. Sua estética resulta da pesquisa documental e

histórica como ferramentas para investigar experiências negras afro-diaspóricas, fabulando poéticas e narrativas familiares que foram apagadas pela diáspora africana.

A crítica decolonial aos sistemas de representação estende-se para além da arte visual, alcançando o campo curatorial e museológico. A estrutura dos museus, frequentemente alinhada com uma lógica colonial, vem sendo questionada por curadores e pesquisadores comprometidos com a decolonização das narrativas expositivas (Bernardi, 2021), como Hélio Menezes, Nádia Taquary e Ayrson Heráclito, antropólogos e artistas que mantêm o compromisso com a descolonização dos museus de arte contemporânea, tendo realizado exposições importantíssimas as quais pude presenciar como *Ônà Irin, Caminho de Ferro* (2024-2025), curada por Ayrson Heráclito, Amanda Bonan e Marcelo Campos, para o Muncab, Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira e *Coreografias do Impossível* (2023), curada por, Grada Kilomba, Diane Lima e Manuel Borja-Villel para a 35ª Bienal de São Paulo. Por esse motivo, as exposições de arte afro-diaspórica são fundamentais nesse processo, pois deslocam as leituras hegemônicas advindas do período escravista e propõem novas formas de fruição estética inclusive dentro de espaços de arte hegemônicos.

Nesse sentido, pensar o giro estético decolonial implica compreender a arte como um campo de disputa política e simbólica. A colonialidade do saber, como aponta Grosfoguel (2016), não se restringe ao domínio acadêmico, mas manifesta-se também nos cânones artísticos e nos critérios de legitimação da arte. Portanto, a ruptura com esses padrões exige não apenas uma revisão teórica, mas também uma prática artística comprometida com a transformação das estruturas visuais e culturais dentro e fora das instituições.

As investigações contemporâneas sobre decolonialidade na arte indicam que não se trata apenas de uma questão temática, mas de um deslocamento epistêmico. A produção artística afro-diaspórica não apenas reivindica espaço, mas propõe outras formas de construir sentido, de organizar as visualidades e sensibilidades e de reimaginar a presença negra no mundo (Hall, 2016). Dessa maneira, ao considerar o giro estético decolonial no campo das artes visuais, torna-se evidente que os sistemas de representação são territórios de disputa, onde a colonialidade pode ser questionada e desafiada. Os artistas que operam dentro dessa perspectiva, elaboram novos cenários para o mundo, ao mesmo tempo em que contribuem para a construção de um imaginário que resgata a dignidade, a memória e a potência das culturas afro-diaspóricas.

3 ORIKIS AUDIOVISUAIS: ENTRE CURA E EMANCIPAÇÃO

Ao elaborar as estratégias metodológicas pautadas nos conceitos desenvolvidos por Leda Maria Martins (2021) e Diana Taylor (2024), fomos convocados a imergir nos cenários, cenas, simulações, gestos, sons, imagens, documentos, gravações, recursos criativos, matérias-primas e os repertórios que compõem e constituem parte da produção audiovisual de Heráclito, articulando conceitos fundamentais sobre temporalidade, decolonialidade, performance, corpo, cultura e arte. Por essa razão, a análise será guiada de um lado pelos elementos fundamentais que constituem parte dos processos, técnicas e materiais dos trabalhos audiovisuais e por outro pelas experimentações, descobertas e modos particulares e criativos de olhar para o fenômeno buscando linguagens e formas alinhadas tanto a produção videográfica de Heráclito quanto à sua epistemologia, ou seja, suas formas de conceber o mundo ao ser redor.

Nesse processo de busca por interações e aproximações com as materialidades ligadas ao fenômeno investigado, houve a necessidade de ir ao encontro de Heráclito. O contato com o artista alterou significativamente a concepção sobre a sua obra, bem como provocou alterações significativas na maneira como a análise estava sendo realizada, implicando positivamente nos procedimentos metodológicos e articulações decorrentes da investigação, levando a necessidade de “falar com” ao invés de “falar sobre” o artista. A conversa aconteceu no momento que percebi a necessidade remanejar a forma de abordagem tornando-a mais próxima para que considerasse a cosmopercepção e os conceitos elaborados pelo próprio artista. Tal acontecimento influenciou significativamente as tomadas de decisões sobre, por exemplo, a forma como os dados foram coletados, a escolha pelo escopo dos trabalhos, ou o tempo necessário para conclusão das análises e as negociações dentro e fora do espaço acadêmico.

A entrevista, apesar de ser um procedimento de coleta de dados comum, me fez perceber, enquanto pesquisador, que todo o processo sofre influências e atravessamentos causados por eventos, situações que ocorrem durante etapas da pesquisa. Muitas vezes são os sentimentos que guiam as decisões, tanto do pesquisador quanto do pesquisado, e que são tomadas considerando não apenas a necessidade de escrita e a entrega dos resultados, mas também de situações, limitações vividas no cotidiano.

Desde que foram iniciadas as atividades de campo, assumi o desafio de desenvolver um tipo de análise que atendesse às características peculiares e intrínsecas ao tipo de

materialidade presente no vasto repertório artístico produzido por Heráclito durante quase quatro décadas. Foi preciso manter o compromisso com aquilo que o artista acredita e propaga em seu trabalho. Obviamente que não seria possível dar conta de uma gama tão ampla em número de produções, presenças em espaços expositivos representado por curadorias e obras realizadas em diversas linguagens e formatos. Essa característica abrangente do seu legado simbólico fez com que a tarefa de escolha do escopo analítico se transformasse em um desafio, uma vez que toda sua produção é de igual relevância. Com certeza, qualquer um dos seus trabalhos, pelo menos a grande maioria deles, já seria suficientemente capaz de contribuir para alcançar os objetivos aqui propostos. Por essa razão, foi preciso definir critérios prévios, porém flexíveis, para definir o recorte da amostra, não como uma proposta inaugural desafiadora, mas que atendessem às próprias exigências do fenômeno e a potente, porém enxuta, produção acadêmica sobre os trabalhos audiovisuais do artista.

Assim, as obras observadas a seguir foram selecionadas mediante dois fatores. O primeiro é derivado do contato inicial que tive com alguns trabalhos durante a escrita do artigo, fato que motivou o início desta pesquisa. O segundo foi mais objetivo e se deu durante uma conversa/entrevista com Heráclito, momento em que foi possível experienciar parte do seu acervo audiovisual. Essa escolha ocorreu de maneira natural e fluída a partir do contato com o próprio artista ao visitá-lo, o que flexibilizou os processos e critérios de definição do escopo de análise dos trabalhos.

No intuito de ampliar o entendimento sobre os deslocamentos semânticos que as obras de Heráclito proporcionam, fez-se necessário ir atrás do que Salles (2011) chama de “ato criador”. Entendido como processo criativo em desenvolvimento contínuo, o gesto criador aqui será utilizado como entrada para que possamos ter uma maior compreensão sobre os trabalhos, considerando também aquilo que já foi dito sobre eles em outras pesquisas, artigos, entrevistas, textos curatoriais, postagens em redes sociais, conversas, matérias em jornais, sites, entre outras fontes. Tal escolha metodológica é devida por considerar que os significados dos trabalhos podem divergir a depender da forma como foram recepcionados por cada indivíduo.

A proposta analítica de crítica genética desenvolvida por Cecília Salles não pretende sobrepor a lente performática, mas sim, auxiliá-la. Aqui, a estratégia de crítica genética será apropriada considerando que todo processo de materialização do sensível deixa rastros. Dessa forma, consideramos não apenas as marcas feitas pelo próprio artistas durante o processo de concepção, prototipação e construção como rascunhos, anotações, fragmentos e arquivos de

gaveta, mas também outros formatos de mídia como trechos de vídeos, entrevistas, postagens em redes sociais, comentários, textos online, artigos de sites, objetos, imagens, outros trabalhos, etc, resultado dos rastros deixados pela circulação dos trabalhos. Essa maior abertura justifica-se pelo entendimento que certas informações produzidas durante a circulação das obras exercem influência na concepção dos trabalhos como, por exemplo, os critérios de seleção de alguns editais que podem influenciar na conceituação dos trabalhos, ou até mesmo a própria crítica.

Os recursos de crítica genética tornam-se essenciais pelo próprio caráter dos dados coletados. Os fragmentos audiovisuais analisados constituem uma fração dos trabalhos que em sua grande maioria não foram apreciados dentro do contexto aurático expositivo. Isso ocorre porque boa parte deles está exposto em galerias geograficamente distantes do Recôncavo, o que dificulta a sua visita. Por essa razão, parte dos trabalhos foram experienciados a partir de arquivos que não se diferenciam dos trabalhos presentes nas exposições citadas durante o texto. O próprio caráter das obras que foram essencialmente pensadas para o vídeo não diminui a potência dos trabalhos, uma vez que a presença do artista e a própria linguagem em si já são capazes de nos mobilizar enquanto indivíduos.

Nessa perspectiva, consideramos também a relação cultural entre artista e matéria prima, a forma e conteúdos dos trabalhos, os recursos criativos necessários, a ação e intenção do próprio artista e toda sua episteme. Também observamos as interpretações, opiniões e contextos nos quais os seus trabalhos foram desenvolvidos, bem como alguns meios pelos quais eles circularam. Outro fator a ser observado são as percepções e relatos que outras pessoas apresentaram sobre a obra do artista sem desconsiderar os critérios, características, classificações e articulações teóricas necessárias para a condução desta pesquisa.

Nos tópicos a seguir, vamos analisar mais de perto parte das produções audiovisuais de Ayrson Heráclito a fim de colocar à prova a hipótese inicial de deslocamento que deu origem às inquietações, sentimentos e problematizações necessárias à formulação da questão principal a ser respondida nesta pesquisa. Tais procedimentos são necessários para que consigamos pensar sobre como suas obras nos ajudam a ver em qual momentos nos aproximamos ou nos afastamos dos significados deixados pelo período colonial, mantidos pela colonialidade, e ressignificados pelas criações decoloniais.

3.1 Performances audiovisuais de transmutação

A performance ao vivo, intitulada *Transmutação da Carne* de Ayrson Heráclito, foi realizada pela primeira vez no Instituto Cultural Brasil-Alemanha no ano 2000. Esta foi pensada, segundo Barata (2016), enquanto um escultura social que se desdobrou em uma série de ações e suportes com uma acentuada crítica ao sistema colonial e a questão da fome nas sociedades pós-industriais. A principal materialidade utilizada pelo artista foi a carne de charque ou a carne de sertão, como é popularmente conhecida na Bahia.

No Candomblé, a carne de charque é um dos alimentos oferecidos a *Ogum*, orixá da guerra e da metalurgia. Na performance, a carne foi utilizada como metáfora para o corpo negro, corpo este que era considerado pelos escravocratas, assim como a carne de charque/sertão, como algo de menor valor e possível de ser violentado. Porém, ainda segundo Barata (2016), a carne de charque também aludia a um corpo potente, resistente e cheio de qualidades. Ao descrever a obra, enquanto performance ao vivo, o pesquisador nos trouxe um valioso registro da performance, principalmente para aqueles que nunca tiveram a oportunidade de experienciá-la presencialmente. Os trechos do texto “Ecologia de Pertencimento”, escrito pelo pesquisador em sua Dissertação de Mestrado e publicado no livro *Narrativas em Fluxo*, assim como outros estudos que citam o trabalho, serão considerados como fontes de pesquisa, bem como os detalhes descritivos de suas materialidades, os recursos criativos e as suas razões de existir.

A crítica genética aqui se faz importante pois, usá-la enquanto abordagem metodológica, me permite considerar e expandir os meios e linguagens pelas quais podemos acessar toda e qualquer informação sobre o tema e os trabalhos estudados. Com base na metodologia do processo, será viável observar relatos, citações, narrações, textos e percepções para iniciar uma nova investigação que considera o deslocamento e a mudança de sentido também pela forma como a obra é experienciada. Por esse motivo serão considerados os diversos formatos midiáticos gerados a partir da materialização de versões que foram construídas pensando em outros formatos como o do vídeo. Esta pesquisa considera que as versões audiovisuais da performance são essenciais, uma vez que, parte das materialidades criadas pelo artista são negociadas dentro de uma relação tríplice de percepção e lógica criativa como alega Salles (2011) ao falar da formação de um sistema de significado que existe dentro de um enquadramento que o próprio artista concebe em sua produção, mas que não é fixo.

Outro fator a ser considerado neste tópico é pensar a performance audiovisual para além do registro. Já sabemos que uma performance criada para ser realizada ao vivo, filmada apenas como forma de registro, não pode ser sentida e experienciada da mesma forma que um happening ou um espetáculo ao vivo. Nesse processo de rever a performance como espectador, considerando as especificidades que a própria linguagem apresenta, é possível revisitar sentimentos, rememorar momentos, podendo evidenciar novos detalhes sobre o que estava acontecendo em torno dos participantes, entre outros fenômenos que não serão estudados aqui como os fatores psicológicos, entre outros.

Então, o que podemos dizer sobre as performances e ações que já são pensadas e elaboradas para o vídeo ou para as redes? Aquelas que acontecem em tempo real mas que são pensadas e elaboradas para o audiovisual como é o caso da Música de Câmara telemática, um conceito de performance criativa pensada especificamente para o ambiente virtual, ou até mesmo formas de ensinar que transcendem a presencialidade como as realizadas pela professora Laurie Anderson em *Spending the War Without You: Virtual Backgrounds The River*, seguidas da ciberperformance instalação *The Big Kiss* de Annie Abrahams e o espetáculo *Modos de Ver: Parque dos Poetas*, Jardins Esquecidos, experiência virtual proposta pelo Teatro Mosca, realizado durante a pandemia através da aplicação Zoom no ano de 2020, dentre outros exemplos que só são possíveis de acontecer por meio da presença do corpo desde os radicais como Anna Bella Geiger em *Passagens* (1974), entre outros que usaram o vídeo como forma de expressão.

Seguindo a linha de pensamento de Cecília Salles sobre a relação entre o artista e a sua matéria-prima, podemos afirmar categoricamente que é ela, a matéria-prima que enquadra todo o processo criativo da obra de um artista. Esta é a responsável por compor a sua forma e o seu conteúdo. Cecília define a matéria-prima como sendo tudo aquilo que o artista recorre para materializar sua investigação. Então, se usamos uma câmera para filmar um corpo em uma performance, logo, os recursos usados para construção do vídeo tornam-se matéria-prima. Ao prepararmos um cenário e seu enquadramento, ou até mesmo ao editarmos uma cena onde partes do corpo são os principais elementos, então estamos tentando dizer algo para quem assiste independentemente de sua existência física onde a performance foi preparada, realizada, gravada e editada. As diferenças principais estão na expectativa de quem a produz, bem como as formas de apreensão, pois é o artista quem escolhe, e, a partir disso surgem as possibilidades e limitações criativas, como a autora explica ao dizer:

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias-primas por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria-prima: opta-se por uma determinada em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo (Salles, 2011, 89).

É nesse processo de negociação entre linguagem e escolha criativa que surgem novas versões da obra de Heráclito, a exemplo de *Transmutação da Carne*. Nas primeiras versões da obra, mais precisamente a citada no livro de Barata (2016) e já mencionado anteriormente, a performance é de fato realizada em sua totalidade de forma presencial. As próprias imagens ilustradas no livro mostram registros de bastidores muito bem enquadradas e realizadas, porém não há relatos, descrições materiais ou do processo que indiquem que as imagens fizeram parte do processo criativo ou foram curadas e exibidas posteriormente em espaços públicos como foi realizado posteriormente com as roupas de charque, exibidas na Semana de Moda Oi Barra Fashion, no ano de 2000, em Salvador, Bahia, repercutindo na mídia nacional.

Durante a pesquisa também não foi possível ter acesso aos vídeos, tão pouco a registros de exibições ou exposições públicas do trabalho no formato audiovisual da performance realizada no ano 2000. O contato com a ação performática vem por meio do audiovisual disponível no canal do *Youtube* Casa Redonda¹², no qual é possível reproduzir um vídeo de aproximadamente três minutos contendo trechos da performance ao vivo, resultado da chamada para a Exposição Terra Comunal, realizada no Sesc Pompeia em 2015. O trabalho que abriu a exposição foi realizado por meio de um convite feito por Marina Abramovic, Lynsey Peisinger e Paula Garcia para que artistas brasileiros e coletivos produzissem oito performances de longa duração com temas diversos e um deles foi a performance em tela.

A descrição material e conceitual realizada por Barata, é rica em detalhes e apresenta um conhecimento profundo sobre o conceito, a poética e os recursos materiais do trabalho que se mantém em versões sucessivas da performance realizada por Heráclito. A performance *Transmutação da Carne* trata-se de uma encenação que se materializa em um processo de evocação da memória e trauma colonial. Nesse período, pessoas escravizadas eram marcadas com ferretes em brasa contendo as insígnias dos senhores de engenho consolidado em um processo de desumanização do corpo negro. A ação de marcar o corpo de uma pessoa escravizada tinha, no primeiro momento, a função de identificá-lo enquanto mercadoria e propriedade e ao mesmo tempo afirmava as relações simbólicas e de poder presentes na ação de subjugar, violentar, desumanizar as pessoas que eram submetidas a tal prática. Para

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 05 fev. 2026.

Heráclito, reviver esses traumas por meio da estética é uma forma de transmutar as dores e males causados por essa violência. Dessa forma, percebe-se que tanto a performance ao vivo quanto os vídeos e fragmentos produzidos já possuem a capacidade de transmitir imagens, sensações, intenções e entendimentos sobre o que está acontecendo durante o ato performático.

O trecho do vídeo com duração de aproximadamente três minutos é um recorte de um ato que durou cerca de seis horas. O fragmento da performance realizada na exposição Terra Comunal, apesar de pequeno em relação ao total da ação, sintetiza e evidencia as principais ações simbólicas realizadas pelo artista ao buscar provocar no espectador e performers participantes uma noção do que foi aquela violência e a dor sofrida por pessoas que foram escravizadas. Assim, o artista nos apresenta um cenário no qual o sofrimento, os maus tratos e a dor são acessados e estetizados para que as memórias desse período não sejam esquecidas, mas que possam ser transmutadas e transformadas em energias revolucionárias. Por meio da simulação do trauma, Heráclito acessa memórias que, embora quem assiste não tenha vivido, podem ser experienciadas por meio do cenário e da simulação que permite aos presentes ver, ouvir, sentir e compreender as consequências dessas violências na vida de pessoas negras.

Ao dar *play* nessa versão, notamos uma mudança tanto na forma de enunciação quanto de apreensão da mesma. Se na primeira versão, realizada no ano de 2000, era necessário estar presente para ter acesso a esse ato tão significativo, hoje pode ser apreendida por meio da mídia, seja no formato de vídeoperformance, vídeoinstalação ou vídeoarte, que até o momento não existe de fato, e que poderia ser realizada com os mesmos elementos simbólicos presentes no ao vivo, com maior capacidade de circulação, podendo ser visitada em uma galeria ou museu tranquilamente. A própria experiência proporcionada pela linguagem do vídeo seria suficiente para que tivéssemos uma noção do que foi a violência e os maus tratos sofridos pelas pessoas escravizadas.

Assim, a análise dos fragmentos e das materialidades desse recorte não serão realizados na íntegra, mas sim a fim de iniciar a reflexão sobre a capacidade que o vídeo, mesmo que deslocado do artista, pode ter ao circular em mídias, galerias de arte e nas redes. Por essa razão, não nos importa se a performance é ao vivo ou gravada, apresentada em repertório ou arquivo. Nesse momento, aceitamos que ambos os formatos têm igual capacidade de realizar atos de transferência capazes de nos curar e emancipar das feridas e estigmas coloniais.

A forma com que o artista utiliza os recursos criativos também pode ser identificada no vídeo da performance divulgada posteriormente nas redes. Esse fragmento torna-se importante por se tratar de uma versão que foi realizada quinze anos após a primeira, e também como traço genético que nos ajuda a compreender, por meio dos recursos criativos do vídeo, o trabalho do artista de maneira que nos permite ver parte do processo da obra acontecendo, porém não apenas como forma de registro, mas como meio válido de divulgação e ato de transferência presente nos gestos e cenas nele apresentadas.

Para exemplificar, podemos iniciar pelo trecho em áudio que o próprio artista faz ao narrar o vídeo citado anteriormente. A sequência simultânea de áudio e vídeo contendo o resumo de cenas, seguidas de relatos presentes nos atos performativos servem de guia para que tenhamos uma compreensão clara do que foi a performance. Nele, o artista afirma que tem intenção de trazer “a memória dos maus-tratos”, trazendo a cena do “holocausto que foi a escravidão” por meio do corpo. O conceito de corpo afro-diaspórico estudado pelo artista é quem dá o contexto comunicativo reafirmando o que Barata (2016) aborda sobre o corpo ser uma construção simbólica e não uma realidade em si, ou seja, o corpo é um objeto da cultura, criado por ela, ele é feito das relações que o atravessa. Na performance esse mesmo corpo é também apresentado de forma estética e simbólica. É ele quem aciona a memória, os sentimentos e os traumas construídos e acessados, inclusive em forma de mídia: áudio, vídeo e imagem. É o corpo quem conecta o que aconteceu no passado com o presente e por meio dele é possível acessar memórias, conectando-as através de pontes sensíveis pelas quais os sentidos se deslocam, se atualizam e ressignificam as existências.

Para avançarmos no entendimento sobre como a materialidade presente em *Transmutação da Carne* nos ajuda a proporcionar a cura e a emancipação para corpos racializados, faz-se necessário analisar alguns elementos que compõem o fragmento fílmico disponibilizado online. Por meio destes é possível, por exemplo, ter em mente como o artista cria a atmosfera necessária pela qual conseguimos compreender a dor sem senti-la de fato, pois nele não há o grito nem o vermelho sangue, mas sim o silenciamento e o choro e a coragem de quem resiste. Nesse fragmento específico vamos nos ater à maneira como a performance interage com a linguagem do vídeo, não sendo necessário realizar uma nova análise ou uma continuação do que já foi feito por Barata (2016). Também não se trata de uma atualização ou continuação da sua pesquisa, mas um relato muito particular sobre percepções e sensações que tive ao experienciar textos, imagens e alguns relatos presentes tanto do livro, quanto nos vídeos que tive acesso durante as inúmeras apreciações da obra. Sua importância

está relacionada ao fato desta ter sido uma das poucas fruições que me fizeram refletir e sentir o quanto foi cruel e desumana o processo da escravidão e suas consequências para minha própria existência.

Ao experienciar o trabalho, notei que alguns trechos gravados já foram pensados para o vídeo, não se tratando apenas do registro da performance. Isso já mostra indícios que a produção proposta e realizada pela artista Marina Abramovic já tinha uma preocupação acentuada com os atos performáticos, pois todas as performances foram registradas em vídeo e divulgadas no site do evento, dentre outras redes, mesmo que de forma resumida. O fato de não sabermos se esses registros foram ou ainda serão circulados e comercializados em galerias ou expostos em outros espaços, não reduz sua capacidade de chegar até nós e fazer com que seja recepcionado até certo grau. Inclusive, foi dessa forma que esse pequeno fragmento chegou até mim e me fez destacá-lo como fonte para essa pesquisa. Mas porque ele é tão importante na compreensão da obra do artista sendo que não se trata de uma produção própria do artista?

A resposta está nos elementos que o compõem e serão detalhados posteriormente. Já adianto que antes de qualquer avanço é preciso deixar claro que para esta pesquisa a performance ao vivo e a linguagem do vídeo andam de mãos dadas. Mesmo sabendo que são fenômenos distintos, acreditamos que essa dualidade não deve existir, pois uma vez que estamos tratando de um artista que consegue se expressar em diversas linguagens e que todo seu potencial criativo pode ser enunciado em qualquer uma delas, não faz sentido entrar nesse debate, a priori. Ao estudar as produções de Heráclito, logo percebemos que sua obra é constituída também por pinturas, desenhos, gravuras, aquarelas, esculturas, etc, e em toda sua vasta produção ele se preocupa com as questões que estamos analisando aqui. Por essa razão não iremos fazer comparações entre as performances ao vivo, happenings, vídeo-performances ou vídeo-instalações que o artista já realizou, mas sim observar como suas materialidades deslocam esse corpo para posições melhores do que um dia já estiveram.

Para dar prosseguimento vamos observar algumas cenas. O vídeo dirigido e produzido por Felipe Lima e Alexandra Vedolin, respectivamente, inicia com os performers caminhando por uma das ruas internas do Sesc Pompeia, em São Paulo. Na frente, ao centro, o próprio artista lidera o grupo. Vestido com roupas brancas, ele segura duas lamparinas, uma em cada mão, iluminando o caminho pelo qual estão passando. A roupa de baixo dos performers também é branca, possuindo sempre as mesmas características. Já na parte de cima, a roupa é feita inteiramente de carne, uma metáfora para o corpo afro-diaspórico. Com uma mudança

rápida de cena podemos ver várias pessoas que já estavam no local observando atentamente a passagem dos participantes. O enquadramento central e a mudança de planos devido a aproximação dos performers em direção à câmera, sua forma lenta de caminhar e o semblante sério e apreensivo dos presentes, nos dá a atmosfera e o estado cuja performance está sendo desenvolvida. Trata-se do nosso cenário.

A partir daqui vamos observar rapidamente alguns fragmentos retirados da peça fílmica selecionada. Vejamos primeiro as figuras 2 e 3.

Figura 2 - Entrada dos performers



Fonte: captura de imagem extraída de Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI (2015, 00min15s)¹³.

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 23 set. 2025.

Figura 3 - Pessoas acompanhando a performance



Fonte: Captura de imagem extraída de Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI (2015, 00min32s)¹⁴.

Note que em ambas as cenas a câmera está fixa e estrategicamente posicionada. Isso realmente demonstra a intenção e a preocupação não apenas com o registro da ação em seu todo, mas também com a circulação e recepção posterior dos trabalhos.

O vídeo também apresenta alguns elementos da cena como braseiros e ferretes contendo as insígnias, setas, figuras e iniciais dos nomes dos proprietários de escravizados do período. Nelas, um dos participantes mexe os torrões de carvão em brasa, preparando-os para que aqueçam os ferros que serão utilizados para marcar a carne de charque (ver Figura 4).

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 23 set. 2025.

Figura 4 - Ferretes sendo manipulados e aquecidos nos braseiros



Fonte: capturas de imagens extraídas de Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI¹⁵.

Na sequência, podemos ver com detalhes trechos do vídeo nos quais os performers estão vestidos com as roupas de carne de charque. Os frames selecionados são fragmentos retirados da cena emblemática na qual o artista realiza o ato de marcar a ferro quente a carne, queimando-a até a combustão. O resultado é a marca deixada pelo ferro na carne como um ato que reafirma a propriedade, o que diz muito a respeito das relações de poder sobre esse corpo. No exato momento da queima, a memória do trauma é acionada. O ato de marcar nos mobiliza. É o que conecta os tempos e faz com que tenhamos uma breve noção de parte do que foi o período escravagista, assim como nos abre caminhos em busca de uma cura.

Ao realizar o ato de marcar a ferro quente esse corpo que representa toda uma cultura, o artista desperta memórias antigas e com elas alternativas sensíveis e reflexivas sob a óptica da estética, nos ensinando, segundo Heráclito, “o que livros de história e de literatura não conseguiram nos ensinar”. Ao denunciar essa injustiça, ele nos obriga a pensar de que maneira essas violências ainda nos alcançam em nossas relações sociais, econômicas e culturais. A (figura 5) mostra alguns fragmentos do ato de marcar o “corpo” a ferro quente.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 23 set. 2025.

Figura 5 - Ação de marcar a carne com ferro quente



Fonte: capturas de imagens extraídas de Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI¹⁶.

Durante muitos trechos do vídeo também são exibidas as expressões faciais dos presentes, incluindo todos os participantes: público, performers e o artista. Os performers convidados e até mesmo o público que acompanhava e registrava todas as ações apresentam reações diversas a tudo aquilo que está sendo realizado (ver Figura 6). Além do estado de performance no qual os performers e o artista estavam, podemos notar as reações do público que mantinha-se em estado de alerta, estranhamento e comoção ao ver as pessoas em condições de submissão e renúncia nas quais se encontravam. Nas imagens podemos ver algumas pessoas chorando e outras concentradas provavelmente tentando compreender o que está se passando. Assim, elas tornam-se uma evidência de como a obra é recepcionada pelo público com sua capacidade de provocar comoção, empatia e sensações que nos fazem refletir sobre as violências cometidas durante o período escravagista, e como ainda somos afetados por meio da colonialidade.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 24 set. 2025.

Figura 6 - Expressões faciais dos participantes em primeiríssimo plano



Fonte: capturas de imagens extraídas de Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI¹⁷.

Aos poucos essas imagens nos envolvem e revelam os elementos que compõem o cenário, bem como às ações e simulações que acontecem nele. A performance, previamente elaborada e encenada pelos participantes, quando posta em prática, possui a capacidade de nos conectar com os elementos em cena. Nesse momento, a narrativa embalada pela voz do artista revela seu engajamento político e intenções pessoais acerca das questões que dizem respeito às violências sofridas pelas pessoas que foram escravizadas por mais de 300 anos. As imagens e os gestos sofridos por elas durante a performance acessam memórias, conectando-se ao presente. As metáforas audiovisuais do corpo afro-diaspórico acionam, recriam e interconectam as dores do passado às vivências do presente, fazendo com que possamos compreendê-las para então construirmos lugares diferentes daqueles que foram pensados para nós.

Heráclito afirma que o sofrimento e as consequências da ferida deixada pela escravidão não se trata de um problema que deve ser tratado apenas por pessoas negras, mas sim por toda a sociedade. É um problema de todos! Homens e mulheres escravizados

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jmAcqx8UwIM>. Acesso em: 25 set. 2025.

carregam consigo a conexão histórica com a dor, como também com a coragem, a resistência e a re-existência. Ao performar o trauma e reviver simbolicamente e esteticamente a história, Heráclito aciona de forma criativa o que foi parte da violência praticada sobre as pessoas trazidas para trabalhar como escravizados sem que houvesse a garantia de direitos no âmbito político, social, cultural e simbólico.

É decerto que a performance *Transmutação da Carne* resulta de inquietações e pesquisas que Heráclito realizou sobre o período colonial na Bahia. É por meio dela que ele compartilha suas descobertas sobre as violências sofridas por pessoas negras durante séculos. Obviamente que estas informações sobre o período colonial podem ser acessadas por qualquer pessoa que se interessa pelo tema, porém existe uma grande diferença em como essa experiência chega para nós. O relato presente na própria narrativa do artista afirma que nenhum escrito ou literatura seria capaz de nos mostrar de forma tão sensível e evidente como teria sido realizada tamanha crueldade. Os recursos materiais que a todo momento acionam os corpos em cena, como o ferro quente queimando a carne, seguidos dos relatos das torturas cometidas contra os escravizados, conseguem simular o trauma fazendo com que tanto os participantes quanto quem assiste sejam tocados profundamente pelas intervenções realizadas.

As imagens selecionadas nos apresentam materialidades coincidentes com a primeira versão da performance realizada no ano 2000, além da evidência relatada por Ferreira e Camargo (2016) sobre a existência de uma vídeoinstalação da performance apresentada em 2005 no *Ludwig Museum*, localizado em *Koblenz*, Alemanha, da qual não tivemos acesso. Nesse sentido, também podemos contar com uma vídeoinstalação de *Transmutação da Carne* presente na exposição *Yorubáiano*, realizada no Museu de Arte do Rio, em 2021, e uma outra em cartaz no Museu Paraense, MUPA, entre setembro e outubro de 2025. A mostra *Coisas Vivas*, temporada França-Brasil, com curadoria de Renato Menezes, expõe a vídeoinstalação supracitada entre outros trabalhos de Ayrson Heráclito e Djambe numa aproximação poética que fala sobre territórios, temporalidades e cosmologias africanas e afro-diaspóricas. A presença da vídeoinstalação derivada da performance ao vivo só contribui para que possamos pensar na capacidade do vídeo em capturar e circular os repertórios culturais, seja em galerias de arte, redes sociais ou no cinema.

Em uma outra apresentação da performance, realizada durante o festival afro-brasileiro *A vida é Arte*, no parque do *Weltkulturen Museums*, podemos observar duas cenas emblemáticas que sintetizam a performance (ver Figura 7). A primeira mostra o momento em que o artista se posiciona em frente de um dos performers e o observa fixamente por

aproximadamente vinte segundos. A segunda apresenta o ato de marcar a carne com o ferro em brasa. O performer empunha o ferrete em posição de esgrima, mais ou menos na altura do peito, dá um passo à frente finalizando a ação pressionando a insígnia sobre a carne até que ela entre em combustão.

Figura 7 - Cenas da performance realizadas no *Weltkulturen Museum*, Alemanha



Fonte: capturas de imagens de Dokumentation der Performance “A Transmutação da Carne” von Ayrson Heráclito im Weltkulturen Museum¹⁸.

Para Ferreira e Camargo (2016), o cheiro forte e o barulho da carne queimando acrescenta novas camadas de sentido aos participantes desafiando o próprio ato performativo. Essas experiências vão além das narrativas, acionando memórias e vivências ritualizadas. Compreender a relação metafórica entre a carne seca e o corpo afro-diaspórico nos faz perceber, de acordo Barata (2016), que esse corpo é também uma construção simbólica e não uma realidade em si. Trata-se de um objeto da cultura, forjado pelas relações e gestualidades que advém diretamente a sua condição de estar no mundo. Tudo depende dos contextos que esse corpo está inserido, sejam eles culturais, sociais, políticos, simbólicos, de trabalho ou estéticos.

A cenas nas quais os performers permanecem diante um do outro, culminando no ato físico de marcar o corpo a ferro quente, desperta memórias e mostra como a compreensão filosófica do tempo proposta por Martins (2021) também dialoga e se expressa por outras formas de inscrição narrativas e discursivas. Se analisarmos as imagens pela lente metodológica lançadas pela autora a respeito das relações entre corpo, tempo, performance, produção de saberes e memórias instituídas pelas corporeidades, vamos, de certo, ratificar que a linguagem constituída pelo corpo em performance é “o lugar do que curvilinearmente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença. Um já ter sido no *em vir*, no *revir* e no *em ser*.” (Martins, 2021, p. 213, grifos no original),

¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EYlkXXCBhD8>. Acesso em: 30 set. 2025.

incluindo a presença do corpo em performance arte, vídeoperformances e vídeoinstalações, bem como suas gestualidades, visualidades e sensibilidades inscritas, indispensáveis devido a temática, a complexidade e a profundidade na qual o processo criativo do artista é desenvolvido.

No vídeo, temos a presença de diversos performers. Em alguns momentos o artista fica parado diante de um deles e os observa por alguns segundos. Em uma visão macro, isso nos coloca diante de uma grande questão que é a modernidade colonial. As materialidades presentes no trabalho como o ferro, o fogo, a brasa e a carne, assim como os gestos realizados pelos performers dizem respeito a questão do negro no Brasil, não apenas durante o período da escravidão. As memórias e gestos encenados e repetidos durante o ato performático nos mostram a forma cruel na qual o estado moderno se constituiu e se mantém até os dias atuais. A exploração de mão de obra escrava, tanto dos povos originários quanto de povos pertencentes aos diversos territórios africanos, foi o que consolidou o sistema colonial. A obra *Transmutação da Carne* aciona as memórias do período escravagista conectando essas vivências dolorosas do passado ao presente de tal maneira que é possível perceber as relações entre as condições de vida dos escravizados com os seus descendentes, basta observarmos nossas relações de trabalho e condições de existência na sociedade.

A dor sem o grito a que se refere o artista em performance não é apenas a dor física ligada ao corpo que sofreu as consequências da violência. Com seu gesto, ele nos mostra o quanto foi cruel o holocausto africano, nos fazendo refletir como essas violências ainda nos afetam no presente. Sendo assim, se por um lado o artista busca curas, por outro isso não significa, a meu ver, que essa cura seja sinônimo de conformidade. Pelo contrário! Trata-se de um ato pedagógico de fazer com que todos compreendam como são as condições de vida do negro em diáspora, ao mesmo tempo que compartilha não só a dor, mas a responsabilidade e necessidade de estancá-la.

Ademais, ao ver o trecho do vídeo pela primeira vez, me questionei as razões pelas quais o artista estaria repetindo esse ato tão bárbaro. Uma vez que hoje buscamos quebrar com o *modus operandi* imagético hegemônico que nos colocou em situação de desvantagem simbólica. Também me questionei sobre a relação do artista com o próprio tempo da modernidade ao pensar que sua obra está diretamente ligada ao campo das artes contemporâneas, sendo exibida e negociada em museus, galerias e instituições hegemônicas de vários lugares do mundo. Então, logo percebi que a virada na arte brasileira, fenômeno

citado por Alexandra Paiva (2022), é também uma busca pelo reconhecimento e prestígio negados por muitos anos.

Se antes o direito aos meios de produção de sentido foi negado, isso demonstra a urgência de ocuparmos a cena no campo imagético, seja nas artes visuais, no vídeo, no teatro, no cinema, ou por qualquer outra forma de expressão. Esta é uma forma legítima de ocupar os espaços de poder onde circulam obras de arte e espaços tidos como relevantes no arcabouço social brasileiro, como de certo uma forma de aplicar, talvez, uma espécie de pedagogia das ausências como forma de, segundo Martins (2021), realçar as realizações do povo negro enquanto peça fundamental na constituição da cultura e da sociedade brasileira, bem como interromper processos de apagamento, reescrevendo sua importância na história.

Assim, para pensarmos corporeidades, gestualidades e temporalidades, abrimos mão, em parte, das definições anteriores sobre o que é performance, conceito amplamente desenvolvido no campo de estudos da performance, inclusive da performance arte. Por permitir a abertura à muitas possibilidades analíticas, faz-se necessário acolher o tempo espiralar como método de análise enquanto o conceito que mais se aproxima da forma com que o artista e suas obras nos convocam. A vista disso, a escolha por Leda Maria Martins abre possibilidades teóricas que dialogam com a forma de lidar com o tempo, a memória, os repertórios, os saberes e os elementos ressignificados na obra de Heraclito, possibilitando que a estratégia analítica dialogue e respeite os segredos e saberes tradicionais da cultura de santo a qual o artista pertence.

Portanto, é dessa forma que pedimos permissão para adentrarmos o campo criativo ao qual Ayrson Heráclito pertence e atua durante aproximadamente quarenta anos. Ressalto que esta é uma proposta metodológica qualitativa experimental e sensível que se permite não apenas ver mas sentir, afetar e ser afetado por tudo que foi vivenciado durante o processo de pesquisa.

3.2 Performances transatlânticas

Neste tópico iremos observar duas obras que possuem conexões conceituais, simbólicas e temporais entre as duas margens do Atlântico. São estas *Funfun* (2012) e *Sacudimentos - As duas margens do Atlântico* (2015). As obras são videoinstalações que foram cuidadosamente escolhidas devido sua capacidade de nos mobilizar e nos fazer pensar em nossas origens africanas e toda complexidade que advém desta relação secular entre os dois continentes. Um outro fator para a escolha das obras, além do motivo inicial explicado, é

a forma polifônica com que a videoinstalação, linguagem considerada por Edvaldo Souza Couto como uma das formas de expressão mais complexas da arte contemporânea, traduz tudo aquilo que o artista viveu, sentiu, viu, ouviu e vivenciou em interações visuais, sonoras, simbólicas e cognitivas.

A obra *Funfun*, exibida no 18º Festival de Arte Contemporânea, 2013, trata-se de uma videoinstalação em dois canais. O trabalho, de acordo com seu próprio idealizador, pode ser apreciado enquanto um réquiem, uma espécie de prece ou homenagem póstuma à Estelita de Souza Santana, conhecida como Dona Ester, *Iyáloriṣa* e Juíza Perpétua da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, e também para “toda essa cultura e toda essa forma de conhecimento que a África nos doou, nos presenteou” (Ayrson [...], 2019, 3 min 36s), que são as culturas que respeitam as múltiplas maneiras de ser, estar e perceber o mundo, como por exemplo, as nações de Candomblé.

A obra, embalada pela trilha sonora de João Omar¹⁹, é instalada por meio de uma justaposição filmica vista lado a lado em uma mesma projeção. No primeiro canal, vemos uma imagem de dezenas de garças voando e pousando em uma árvore situada no meio do Rio Paraguaçu. No segundo canal, o vídeo mostra cenas da festa da Irmandade da Boa Morte, realizada nesta ocasião especial em homenagem à sua falecida Juíza Perpétua e companheira Mãe Estelita (ver Figura 8).

Figura 8 - Díptico: garças à beira do rio Paraguaçu e Missa de Branco da Boa Morte



Fonte: capturas de imagens extraídas de Acervo Comentado: Ayrson Heráclito e os diálogos entre arte, rito e diáspora (2024, 05min29s)²⁰.

Embalados pela trilha de João Omar, os vídeos chamam a atenção pela predominância da cor branca, do sagrado e da natureza. O branco, ou funfun em *Iorubá*, possui significados polissêmicos em diversas culturas e rituais ao redor do mundo. Além disso, o branco pode

¹⁹ Maestro, compositor, arranjador e instrumentista, natural de Vitória da Conquista, Bahia.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1Bt-KEBNCs>. Acesso em: 13 jan. 2025.

simbolizar desde a pureza, a paz, o bem e a maturidade, até o luto ou o sagrado. Na Boa Morte, Funfun também pode ter vários significados. Para a Ebomi Nice, irmã da Boa Morte, o branco é o que caracteriza a missa toda de branco, ou a missa da ancestralidade, das almas, das que já se foram, das mais velhas. Para ela, o branco também pode ser um sentimento como a paz ou o luto. Já no candomblé o branco é usado para homenagear e honrar *Oxalá*, Obatalá, orixá da criação, da sabedoria e da serenidade. Nesse espectro, Funfun caracteriza a obra conectando-a à Irmandade da Boa Morte, Mãe Estelita, Heráclito, o Recôncavo e a nós.

A quantidade de garças voando e se aglomerando nas árvores, no meio do Rio Paraguaçu, em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, é sem dúvida uma das cenas mais emblemáticas da videoinstalação. Heráclito conta que a escolha pela revoada das garças foi inspirada por uma experiência sobrenatural que aconteceu durante seu retorno a cidade de Cachoeira, coincidindo com a morte de duas importantes Iyalorixás da cidade, sendo uma delas Mãe Estelita, Juíza perpétua da irmandade, aos seus 105 anos de idade, na véspera da festa da Boa Morte.

No período da festa, concomitantemente ocorreu o sepultamento de Dona Estelita. Ele relata que logo após o ato fúnebre, dirigiu-se à casa de uma amiga para tomar um café e conversar. Foi quando ouviu a história contada por uma amiga sobre a crença local que quando morre uma Iyalorixá mais velha, como Dona Estelita, sua alma se metamorfoseia em uma garça branca conduzindo-a de volta para o continente Africano, completando a jornada de retorno ao plano espiritual, o Orum. Nesse exato momento, ao abrir a janela que dava de frente para o Rio Paraguaçu, deparou-se com a cena que aparece no primeiro canal da videoinstalação, descrita por ele como algo maravilhoso que o marcou profundamente.

A imagem, portanto, transcende o registro documental em vídeo como algo rotineiro que acontece na natureza transformando o som, a imagem e a narrativa numa manifestação cosmológica e ancestral consagrada mediada pela tecnologia, um verdadeiro *oriki* audiovisual. O registro feito por Heráclito não é realizado apenas pela lente da câmera, mas sim através da sua cosmopercepção e repertório cultural sobre o simbólico e o sagrado fundamentado pelo entendimento sobre o que estava acontecendo ao seu redor. Isso nos permite compreender que seu processo criativo está conectado a sua experiência cultural e de vida.

No segundo vídeo temos a imagem da missa em celebração à Nossa Senhora da Boa Morte. Realizada no mês de agosto, na cidade de Cachoeira, na Bahia. A Irmandade é uma das mais antigas e importantes confrarias religiosas afro-brasileiras e está sob o legado de

matriarcas como Mãe Estelita. Presente na *Missa de Corpo Presente*, na qual a imagem de Nossa Senhora da Boa Morte permanece durante a cerimônia, Heráclito registra o momento onde ocorrem os rituais de passagem conduzidos pelos vivos. Uma cerimônia que simboliza a transição do *Aiyê*, plano terreno, para o *Orum*, plano espiritual. A Missa de Branco como é conhecida contém os elementos essenciais que homenageiam e conduzem aqueles que já se foram em sua jornada espiritual. As cenas registradas por Heráclito são muito intensas e nos mostram toda devoção e respeito à memória de mulheres que são tão importantes na luta pela liberdade, sobrevivência e continuidade da cultura do Recôncavo Baiano e do Candomblé.

Funfun enquanto videoinstalação, materializa o mito, e porque não dizer o *Itã*²¹, contando a passagem de uma sacerdotisa do Recôncavo. A Iyalorixá, em seu rito de passagem do plano terreno para o plano espiritual, é guiada pelas preces e homenagens de suas irmãs e dos devotos de Nossa Senhora. O díptico é fundamental para a construção poética e narrativa que conduz o público até suas origens, nos reconectando a nossa ancestralidade, entrelaçando o terreno ao espiritual, o sagrado ao rito, o vivido à arte.

A videoinstalação, realizada decorrente de uma história oral contada por uma pessoa próxima ao artista, se materializa em diversas temporalidades. Em uma mesma obra podemos acionar o tempo da narrativa, da memória, do mito, da ancestralidade, da natureza, do cosmo e do sagrado, todos manifestados na presença em cena, acionados, segundo Martins (2021), pelas performances e fundamentos que estabelecem e apresentam noções cósmicas, ontológicas, teóricas e cotidianas da apreensão e compreensão temporais. Na obra, não há lugar para cronologias. Tudo se move de forma cíclica e contínua, não existe um fim em si, mas uma ideia de continuidade que está associada à ancestralidade, aos mistérios e segredos do sagrado e sua relação com os elementos da natureza e a forma com que as comunidades e culturas oriundas de matrizes africanas lidam com o tempo, a vida e a morte.

A próxima obra a ser observada é a videoinstalação *Sacudimentos - As duas margens do Atlântico*, realizada em 2015. Além de fazer parte de acervos importantes como os da Associação Cultural Videobrasil, MASP Acervo e do Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova York, dentre outros, pode ser considerada uma das realizações mais importantes do artista, resultado de uma residência artística realizada na Raw Material Company em Dacar, concedida a partir do prêmio que ganhou em 2013 com a obra *Funfun* e também foi exibida na 57ª Bienal de Veneza.

²¹ Palavra *Iorubá* que significa história ou conto. No candomblé, refere-se às narrativas míticas dos *órixas* e da cultura *Iorubá*.

Assim como *Funfun*, a videoinstalação *Sacudimentos* é composta por um díptico audiovisual no qual cada vídeo contém projeções videoperfomáticas que interligam culturas, territórios e conhecimentos às margens do Atlântico. Os vídeos mostram ações e intervenções performáticas denominadas de “sacudimentos”, em referência ao ritual de limpeza espiritual usado no candomblé para expulsar energias negativas e reorganizar o equilíbrio de pessoas e ambientes. Os *Sacudimentos*, no âmbito criativo, foram realizados em dois monumentos históricos existentes no período colonial que serviram de ponto estratégico nas expedições que sustentaram o tráfico de pessoas do continente africano para as Américas. Também tinham a função de realizar a defesa dos territórios, garantindo assim o comércio transatlântico dessas pessoas. As expedições feitas pelos navios tumbeiros tinham como destino lugares da costa brasileira como o Castelo Garcia D'Ávila, conhecido como Casa da Torre, situado no município de Mata de São João, no estado da Bahia, Brasil. Situado na margem africana temos a *Maison des Esclaves* ou “casa dos escravos”, em Gorée, Senegal, lugar que ficou conhecido como a ilha dos escravos. A fachada de ambos os locais podem ser vistas na (Figura 9), juntamente com a presença dos performers.

Figura 9 - Fachadas: Castelo Garcia D'Ávila e *Maison des Esclaves*



Fonte: imagens cedidas pelo artista ao site Lab21²².

A residência artística *RAW Material Company*, 2015, realizada em Dakar, Senegal, no Centro de Arte, Conhecimento e Sociedade Senegalês, foi o que possibilitou a execução do projeto. Permeada pela prática curatorial, produção artística e conhecimentos sobre teoria crítica da arte e arquivamento, a proposta criativa de intervenção performática feita nos dois espaços tem o intuito principal de retomar criticamente às condições sociais e históricas do passado colonial e do escravismo e as consequências para as populações negras dos dois continentes.

²² Disponível em: <https://tba21.org/sacudimento>. Acesso em: 28 set. 2025.

Após um longo período de preparação e espera, Heráclito realiza o trabalho de limpeza das casas. O processo descrito por ele como “uma espécie de exorcismo” foi realizado juntamente com mais dois neófitos africanos, pertencentes às religiões de matrizes africanas pré-coloniais, que foram convidados para ajudá-lo. Isso ocorreu devido às conexões culturais, ritualísticas e espirituais existentes entre os participantes das duas margens, bem como pela magnitude e complexidade de execução dos trabalhos, uma vez que houve a necessidade de realizá-lo em duas etapas, uma delas velada, seguindo o regime de visibilidade do *abassá*, respeitando os preceitos sagrados do candomblé e a outra parte aberta, podendo ser registrada.

A proposta de realizar a limpeza nas casas coloniais é derivada de pesquisas documentais históricas, realizadas pelo artista, sobre o tráfico atlântico de pessoas escravizadas durante o período colonial. Expulsar as energias frias que ainda habitam os dois locais, historicamente ligados pelas relações construídas durante o holocausto que foi a escravidão negra, nos instiga a pensar na situação desumana vividas no passado não tão distante e ainda vivem no presente, assim como nos impactos dessas condições tanto para África quanto para o Brasil.

De acordo com Heráclito, os *Sacudimentos* operam tanto no campo simbólico quanto no espiritual. Em ambos, a ação de usar folhas de gun — folhas sagradas no Candomblé e portadoras de energia quente — funciona como uma espécie de exorcismo; ao serem sacudidas ou batidas contra as paredes, elas possuem a capacidade de expurgar as energias frias da morte presentes naqueles espaços. Realizada, tanto na Casa da Torre, quanto na Casa dos Escravos, essa prática operou para que os espíritos dos mortos, conhecidos como Eguns, fossem expulsos e exorcizados do local. Nos bastidores, a performance ultrapassou as questões estéticas adentrando no campo espiritual por meio de alguns trabalhos de limpeza realizados por trás de câmeras apenas dentro dos preceitos da religião.

Ao se questionar sobre quais Eguns verdadeiramente precisavam ser exorcizados ele afirma:

Para mim, a morte a ser afastada definitivamente de nós é a da história da colonização e da escravização, cujas consequências são atualíssimas em lugares como a Bahia e a África. Se eu quero exorcizar algo ou sacudir alguma coisa, é a própria história, sem sombra de dúvida, o que nos levou ao racismo, a desigualdade social e a pobreza para as populações pretas (Ayrson [...], 2024, 02 min 10s).

Tal afirmação sinaliza algo que aconteceu na trajetória dos povos afro-brasileiros, a qual muitos ainda não tomaram consciência. Sim, muitos de nós ainda desconhecem as razões

de toda desigualdade e pobreza na qual pessoas negras e indígenas vivem hoje no Brasil e na Bahia. Essa situação é atribuída a todo processo desumano e violento que a história contada aos pedaços e de forma fragmentada guarda sobre os milhões de africanos que foram trazidos à força para trabalhar como escravos nas colônias portuguesas. Dessa forma, o que os sacudimentos operados por Heráclito fazem, à luz do que Moreira (2015) afirma, não é afugentar espíritos dos ancestrais trazidos e que ainda permanecem entre nós, mas sim uma verdadeira ação de mudar os elementos sociais, culturais e históricos que carregamos e que foram deixados pelo colonialismo devido a condição desumana a qual fomos submetidos ao longo de mais quase quatrocentos anos de exploração e morte.

No díptico *Sacudimentos*, a Casa da Torre representa o legado de crueldade e desumanidade executada, com requintes de sadismo, pelo maior torturador de escravizados que o Brasil colonial já teve. Garcia d'Ávila Pereira de Aragão, um dos homens mais ricos da Bahia no período, foi o responsável direto por comercializar, castigar, torturar e matar homens, mulheres e crianças trazidos ou nascidos na Bahia de maneiras inimagináveis. As provas materiais encontradas em arquivos sobre o período, manifestaram em Heráclito a repulsa e desejo de estetizar a dor e os maus tratos sofridos pelas pessoas escravizadas, o que deu origem, por exemplo, à performance *Transmutação da Carne*.

A obra abordada no tópico anterior contém quatro ações que utilizaram como plano de fundo os registros em áudio das torturas para criar, embalar e estetizar a atmosfera da performance. Esses relatos dos maus-tratos estão presentes no artigo de Luiz Mott, antropólogo, historiador, pesquisador e ativista dos direitos civis LGBTs, intitulado *Tortura de escravos e heresias na casa da torre* (2010). O artigo integra o capítulo quatro do livro *Bahia: inquisição e sociedade*, lançado pela EDUFBA, contendo oito artigos publicados entre as décadas de 1986 e 1995 sobre o que foi a Santa Inquisição na cidade de Salvador, em seus quase quatrocentos anos de duração. Esse processo de convergência, no qual arquivos históricos são transformados em repertórios audiovisuais, são um dos recursos criativos utilizados por Heráclito em suas performances audiovisuais.

O documento disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo conecta as duas obras: *Sacudimentos* e *Transmutação da Carne*, além de denunciar as práticas violentas realizadas contra nossos antepassados no período colonial, também nos mostra como essas práticas impactam no presente. De acordo Mott (2010), a Casa da Torre era o único “castelo” da América Portuguesa. Isso mostra o tamanho do poder que os Garcia d'Ávila exerciam sobre o território baiano. Assim como Luiz Mott, existiram outros que escreveram sobre os

castigos sofridos por escravizados no Brasil, um deles é José Alípio Goulart que escreveu *Da Palmatória ao patíbulo* (1971). Mott (2010) também relata que para conhecermos o poder da Casa da Torre na Bahia é preciso ter acesso ao livro de Pedro Calmon, *Histórias da Casa da Torre: uma dinastia de pioneiros*, que fala resumidamente como os Garcia d'Ávila chegaram aqui em 1551 com apenas duas cabeças de gado e como seus descendentes conseguiram conquistar o estado de Sergipe, o sertão do São Francisco e metade do território do Piauí. Foi a descendência deste mesmo torturador que assassinou centenas de Tapuias, povos originários que habitavam o território.

A importância de trazer a questão dos Garcia d'Ávila está relacionada ao fato de sua família possuir engenhos no Recôncavo da Bahia, território do qual tanto eu quanto Heráclito pertencemos. Esses dados, além de conectar os trabalhos e os processos criativos do artista, evidenciam as questões que são acionadas a partir do seus trabalhos a exemplo do que Silva e Hoshino (2022) trazem sobre como os engenhos coloniais da região marcaram o lugar da população negra após a abolição. Os autores, ao mencionarem a performance *Casa de Purgar* realizada por Tiago Sant'Ana, que consistia no ato performático de passar roupas em um dos antigos engenhos, conecta a situação atual das posições e relações de trabalho ao sistema escravocrata que, por meio da colonialidade, ainda nos explora e nos nega a possibilidade de termos um lugar para viver sem que seja preciso continuar nos sacrificando para manter modelos de sociedade que nos mantêm em condições desumanas.

Os trabalhos carregam consigo muitos conhecimentos da história que foi contada e que agora é recriada pelo artista de forma criativa. Elas são capazes de decodificar arquivos transformando-os em repertórios audiovisuais que transitam nas instâncias do presente da qual boa parte conecta vivências do agora com documentos históricos da Bahia colonial. Tal característica marcante em seus processos criativos tem por base realizar processos de apropriação, transposição, ressignificação e convergência criativa para outros formatos e mídias analógicas ou digitais. Um bom exemplo disso é a série *Desenhos da Liberdade* realizados à bico de pena sobre cópias de cartas de alforria, baseadas em fontes históricas das populações negras escravizadas oriundas das regiões de Santo Amaro, Feira de Santana e Cachoeira, na Bahia. Ao desenhar de forma imaginativa e criativa como seriam as pessoas alforriadas pela tão sonhada carta, Heráclito cria novos contextos de liberdade para pessoas que foram invisibilizadas pela história ocidental.

Nos dois vídeos, os performers empunham o molho de folhas gun em cada uma das mãos e iniciam os *Sacudimentos*. O batimento das folhas é feito quando os performers se

posicionam de frente para as paredes e em seguida começam a bater as folhas com gestos firmes, inicialmente acima da cabeça, deslizando-as pela parede como vassouras fazendo com que os *Eguns* sejam varridos para fora do lugar (ver Figuras 10 e 11).

Figura 10 - Performer realizando o sacudimento no interior da *Maison des Esclaves*



Fonte: captura de imagem extraída de Ayrson Heraclito - Clube de Colecionadores 7 (2020, 1min42s)²³.

Figura 11 - Performer realizando o sacudimento



Fonte: captura de imagem extraída de Ayrson Heraclito - Clube de Colecionadores 7 (2020, 1min48s)²⁴.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Za6DrsJ6lY>. Acesso em: 17 fev. 2025.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Za6DrsJ6lY>. Acesso em: 18 fev. 2025.

As sucessivas cenas dos performers caminhando pelos corredores e paredes cheias de marcas, sinais e intempéries nos fazem pensar nas razões que levaram a existência de lugares como este a abrigar tanta dor, medo, sofrimento, solidão, desesperança e morte. Em meio ao silêncio, o som áspero das folhas batendo e descendo em atrito com a parede nos faz pensar o quanto deve ter sido difícil viver em um lugar tão monumental e ao mesmo tempo claustrofóbico e violento onde cada sussurro, fala, grito ou violência não puderam ter sido escondidas em nenhum de seus cômodos. Ao lançar a pergunta sobre se valeria a pena reviver os traumas da escravidão, Moreira (2015) questiona a necessidade de sacudir nossa morada, local onde reside nossas histórias e podemos garantir a nossa sobrevivência. Sobre a Casa dos Escravos e a Casa da Torre, o artista revela que:

[...] Essas casas me assombram, porque nelas moram muitos fantasmas, mas sobretudo, os fantasmas dos senhores de engenhos, da colonialidade, dos grandes agentes produtores da colonialidade. E justamente eram esses fantasmas que eu pretendia, nas minhas performances, retirar desses espaços, debelá-los, limpá-los, sacudí-los, até que eles possam ser afastados (SescTV, 2025, 00:08:26).

Podemos então compreender que os fantasmas ou *Eguns*, aos quais o artista se refere, não pertencem aos escravizados, homens, mulheres e crianças que ali viveram e que morreram, muitos deles lançados ao mar e arruinados pelo tráfico de pessoas, mas principalmente aos responsáveis pelo legado escravista. A resposta a sua pergunta sobre porque tornar pública essas torturas é simples. Para Taylor e Ruiz (2009) o trauma enquanto performance opera na memória e no corpo por meio do repertório, agindo como uma espécie de corporificação do testemunho. Neste caso específico, Heráclito acessa e estetiza os traumas não apenas para falar sobre eles, mas para encontrar caminhos para superá-los, impedindo que se repitam.

Já para Moreira (2015), isso é uma forma de fazer justiça mesmo que de forma tardia, para que conheçamos o que a família Garcia d'Ávila e integrantes da Igreja Católica foram capazes de fazer com negros e indígenas em seus territórios. Segundo ele, recuperar esses relatos é uma forma de denunciar as atrocidades cometidas nos dois continentes. Desta forma, tornar público esses arquivos e relatos das torturas da escravidão é importante para que possamos compreender o que ainda acontecem com pessoas negras nos dias atuais, como por exemplo, suas condições de trabalho, educação, saúde e vida.

Durante a realização dos sacudimentos, a *Maison des Esclaves* permanece com as janelas e portas totalmente abertas. Heráclito convida os espíritos dos mortos, os *Eguns*, a saírem. Energias frias da morte que vieram sem ser convidadas e juntamente com o

colonialismo adentraram as comunidades e casas africanas, trazendo consigo práticas de imposição cultural, escravização e morte. São energias vinda do poderio oligarca que devem ser expurgadas e mantidas longe das nossas comunidades e territórios para que nunca mais tenhamos que viver sobre as condições existentes nessas casas, cujas histórias influenciam diretamente na manutenção de um estado que foi construído por meio de exploração de mão de obra escrava, ocupação de territórios, genocídio dos povos originários e o extrativismo de recursos naturais.

Observando as materialidades presentes na videoinstalação *Sacudimentos* conseguimos perceber uma espécie de transição criativa nos trabalhos do artista. Apesar desta pesquisa não apontar estratégias cronológicas à sua produção, é de se notar que já existem traços notórios de influências criativas advindas da “força viva ligada ao artista” (Salles, 2011, p. 80), ou seja, da sua necessidade de expressão extraída daquilo que lhe é mais caro e urgente, a sua relação íntima com o candomblé e que vai desembocar na forma e no conteúdo dos seus fundamentos éticos, poéticos e criativos.

Um exemplo da diferença material de que trato, estão entre as obras *Transmutação da Carne* e *Sacudimentos*. Não se trata, no entanto, de precisar com exatidão quando isso acontece, nem de gerar quadros comparativos entre os trabalhos, mas de perceber a sutileza com que isso ocorre. Ora, se a obra vem da partilha daquilo que o artista sente e estetiza, logo podemos pedir licença para dizer, apenas desta vez, que esse fenômeno ocorre no campo perceptivo do artista em relação a sua própria identidade. Isso evidencia os sintomas decorridos do contato, de um lado com sua pesquisa histórica mais aproximada do colonialismo, e do outro com a sua matriz cultural e criativa, o candomblé. Acreditamos que o contato com esses trabalhos de alguma forma gera sintomas que podem alterar o nosso repertório sensorial, fazendo com que os deslocamentos de sentido tenham efeitos não apenas nos nossos repertórios imagéticos, mas também em nossas próprias decisões.

3.3 Performances de cura e emancipação

A partir dos conceitos cosmoperceptivos e regimes de visibilidades desenvolvidos por Heráclito vamos analisar a seguir as videoinstalações *Buruburu* (2010) e *Floresta em Transe* (2012). Ambos os trabalhos apresentam elementos materiais, semânticos, estéticos e filosóficos derivados dos preceitos éticos e estéticos do *abassá*, desenvolvidos por políticas e poéticas de visibilidade iniciática, curativa e emancipatória ao longo de sua gênese artística.

A política de visibilidade desenvolvida por Heráclito é construída a partir do seu posicionamento crítico aos métodos etnográficos de construção de imagens realizados pela antropologia clássica ocidental. O que ele denomina de anti-etnografia, configura-se como uma estratégia de enfrentamento aos sistemas de produção de imagens derivados de práticas que exploram, fixam e reduzem a existência e a cultura de pessoas negras a meros objetos de estudo.

Os sistemas tratados aqui operam dentro de cenários e contextos sociais construídos pelas relações de poder nos quais determinados corpos estão inseridos. A exemplo das violências simbólicas descritas por Said (1979) praticadas contra o oriente, das representações realizadas pela lente exótica sobre o Brasil do século XIX às populações escravizadas, denunciada por Schwarcz (2022), bem como as formas indigenista relatadas por Ramos (2012) oriundas das relações hierárquicas do período colonial, nas quais o corpo negro e indígena estavam quase sempre inseridos em situações de extrema violência física, simbólica, mental e espiritual. Essas foram as primeiras representações sociais e culturais do “novo mundo”.

Como já vimos no primeiro capítulo a respeito dos sistemas de arte coloniais, os desenhos, pinturas e fotografias do período não retratavam os negros e indígenas a partir do seu próprio repertório cultural e simbólico, pelo contrário, uma grande parte deles apresentam uma visão exotizada e reducionista que nada tem haver com a forma de vida dessas populações. O sistema de estereotipagem descrito por Hall (2016) foi o que permitiu a circulação de imagens e narrativas sobre essas populações sem que a relação entre ética e estética fossem sequer consideradas.

O problema apontado por Hall (2016) sobre como pessoas negras são representadas e divulgadas pela grande mídia, como ele mesmo aponta, não pode ser resolvido apenas por meio da associação imagética da pureza e da bondade em torno desses corpos. Para o autor, essa dimensão se dá devido o risco de cairmos em novos estereótipos, fazendo com que eles se voltem contra nós, nos colocando em um lugar idealizado de perfeição no qual seremos obrigados a nos enquadrar para que não sejamos julgados por não atender esse ideal.

O que Heráclito apresenta em *Buruburu* (2010) e *Floresta em Transe* (2012) são possibilidades poéticas que consideram e respeitam o repertório cultural das comunidades de terreiro. O empreendimento do artista em ir além de sistemas representacionais que reduzem a existência de pessoas negras pode ser apreciado com maior evidência nas obras mencionadas anteriormente. Uma das características principais desses trabalhos é o deslocamento de

sentido dado pelas sensibilidades, gestualidades e pertença do artista. Isso ocorre devido às escolhas materiais, éticas e estéticas fundamentais que presentificam a memória e os modos de apreensão, nos deslocando para outras formas de sentir e perceber o mundo em torno das comunidades afro-diaspóricas.

A vídeoinstalação *Floresta em Transe* (2012), assim como *Buruburu* (2010), foram concebidas dentro de uma nova perspectiva conceitual do artista. Ambas já operam no regime de visibilidade do *abassá*. As obras consideram a relação entre ética e estética ao respeitar e proteger os preceitos sagrados do Candomblé. Em seus trabalhos, como ele próprio relata em Heráclito (2021), não serão encontradas fotografias de oferendas sagradas nem pessoas em transe, bem como não serão realizadas imagens do interior de assentamentos, dentre outras práticas que violam o sagrado e seus segredos mais valiosos. Assim, para não ultrapassar os limites do barracão e escapar às formas e representações de arte ocidental, ele recorre aos conceitos estéticos iorubanos e de terreiro para, a partir deles, desenvolver trabalhos que dialogam com toda uma cosmopercepção sobre as míticas dos orixás e das forças sagradas da natureza.

Para ilustrar como esse olhar criativo se manifesta em suas obras, podemos observar a produção audiovisual *Floresta em Transe* que integrou a exposição ECSTASY, mostra realizada no Kunstmuseum Stuttgart, na Alemanha, entre setembro de 2018 e fevereiro de 2019. Com curadoria de Ulrike Goos, Anne Vieth e Markus Muller, Heráclito foi convidado a participar e integrar de uma série de obras que tratavam sobre o desenvolvimento histórico do êxtase, sensações derivadas de experiências estéticas provocadas por trabalhos artísticos de diversas origens e culturas que vão desde a antiguidade clássica até a arte contemporânea. Dentre elas, podemos citar as pinturas de Albert Maignan ou as instalações oníricas de Marian Zazeela, que elevam os estados da consciência ao ponto mais extremo até que transbordem.

O audiovisual *Floresta em Transe* é constituído por corpos, objetos, fluídos, sons de pássaros, atabaques e cantigas, metáforas visuais, fundamentos provenientes das religiões afro-brasileiras, poesias, imagens e trechos de vídeos de mata capturados em lugares que o artista frequentou durante suas viagens pelo Brasil. O trecho do vídeo retirado da entrevista concedida do grupo de pesquisa Imaginatur do ECA-USP, inicia com vasos de barro ou quartinhas que no Candomblé tem o significado de guardar a energia vital das pessoas. Tais objetos são iluminados por velas que se juntam ao som de água corrente que cai continuamente em um leito de conchas. O som peculiar da água que sai de uma espécie de fonte que ora cai sobre as conchas, hora enche as quartinhas. A atmosfera mítica criativa

embala a narrativa poética construída e expressa por meio de um transe poético vivido e traduzido pelo neófito que o concebeu.

No candomblé existem pessoas que têm a capacidade de aflorar o Deus que existe dentro delas. Entre os membros da religião, essas pessoas são conhecidas como rodantes, e são elas que vivem a experiência do transe. Por ser um *Ogan*, um cuidador, assim como as *Ekedis*, Heráclito não entra em transe. Por essa razão, ele, de forma muito generosa, nos apresenta uma forma ética, estética e sensível de falar sobre o estado de transe sem que haja a violação do *abassá*, ou seja, sem que precise fotografar ou filmar alguém que está em relação plena com a sua divindade. Ao convidar um amigo, o poeta Marcello Moreira, que aflora a divindade *Agué* ou *Ossain*, orixá das folhas e das ervas sagradas, Heráclito nos presentifica com o relato poético ao partilhar de forma criativa os sentimentos e sensações desse momento tão único e pessoal sobre o transe. Em um trecho ele diz:

O transe, o “dar o santo”, significa sobretudo dá-lo à vista dos que, não o tendo na cabeça, só o apreende por meio da sua manifestação, no habitáculo sagrado que é o corpo de seu iniciado. Dar o santo é também dar-se ao santo. É esquecer-se de si. É entregar-se aquele que guia nossos passos, que nos protege, que nos propicia abundância, que nos multiplica os dias. O habitáculo do santo, o corpo de seu iniciado, é o templo mais sagrado que se pode conceber, porque o axé, a força viva do cosmo, da natureza, impregna o sangue de sua argamassa e os tijolos de seus ossos. O orixá vodum, quando se mostra no transe, não toma posse de nada, porque não pode tomar posse do que é seu. O transe é sempre experiência personalíssima de que não se pode falar. Se disséssemos que Deus nos falou seria possível pensar em gozar esta fala e amplificá-la por meio de cem números de procedimentos discursivos que viesse a torná-la mais inteligível e a extrair dela toda sua culta significação. A linguagem pode ser sempre matéria de interpretação (Heráclito, 2021, 01h07min45s).

O artista deixa evidente que a experiência do transe não caberia em um tipo de tradução discursiva apenas. Para ele, o transe é algo tão significativo que seria desproporcional reduzi-lo a um único sentido. Assim, a alternativa encontrada para compreendê-lo plenamente é senti-lo, o que não seria possível nem para ele próprio enquanto *Ogan*. Dessa forma, seguindo o regime do *abassá*, o que Heráclito propõe é uma experiência metafórica do transe, um estado de suspensão sensorial e poético que nos inicia na estética afrocentrada, causando, de acordo Gonçalves (2022), deslocamentos que contribuem para a descolonização dos nossos modos de ver e imaginar, promovendo outros regimes de visão não-ocidentais e não-eurocêntricos.

O que chamo de iniciação vai além da descoberta e do letramento sobre os fundamentos que regem e orquestram o seu processo criativo. Em meio a magnitude criativa dos seus trabalhos, a iniciação também acontece em segundo plano após o entendimento sobre as causas que nos mantêm ligados a eles. As memórias, os traumas, as reivindicações simbólicas e políticas, as imagens e as sensibilidades que ele promove se confundem com as nossas próprias vivências. Por meio delas é possível reivindicar um lugar no qual podemos viver agora e no futuro, ao compreendermos de onde viemos e como se deu parte dos nossos traumas e dores. De certo, somos oportunizados a perceber o mundo a partir de perspectivas não hegemônicas e livres de conceitos e representações etnográficas, antropológicas e imagéticas que foram criadas a partir de metodologias e procedimentos preconceituosos e hierárquicos sobre quem somos. Assim, as cenas e simulações, como proposto por Taylor (2024), que ele promove em seus trabalhos, nos desloca em direção a nós mesmos ao promover o entendimento de quem realmente somos e para onde podemos caminhar.

Para mim, uma das cenas mais emblemáticas do audiovisual *Floresta em Transe* é a que mostra o *ori*, ou seja, a cabeça de uma pessoa negra e sua conexão com seu orixá (Figura 12).

Figura 12 - Imagem: cabeça do performer



Fonte: captura de imagem extraída do vídeo Encontros Imaginatur - Ayrson Heráclito (2021, 01h07min33s)²⁵.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MIXwhFHlcUo%3E>. Acesso em: 16 out. 2025.

No vídeo, a palha-da-costa que antecede a imagem da cabeça do performer aciona simbolicamente a presença do orixá e da cura, uma vez que ela está ligada a *Obalúwàiyê* ou *Omolu* e no candomblé é utilizada como matéria prima indispensável na confecção de objetos rituais de iniciação, servindo também para espantar maus espíritos e energias negativas. Para Heráclito, a iniciação é momento pelo qual a divindade para qual cada pessoa foi consagrada se manifesta, configurando, segundo ele, o transe como uma experiência personalíssima que não pode ser compartilhada, violada. Para Marcello Moreira, neófito que a pedido de Heráclito descreveu poeticamente o seu transe, não existe um tipo de discurso que dê conta de explicar a sensação de estar em transe. Por essa razão ele propõe algo que funciona como uma espécie de transe poético, ou seja, uma experiência estética intensa vivida por um iniciado do Candomblé e que é partilhada no audiovisual.

No vídeo, a iniciação ritual que une o orixá à cabeça do iniciado, é conhecida nas religiões afro-brasileiras como “feitura”. O ritual alude à semântica de um processo de iniciação estética, simbólica e poética para não iniciados. Seria essa então uma forma de inserir de fato as pessoas no universo da arte afro-brasileira na qual a diversidade e todo tipo de experiência cosmo-perceptiva é considerada.

A cena do *Ori* nos reconecta simbolicamente a uma parte de nós que porventura foi sendo suprimida pelo modo de vida ocidental. Obviamente que um nascido em uma família de religião protestante ortodoxa como a minha, até a vida adulta, jamais pôde ter contato com os fundamentos do Candomblé ou qualquer outra religião, principalmente as provenientes de matrizes africanas. Isso se dá, não pela individualidade daqueles que me guardavam e ensinavam a religião enquanto uma visão única de mundo, mas sim por um processo civilizatório colonialista pautado na invasão de territórios, escravização, tráfico de pessoas, catequização forçada, apagamento cultural e simbólico, racismo, desumanização e morte de pessoas que tiveram suas formas reiteradas de fazer, agir, cultuar e passar conhecimentos interrompidos abruptamente pela diáspora.

A segunda parte do vídeo inicia com belas cachoeiras e uma mata ou floresta situada na cidade de Pirenópolis, no estado de Goiás. Em seguida ouve-se a cantiga entoada e embalada por *Alabês* e seus atabaques. O cântico sagrado é dedicado à *Agué/Ossain*, Vodun da caça e das florestas que segundo o Ilê Asé Onibode Ayra é representado pela cultura Jeje-Nagô. Em sua mitologia Ossaim é:

[...] a entidade das folhas sagradas, ervas medicinais e litúrgicas, identificado no jogo do *marindilogun* pelo odu iká e representado material e

imaterialmente pela cultura Jeje-Nago, através do assentamento sagrado denominado igba ossaim. Sua importância é primordial. Nenhuma cerimônia pode ser realizada sem sua interferência. O seu sacerdote é o Babá *Olosayin*. É o detentor do axé (força, poder, vitalidade), de que nem mesmo os Orixá podem privar-se. Esse axé encontra-se nas folhas e ervas específicas. O nome dessas folhas e o seu emprego é a parte mais secreta do ritual do culto dos Orixá, Vodun e Inkice (Ilê Asé Onibode Ayra, 2020).

Os cenários de matas, comas, cachoeiras e *ilás*²⁶ emitidos pela natureza, com quem Heráclito afirma se comunicar, integram o seu repertório visual, simbólico, cultural e religioso. O cenário composto pelas árvores em seu habitat sagrado compõem a narrativa poética que reverencia a divindade das folhas, *Agué/Ossain*. No candomblé as folhas guardam conhecimentos ancestrais e são empregadas em diversos tipos de rituais como banhos de limpeza, descarrego ou para afastar energias negativas como nos sacudimentos para afastar *eguns* dos espaços. As folhas também são utilizadas como propriedades medicinais para fazer chás, gargarejos e banhos que combatem várias doenças e infecções, além de serem usadas em oferendas, preparos e rituais de iniciação, lavagem de contas, fechamento do corpo, onde cada tipo de folha tem o seu axé.

As folhas são consideradas por Heráclito como tecnologias ancestrais de cura e cuidado que canalizam a energia vital dos orixás. As folhas gun, ou folhas quentes usadas no Candomblé para realizar diversos preparos e rituais, são esteticamente oferecidas a nós como ferramentas potentes para que possamos descarregar, limpar e sacudir toda colonialidade que está historicamente ligada a nós e que nos oprime, mas também para nos curar e nos reconectar à nossa própria cultura afro-brasileira e afro-baiana.

As materialidades e recursos criativos constituem-se como verdadeiros repertórios audiovisuais dotados de conhecimentos ancestrais herdados diretamente do seu pertencimento ao Candomblé e ao Recôncavo Baiano. O que marca efetivamente essa mudança de direção em seus trabalhos é, sem dúvida, o seu primeiro contato com o universo do candomblé, a partir da década de 1980 em uma visita que fez à cidade de Cachoeira, no Recôncavo da Bahia. Esse fato foi um dos motivos pelo qual houve a reconfiguração dos temas, processos e materialidades do artista para outros modos de percepção criativa.

Após sua inserção no universo religioso, filosófico e cosmológico do Candomblé de nação Jeje, Heráclito vem promovendo o que ele chama de iniciação à estética afrocentrada. Para que essa função iniciática aconteça, segundo Silva (2025), o artista lança mão de diversos instrumentos e procedimentos alinhados aos conceitos e simbologias do Candomblé

²⁶ Grito ou vóz do orixá.

pensados a partir de uma perspectiva afrocentrada. A iniciação estética citada anteriormente configura-se ainda como afirma Silva (2025) enquanto práticas artísticas que assumem denominações próprias nas quais “objetos deixam de ser objetos comuns e flertam com a ideia de objetos encantados, dotados de uma magia interna que vai além da estética, estabelecendo uma relação capaz de propiciar transformação” (Silva, 2025, p. 217-218). Isso só reforça a ideia na qual até mesmo os objetos são carregados de sentidos e o que Heráclito faz é justamente com que sejam deslocados, vistos, lidos e experienciados por uma outra perspectiva cosmoperceptiva.

A cura, nesse sentido, se apresenta não como uma resposta isolada ao criar contranarrativas aos mecanismos coloniais de construção de sentidos como imagens, vídeos e sons, mas consiste em formas peculiares de se fazer perceber e sentir através do outro. Silva (2025) entende que suas obras constroem um campo sensível de significações e símbolos que transcendem as experiências comuns de cada pessoa. Segundo a autora, isso é possível por meio das ambientações, o que Taylor (2013; 2024) chama de cenários e simulações, que neste caso utilizam recursos estéticos, sensoriais e materiais de fundamentos e materialidades que remetem a atmosfera sensível do Candomblé, mas que não se limita a isso. O que o artista realiza em suas obras, segundo Silva (2025), é um processo que passa pelas fases de iniciação, transformação e cura, uma vez que:

É preciso considerar que, neste contexto específico, em que as obras de arte buscam a cura, a transformação e uma experiência singular de iniciação, torna-se essencial instaurar um campo sensorial ampliado para possibilitar um alcance transcendente da arte. Nesse ritual, é o sensível que transforma a apreciação artística em um evento, capaz de instaurar um universo próprio, onde acredita-se que os objetos de arte carregam, de fato, um encanto e a cura (Silva, 2025, p. 224-225).

Assim, podemos dizer que Heráclito nos entrega, portanto, um contexto cosmoperceptivo repleto de possibilidades imersivas multissensoriais que expandem nossa percepção cognitiva, tanto dentro quanto fora do campo das artes. Ao nos entregar essas novas possibilidades éticas, estéticas e perceptivas audiovisuais performáticas, Heráclito nos inicia em sua forma de ver e perceber o cosmo e o mundo ao seu redor, nos preparando para ver e sentir coisas que antes não eram tão próximas.

Um exemplo interessante que pode nos ajudar a compreender melhor a relação entre ética, estética, cosmopercepção, cura e emancipação é a videoinstalação *Buruburu*. Em seu depoimento gravado para o documentário *Ayrson Heráclito: Yorùbáiano* realizado pela

Pinacoteca de São Paulo, devido a sua participação na exposição homônima, Heráclito relata que em um contexto afro-brasileiro e afro-baiano as obras que ocupam uma das salas da exposição operam como um “exercício de contemporaneidade” (Ayrson Heraclito, 2024, 00h11min18s), dentre elas estão a série fotográfica *Bori*, a videoinstalação *Ijó Mimó*, a fotografia de *Oxum* com seu *abebé*, *Buruburu*, entre outras que apresentam o que considero ser a fase mais emblemática do seu devir artístico..

A videoinstalação *Buruburu*, realizada em 2010, integra o acervo Videobrasil e já foi exibida em mostras individuais e coletivas, dentre elas *Ayrson Heráclito: Yorùbáiano*, realizada pela Pinacoteca de São Paulo, no Edifício Pina Estação, em 2022. Segundo Heráclito (2016), a videoperformance instalativa foi quem deu origem à performance ao vivo *Buruburu* apresentada pelo Blau Projects Art Gallery, em São Paulo, no ano de 2016. No registro da performance, podemos ver Heráclito vestido todo de branco entrando no espaço expositivo e caminhando concentrado em direção às bacias de pipoca. Logo ao chegar ele se abaixa e enche as duas mãos de pipoca jogando-as sobre seu corpo e sua cabeça (Figura 13). Em seguida, ele convida os presentes para que participem e tomem o banho.

Figura 13 - Cena da performance ao vivo *Buruburu* (2016)



Fonte: Captura de imagem extraída de Blau Projects (2010, 47s)²⁷.

O banho de pipoca é uma prática comum na Bahia, mais precisamente no Largo de São Lázaro, no bairro da Federação, em Salvador, Bahia. Às segundas-feiras, logo após a missa realizada na Igreja de São Roque, o banho de pipoca, ou flor do velho, é um ritual de limpeza e cura física e espiritual praticado principalmente por pessoas que fazem parte das

²⁷ Disponível em: <https://vimeo.com/210969186>. Acesso em: 25 set. 2025.

religiões de matrizes africanas como o Candomblé. Realizado sempre por uma Iyalorixá ou um Babalorixá, o ritual remete ao sagrado e à mitologia de *Omolu/Obalúwàiyê*.

Uma das histórias mitológicas reunidas por Prandi (2001), mais precisamente a que *Obalúwàiyê* desobedece e é castigado pela sua mãe, exemplifica a relação do banho de pipoca com o orixá. Ele conta que quando *Obalúwàiyê* ainda era apenas um menino, certo dia quando brincava próximo a um jardim repleto de pequenas flores brancas e sua mãe então, vendo as flores, o proíbe de pisar no jardim, mas ele se recusa e a desobedece pisando no jardim. Quando *Obalúwàiyê* se deu conta, já estava com seu corpo coberto de flores brancas que rapidamente se transformaram em chagas muito desagradáveis. Com muito medo, ele pediu que sua mãe o ajudasse e assim ela o fez. Em seguida, “Ela pegou um punhado de pipocas e jogou no corpo dele. Como por encanto, as feridas foram desaparecendo e *Obalúwàiyê* saiu do jardim tão bom como quando havia entrado” (Prandi, 2021, p. 204). O que a história tem em comum com a performance *Buruburu* (2010), além da relação direta com a cosmo percepção do candomblé, é a intenção de cura e poder de transmutação. Não somente a cura das chagas, feridas e traumas do corpo e do espírito, mas também a emancipação de nossas formas de viver e se expressar.

O banho de pipoca, ou flor do velho, segue o conceito de Ecó²⁸ trabalhado por Heráclito. Este nos permite ir de encontro a referências coloniais e epistemológicas ocidentais que tentam explicar racionalmente o mundo, bem como sua arte. Por essa razão, ousar dizer que o banho de pipoca realizado na performance ao vivo não serve apenas para curar possíveis doenças físicas ou espirituais. Dentro do espaço expositivo, ele atua também como um banho epistemológico, simbólico e estético que nos permite mergulhar e se banhar em conhecimentos, fundamentos estéticos pertencentes às culturas afro-brasileiras e afro-baianas.

O que a vídeo instalação e a performance audiovisual instalativa *Buruburu*, aquela que deu origem a performance ao vivo, têm em comum é a inversão da lógica criativa. Geralmente o que ocorre primeiro no processo criativo do artista são os registros das performances ao vivo para só então serem transformadas em vídeo instalação. Foi o que ocorreu na exposição *Terra Comunal*, da qual Ayrson fez parte, mostra na qual foram exibidas diversas vídeo instalações que continham registros das performances ao vivo de Marina Abramovic realizadas durante toda sua trajetória artística. No caso de *Buruburu*, o fato ocorreu em ordem

²⁸ Conceito integral desenvolvido por Heráclito que considera as diversas formas de adquirir entendimentos por meio da cosmo percepção considerando todos os sentidos, não apenas conhecimento, como é comumente usado em referências ocidentais. Segundo ele, também pode ser usado como base teórica para compreender processos e iniciação no entendimento da estética afro-brasileira.

invertida no qual a videoinstalação deu origem a performance, mostrando que uma performance já realizada na linguagem própria do vídeo não depende da performance ao vivo para acontecer, comprovando sua independência enquanto experiência performática audiovisual. O que ocorre é a existência de uma ilação relacional entre a presença simbólica do corpo existente tanto na performance ao vivo quanto nos registros da performance, porém vale ressaltar que são percepções distintas e que podem ocorrer sem que haja dependência ou hierarquia linguística entre elas.

Como já vimos, a videoinstalação *Buruburu* realizada em 2010, trata-se de um vídeo díptico que remete a *Obalúwàiyê* (Figura 14).

Figura 14 - Videoinstalação *Buruburu*



Fonte: imagem disponível no site videobrasil²⁹.

No primeiro canal da videoinstalação é apresentado um vídeo de pipocas sendo estouradas. Todos sabemos que, na obra, os significados atribuídos pelo artista às pipocas se diferem daqueles presentes nos contextos cotidianos ligados aos momentos de lazer e entretenimento, seja quando assistimos a um filme no cinema ou quando vamos a um parque de diversões. Obviamente que isso leva a qualquer pessoa, sem a devida vivência ou iniciação no campo estético das culturas afro-brasileiras de Candomblé, a distanciar-se daquilo que se espera do espectador. Porém, ao recorrer a textos escritos ou depoimentos sobre o trabalho em questão, logo descobrimos que as pipocas remetem às chagas ou feridas espalhadas no corpo

²⁹ Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1349363>. Acesso em: 20 set. 2025.

de *Omolu*, considerado pelo povo de santo como o “Rei da Terra”. Segundo Marcello Moreira:

[...] Obaluaê é o deus da varíola e das afecções em geral, e o *doburu*, sua comida votiva, por excelência, representa as pústulas que um dia lhe cobriam o corpo; *doburu* é o corpo chagado do santo, mais, é a chaga com que se comunga e que dá saúde aos que a comem; quando se nomeia *doburu* “flor do Velho”, no mês primavera de setembro, tempo em que se realiza sua festa, o que era chaga, ao pipocar dentro das panelas em que se estoura o milho, produz, pelo aquecimento dos grãos que lembra o queimar das feridas, faíscas de flor; essa flor, quando comida, traz saúde, e é comum que se tome banho de pipoca para limpar o corpo; quando, na cidade da Bahia, um pai ou mãe-de-santo dá banho de pipoca em alguém, abençoa esse que assim se lava, que assim se purifica; o *doburu* é a mais perfeita e acabada forma de ablução (Moreira, [s.d]).

Ademais, o estouro do milho da pipoca, assim como o santo que as carrega no corpo, é ferida, doença e morte, mas é também flor, alimento, graça, abundância, fertilidade, cura e saúde. Trata-se do gesto reiterado que dá origem à videoperformance e à performance ao vivo. O gesto de Heráclito é também o “desafio de pegar coisas, que foram durante muito tempo tratadas como atávicas, tradicionais, e você curvar até fazer uma dobra, e falar “isso é contemporâneo, porque isso eu vivo” (Ayrson [...], 2023, 11min30s).

No segundo canal, temos a presença de um corpo negro que, de braços abertos, recebe uma chuva de pipocas. No campo da experiência, as pipocas caindo sobre o corpo do performer Joceval Santos aludem ao ritual cotidiano do qual o artista e o performer eventualmente participam, que é o banho de pipoca realizado toda segunda-feira após a missa de São Roque. Na cultura de santo, o banho é usado para purificar e proteger o corpo e o espírito da pessoa. No campo criativo, a chuva de pipocas significa simbolicamente a transformação promovida pela intenção do artista em transmutar as nossas feridas herdadas dos processos de colonização e escravização, que mesmo após dois séculos da abolição ainda se apresentaram como chagas ou estigmas em nossos corpos, em cura, entendimento e liberdade.

Nesse caso, o artista propõe o que Gonçalves (2022) aponta como a relação entre o corpo histórico e o lugar do sagrado na contemporaneidade. É um esforço criativo em pensar a nossa imagem para além da iconografia, da figuração e da representação. Trata-se, então, de uma atualização das formas de ser, viver e fazer da própria cultura que se modifica, se desloca, se curva e se atualiza.

A experienciação com a obra remete a intervenção de *Iansã*, mãe adotiva de *Obalíwàiyê*, que ao ver o sofrimento do seu filho:

[...] esperou que ele estivesse bem no centro do barracão. O xirê estava animado. Os orixás dançavam alegremente com suas *equeuedes*. Iansã chegou então bem perto dele e soprou suas roupas de *mariô*, levantando as palhas que cobriam sua pestilência. Nesse momento de encanto e ventania, as feridas de Obaluaê pularam para o alto, transformadas numa chuva de pipocas, que se espalharam brancas pelo barracão (Prandi, 2001, p. 207).

Assim como *Iansã* intervêm no corpo de *Obalúwàiyê*, Heráclito, nos presenteia com um banho estético que por um instante liberta nossos sentidos de um corpo congelado no tempo. Esses são significados apreendidos pela videoinstalação bem como pela performance ao vivo, e pelo banho de pipoca na porta da igreja. A diferença entre eles é exatamente o contexto no qual cada um acontece.

Para além de tudo aquilo que é possível observar, Moreira ([s.d]) nos traz uma visão afetiva sobre a obra. O autor afirma que aqueles que conhecem e convivem com Heráclito e Joceval e sabem da sua proximidade podem ter outra percepção sobre o trabalho. O autor corrobora com nossa pesquisa ao afirmar que o sistema sótico ao qual o trabalho pertence, também é capaz de nos iniciar e fazer compreender os símbolos e significados usados em outros trabalhos. Ao considerar que o performer Joceval é companheiro de Heráclito, ele adentra na intimidade o artista, ultrapassando os limites do que é preciso saber na apreciação de um trabalho de arte, e extrai trechos que podem nos ajudar entender que:

Buru Buru é um voto, que o artista faz em benefício do que ama, e, como súplica, é acabado exemplo do que no século XVII se falava da “pintura”, “poesia sem palavras”: Buru Buru é também uma carta de amor (Moreira, [s.d]).

A chuva de pipoca que cai simbolicamente sobre o corpo do performer, que prontamente aceita as bênçãos, da divindade *Obalúwàiyê* que, apesar de ser considerado o “Rei da Terra”:

[...] como divindade, está acima de nós e sua graça só pode vir do alto; as flores que de repente começam a cair sobre o homem a Ele ofertado, de braços abertos, de coração entregue, são como o banho, amplificado em chuva, abundantíssima, de flor; capaz de lavar os males que nos aflige e de fazer ser primavera que se abre na explosão de incontáveis botões para nós (Moreira, [s.d]).

A videoinstalação Buruburu nos mostra que os males que nos aflige podem ser curados. As chagas transformadas em flores de primavera são a esperança de uma vida melhor. É o conceito de transmutação e cura que está sempre alinhado à superação de uma ferida, uma dor ou trauma, que passa por um processo de mudança e transformação. Um sopro, que assim

como o de *Iansã*, perpassa pelo corpo do performer e pelo nosso próprio corpo. Um corpo que, de acordo com Martins (2021), foi “historicamente conotado” consequência do carregamento de sentidos relacionados à sua própria situação de violência e subalternidade cotidiana que ainda operam devido ao racismo estruturante provedor da falta de direitos, do apagamento simbólico, superioridade cultural, espécie de “*ethos* colonizante” (Maldonado-Torres, 2023, p. 30), além das hierarquias de classe que ainda estruturam o estado moderno brasileiro.

O banho de pipoca no final da missa, a videoinstalação e a performance ao vivo são justamente o que o corpo tem de mais significativo e que não pode ser usurpado, o conhecimento. Corpo este que ao performar, diz Martins (2021), expressa e restaura os conhecimentos que são produzidos e traduzidos em gestos. São gestualidades que nos iniciam, nos escrevem e nos ensinam formas de contestação do passado e do *status quo*. Por meio dos gestos em performance, seja ela artística ou não, é possível perceber que existem outros tempos, outros modos de agir e se relacionar, assim como uma outra forma de pensar e existir no mundo. São atos que não nos subjugam e disseminam a memória dos saberes e fazeres cotidianos pertencentes a uma cultura que está em constante movimento e transformação, a cultura negra, afro-baiana e afro-diaspórica.

Portanto, as obras nos mostram uma outra percepção do cosmo, do tempo, da natureza, além de outras maneiras de pensar, sentir e existir. São gestos da cultura negra afro-brasileira diaspórica performados em estéticas que descongelam o tempo, deslocam os sentidos e nos mostram alternativas de futuros possíveis em meio a modernidade. Não se trata portanto apenas de inverter os mecanismos impostos pela colonialidade, mas sim instaurar mecanismos que nos desperte, nos provoque, nos cure e nos guie para liberdade plena.

3.4 Performances e repertórios audiovisuais

Neste tópico iremos observar duas obras de Heráclito, *Ijó Mimó* (2019) e *Ogum* (2021). Por meio do conceito de corpo-tela, elaborado por Lêda Maria Martins, vamos observar os conhecimentos produzidos pelas corporeidades e gestualidades videográfica de Ayrson Heráclito, a fim de entender como os mitos, histórias e conhecimentos presentes nas obras bem como a relação confluyente entre elas e outras produções que porventura dialoguem entre si compõem a sua produção. Essa estratégia metodológica se faz importante para que possamos ter uma maior amplitude sobre a concepção material e artística que enfatizam as bases culturais afro-brasileiras.

O ensaio publicado no site da Associação Cultural Videobrasil, intitulado *A camada invisível: um olhar transversal dos vídeos de Ayrson Heráclito*, Muñoz (2008), analisa a dimensão política, estética e ética na produção videográfica de Heráclito. No texto, a autora argumenta que as imagens, pode-se dizer as visualidades e gestualidades, da herança africana no Brasil permaneceram em um lugar de baixa visibilidade, e que a obra de Ayrson serve justamente para reverter esse apagamento histórico que há muitos séculos tenta ofuscar a verdadeira potência de diversas culturas e manifestações afro-brasileiras.

No texto, Alejandra critica a visão folclorizada e exótica das culturas africanas afirmando que há um achatamento, alisamento ou pasteurização das diversas identidades que aqui se constituíram ao longo de séculos. A partir disso, ela identifica Heráclito como um artista disposto a enfrentar as questões do negro no Brasil partindo da raiz geradora dos seus problemas, o colonialismo e seu sistema escravagista. Ela ainda afirma que um dos pontos cruciais no qual o artista atua está nas formulações conceituais que ajudam a elaborar novas noções e formas de compreender as culturas africanas por meio de lentes não ocidentais e não cristãs que muitas vezes filtram nossos modos de ver, sentir e experienciar noções sofisticadas de tempo e espaço, ética e estética que integram o repertório cultural, epistêmico e filosófico das comunidades pré-coloniais e afro-diaspóricas.

Dentre suas propostas de criar novos contextos e símbolos para culturas afrodiaspóricas, temos a obra *As Mãos do Epô*. Em depoimento para a 16ª edição do festival Videobrasil, realizado em 2006, Heráclito explicou que:

Esse trabalho, *As Mãos do Epô*, é uma tentativa de ressignificar, através das mídias eletrônicas, a iconografia dos deuses africanos. Um vídeo que aparentemente é só um balé de mãos sobre o azeite de dendê, em verdade trás toda uma semiótica, um significado que faz referência a iconografia, aos deuses africanos. Cada mão do performer, cada momento do vídeo representa um orixá, os orixás do dendê. São doze orixás com exceção a oxalá, um orixá que não leva dendê, devido ao próprio mito. Então, abre com toda gestuária de dança de *Exú*, passando até *Iemanjá*. Cada momento, em cada parte do vídeo faz a reflexão. E essas mãos estão passando sobre o epô, o dendê, que na religião afro-brasileira simboliza o sangue ancestral, o sangue vegetal, e o esperman dourado de *Exú*. Esse trabalho, essa performance, essa videodança, essa videoperformance que tenta criar uma nova ressignificação para a iconografia dos deuses africanos. (Heráclito, 2025, 1min47s).

Alejandra Muñoz, sobre a obra *As Mãos do Epô*, aponta que parte desta é feita com elementos que já foram utilizados em trabalhos anteriores. Com isso, notamos a presença do repertório audiovisual do artista que também se faz presente em outros trabalhos, como por

exemplo, *Barrueco* (2004) cujas as imagens pertencem a outros trabalhos como *Sangue Vegetal* (2005), dentre outros que já exploravam o uso do azeite de dendê. Assim, Heráclito constrói, de forma reiterada, um repertório corporificado no qual seus conhecimentos cosmoperceptivos enquanto artista negro, baiano, de candomblé, são a principal fonte criativa.

Outro exemplo é a videoinstalação *Sangue, sêmen e saliva* (2006), tríptico que compôs a investigação de Ferreira e Sant’Ana (2011) sobre processos criativos capazes de tangenciar a linguagem do vídeo e da performance. A obra trabalha com a metáfora dos fluídos vegetais em alusão aos líquidos vitais que foram expelidos durante séculos de abusos e violências sofridas durante o período de escravização. A videoinstalação também aborda a luta pela sobrevivência e pela perpetuação da espécie, que segundo a autora, mostra o contraste entre a brandura do epô e a dureza da trajetória pelo atlântico e da vida difícil nas plantações de cana de açúcar. O trabalho integra uma série de quatro obras conhecidas como “tetralogia da escravidão” e fizeram parte do repertório audiovisual do artista de 2004 a 2007, sendo retomado na 57ª Bienal de Veneza em 2017, com a obra *Sacudimentos - As Duas Margens do Atlântico* (2015).

Os gestos sutis e delicados também nos mostram uma cinética criativa que se difere daquelas apresentadas pelas representações hierárquicas dos artistas do Século XIX apontados por Schwarcz (2022). Ao assistirmos o vídeo, percebemos que toda gestualidade é realizada pelas mãos de uma pessoa negra. O plano fechado nas mãos enfatiza os gestos realizados pelo performer, consistindo em uma tentativa de ressignificar as iconografias relacionadas a cada orixá, com exceção de *Oxalá*, por causa de sua *quizila*³⁰. Cada um dos movimentos é criado com base em conhecimentos, entendimentos que Martins (2021) afirma serem traduzidas em poéticas proferidas em uma corporeidade que se expressa em sua gesta. São gestualidades que ultrapassaram gerações e que se mantêm vivos nos repertórios incorporados de quem faz parte das culturas de terreiro. Essa é a premissa que supre sua poética, materializa e corporifica os conhecimentos de forma criativa e viva.

A despeito do que Muñoz aborda sobre uma possível crítica em relação ao fechamento da obra em um universo restrito aos fundamentos do candomblé³¹, é preciso dizer que isso não acontece aqui. Por meio do regime de visibilidade do *abassá*, Heráclito generosamente nos oferece uma oportunidade de apreciar o seu trabalho e aprender sobre outras culturas sem que

³⁰ Proibição ou restrição alimentar utilizada para manter o equilíbrio espiritual do iniciado com o seu orixá.

³¹ O fechamento trazido pelo autor está relacionado ao conhecimento prévio que deveríamos ter sobre determinado conceito ou contexto para compreender determinada obra de arte.

precisemos realizar práticas que ultrapassem os limites do sagrado, seja por motivo de curiosidade ou pelo feitiço sobre o que é erroneamente considerado como exótico.

As traduções criativas sobre os aspectos relevantes das culturas pré-coloniais e afro-diaspóricas nos revelam materialidades, estruturas e conhecimentos ancestrais que sempre existiram, mas que foram por muitos anos impedidos de se manifestar e circular. A exemplo, podemos citar o artista baiano Rubem Valentim, um dos pintores pioneiros do modernismo baiano que foi invisibilizado pelos critérios racial e cultural. Dessa forma, esta pesquisa reconhece e reforça a existência de artistas negros atuando no campo das artes, inclusive dentro das galerias, porém muitos tinham que seguir um estilo que atendesse as exigências estética e produtiva do período e do contexto social a qual estavam submetidos, como é o caso do pintor carioca Estêvão da Silva, filho de escravizados que estudou na Academia Imperial de Belas Artes, fundada por D. João VI, no século XIX, que mesmo tendo agência, dedicou-se à realização de pinturas de natureza morta. Foi o que Valladares (1968) trouxe sobre a presença do negro nas artes plásticas brasileira. Segundo o autor, a associação entre arte e classe faz com que a arte se torne sinônimo de prestígio social e econômico e, por esse motivo, poucos negros participavam e quando o faziam tinham que se adaptar ao paladar de consumo europeu, abrindo mão da sua criatividade, autenticidade e identidade, o que para ele se distanciava de uma arte negra, ou seja, uma arte caracterizada pelo seu sentido comunicativo e comunitário.

Heráclito realizou o seu mestrado na Escola de Belas Artes da UFBA e por essa razão seus trabalhos possuem aspectos que dialogam com as instituições, linguagens e formas de expressão artísticas ocidentais de arte. O que seus trabalhos possuem em comum é a presença de elementos que pertencem à cultura afro-brasileira, principalmente do candomblé. Longe de fazer comparações entre os artistas, mas o exemplo trazido aqui mostra claramente que a produção dos artistas são diretamente influenciadas não apenas pela sua criatividade ou capacidade imaginativa, mas também pelas relações sociais, culturais e de poder que regem sua produção e seu repertório criativo.

Para abrir os caminhos desta investigação, vamos começar pela videoinstalação que se refere ao senhor dos caminhos, *Ogum*. A obra foi exposta pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 2018, na exposição individual de Heráclito *Senhor dos caminhos*, sob a curadoria de Pablo de la Barra e Raphael Fonseca. A mostra quebrou o ciclo de 22 anos sem que houvesse uma exposição significativa com a temática afro-brasileira. A proposta, de acordo com o texto curatorial, serviu para trazer elementos sagrados das religiões

africanas para a contemporaneidade, cujas as obras estariam no limiar entre o documental e o ficcional. Além disso, a exposição é também uma homenagem ao orixá *Ogum*, considerado no candomblé como o senhor dos caminhos, o ferreiro, o senhor das guerras e da agricultura. *Ogum* também é um dos orixás mais celebrados no Brasil devido a sua associação votiva com o santo católico São Jorge.

A abertura da exposição é marcada pela realização de uma feijoada que foi oferecida aos visitantes da exposição. Na sala principal, o ato performático de servir a feijoada opera como uma oferenda simbólica a *Ogum*, preparada e distribuída em vários alguidares dentro do espaço expositivo, feita para agradecer e abrir a exposição e os caminhos dos presentes em sua nova experiência estética. Junto com a feijoada, na sala principal, foram exibidas as videoinstalações.

No primeiro canal, é exibido o vídeo do trem que percorre as cidades do Recôncavo da Bahia, desde o século XIX. Por meio da estrada de ferro, conhecida por muito tempo como a Central da Bahia, que, além de ligar as cidades de Cachoeira e São Félix, também interligava o sertão à Chapada Diamantina, entre outras vias que se ligavam a Nazaré, Jequié e Baía de Todos os Santos. Segundo Heráclito a linha férrea marca um espaço sagrado associado a *Ogum*. A estrada ainda existe e percorre caminhos forjados no ferro, transportando mercadorias e alimentos, atividade responsável pelo desenvolvimento econômico da região. A cena foi capturada no exato momento que o trem passa por cima da ponte D. Pedro II, trecho da ferrovia que passa sob o Rio Paraguaçu, via que possibilitou acontecerem as dinâmicas sociais, culturais e econômicas entre as duas cidades e as localidades vizinhas.

A outra parte que compõe o díptico videográfico, é exibido o vídeo de um ferreiro trabalhando em uma oficina onde podemos ver um homem negro forjando uma peça de ferro com uma bigorna, uma marreta e um braseiro (Figura 15). A cena é sem dúvida uma forma criativa de aludir à mitologia, dentre várias que contam os feitos de *Ogum*. Nela, segundo a mitologia iorubana encontrada em Prandi (2001), *Ogum*, filho do rei de Ifá, presenteia os orixás com o segredo do ferro, ajudando-lhes a lidar melhor com o preparo da terra e o cultivo de alimentos, como também na criação de instrumentos para caça e para guerra. O segredo recebido de *Orunmilá*, divindade criadora do reino de Ifá, também foi compartilhado por com os homens. Por meio da partilha de *Ogum* sobre o conhecimento da forja, os homens o reconheceram como o rei e senhor do ferro para sempre, e, por essa razão, o celebram. No Brasil, *Ogum* é homenageado uma vez por ano, no mês de Abril, juntamente com o santo

católico São Jorge, pois é ele quem abre nossos caminhos, nos ajudando a vencer os inimigos e superar adversidades que surgem em nossas vidas.

Figura 15 - Frame: videoinstalação *Ogum*



Fonte: acervo pessoal do artista Ayrson Heráclito.

Outro local onde a videoinstalação foi exposta, em 2021, é o Museu de Arte do Rio, localizado na cidade do Rio de Janeiro, o MAR. A obra foi exibida como parte da mostra individual do artista, *Yorùbáiano*. Na segunda sala, local destinado aos orixás, ele inicia apresentando *Ogum*. A planta associada ao orixá, conhecida no Brasil como espada de São Jorge, é colocada logo na entrada, de forma cruzada, para recepcionar os visitantes. É ela, a espada *Ogum*, que dá as boas vindas àqueles que adentram ao espaço expositivo ao mesmo tempo que homenageia essa divindade tão importante para as religiões de matrizes africanas. Assim como na exposição realizada no MAC, em Niterói, que iniciou com a comida votiva do orixá, no MAR utilizou o elemento que faz parte do repertório mítico do orixá, simbolizando sua espada, a arma que nos conecta diretamente ao arquétipo de guerreiro e caçador dessa divindade.

O que mais chama a atenção na peça videográfica, além do que ela já significa, é a sensação de já tê-la experienciado anteriormente. Isso ocorre não apenas pelo fato de tê-la visto em outros museus ou galerias, o que de fato não ocorreu, mas sim pelos elementos criativos que a constituem. A barra de ferro sendo forjada na bigorna remete à espada de São Jorge, ou de *Ogum*, planta facilmente encontrada na região do Recôncavo da Bahia e nas casas de diversas pessoas, principalmente aquelas mais devotas tanto de *Ogum*, quanto de São Jorge.

O brazeiro, o fogo, o pegador de brasa e a marreta que o ferreiro utiliza como instrumento para moldar a barra de ferro remetem aos mesmos materiais que foram utilizados em *Transmutação da Carne*, porém em outro contexto criativo. Ambos os trabalhos

evidenciam a presença do ferro, do fogo, do braseiro, porém em *Ogum* não existem elementos que remetem à violência e à dor (Figura 16).

Figura 16 - Frames da videoinstalação *Ogum*



Fonte: acervo pessoal do artista Ayrson Heráclito.

A ação de marcar o corpo a ferro, a angústia, o choro e os relatos de maus tratos estão ausentes. Não é possível ver sequer o corpo do artista, nem de pessoas submetidas a ação criativa de estarem sendo simbolicamente feridas. Esse deslocamento criado a partir da mudança de contexto cênico demonstra que o significado material visto de forma isolada não é capaz de dar conta dos significados empregados aos elementos da cena. O que se percebe nitidamente é que, segundo Salles (2011), o artista joga com a realidade e a transfigura para que possa criar novas realidades. Ora, se a realidade de pessoas negras é vista como algo projetado para morrer, porque então não transmutar essa realidade?

O exercício de contemporaneidade realizado pelo artista está nitidamente impresso em todos os seus projetos. A sua prática constante de atualização e tradução de conhecimentos milenares da cultura *Iorubá* para o contexto afro-baiano e afro-diaspórico atuais vêm de um processo imaginativo e criativo que influencia, mas é também influenciado pela realidade interna e externa dos seus trabalhos. Nesse sentido, imaginar, ou melhor, lembrar aqui é o que Salles (2011) afirma ser uma forma de refazer o caminho, reconstruí-lo, repensá-lo e remontá-lo, porém com imagens, corpos, objetos, cenários e recursos que temos hoje, por meio de experiências e vivências anteriores mas que estão presentes nas obras e no repertório artístico e pessoal de seu propositor.

No caso da videoinstalação *Ogum*, é apresentado o arquétipo existente no mito do orixá. Trata-se de uma narrativa ou história emanada da cultura, da ética e respeito existente aquém das práticas de dominação. Nela, o corpo detém toda sua potência na qual a memória corporificada se transforma em ação emancipada da relação de posse sobre os modos de agir de determinada comunidade.

Outro trabalho que podemos trazer para pensar a forma com que Heráclito constrói e expressa o seu repertório é *Ijó Mimó*. Traduzida como dança do sagrado, ou dançando o sagrado, assim como *Ogum*, a videoinstalação é a tentativa que o artista faz de materializar por meio de gestos e imagens, os conhecimentos que simbolicamente dão sentido às forças regentes da natureza, como o fogo, a água, os ventos, os rios, os mares, das matas, florestas; as doenças e os processos de cura. É o que Martins (2021) apresenta enquanto imagem mental, ou seja, sensações que veiculam pensamentos e que nos afetam de várias maneiras, verbais ou sensoriais, compondo:

[...] condensações, volume, relevo, perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. (Martins, 2021, p. 79).

Aqui, o corpo enquanto ambiente do saber e da memória se transforma no que Martins (2021) acredita ser a síntese poética do movimento, um “corpo hieróglifo”. É um corpo possuidor de complexas formas de inscrição de saberes e sentidos pelos quais os repertórios se manifestam física, expressiva e perceptivamente. O corpo é também, segundo Martins (2021), lugar de grafia de conhecimentos, sendo este o condutor, o portal e a costura temporal da memória que acontece por meio da idiomática da performance.

Ao observarmos a obra através da lente metodológica de Leda Maria Martins, é possível compreender as formas pelas quais os acontecimentos, assim como a memória social, histórica e as experiências individuais e coletivas se corporificam. *Ijó Mimó*, obra que também integra a exposição *Yorùbáiano*, já citada anteriormente, é composta por um tríptico videográfico, no qual existe a presença de dois bailarinos escolhidos por Heráclito (Figura 17). Um deles é o ator e dançarino Carlos Pereira dos Santos, conhecido como “Negrizu”, o “moço lindo do badauê” cantado por Caetano Veloso, considerado por Thiago Trad, em seu memorial, um corpo afoxé. A outra é Inacyra Falcão, filha de Mestre Didi, Cantora, professora doutora e pesquisadora das tradições, das artes e das culturas afro-brasileiras.

Figura 17 - Videoinstalação *Ijó Mimó*



Fonte: Captura de tela extraída de Ayrson... (2023, 10min54s)³².

Nas informações que obtivemos em conversas com o artista e a partir de registros videográficos, não foi possível saber o real motivo da escolha. Porém, ao entender a trajetória de ambos, é possível compreender que a escolha não foi feita apenas pelo fato deles serem dançarinos ou performers. Tanto Negrizu quanto Inaicyra são reconhecidamente pessoas de relevância nos movimentos afro da Bahia, atuando ativamente em grupos como Ilê Aiyê, Olodum e o Afoxé Badaué. Artista autodidata, apresenta em sua gesta um conhecimento ancestral profundo, uma linguagem que traduz toda uma cultura e uma forma de expressão contemporânea herdada e viva em seu corpo. É aqui, portanto, no corpo, que o tempo bailarina. Num corpo inscrito em gestos e memórias que podemos vivenciar, sentir e trocar. E, nesse sentido, Negrizu opera como um arquétipo da mitologia afro-diaspórica. Ao descrevê-lo, o bailarino Carlos Pereira afirma que:

[...] O corpo de Negrizu, ele guarda muitas memórias, são diversas memórias. O corpo de Negrizu traduz uma multiplicidade de conhecimentos e emoções, e acertos, e erros, e toda essa diagramação, toda essa poética que a vida vem proporcionando durante essa vida toda, desde o nascimento. Porque o tempo todo a minha dança vem lutando contra as imprudências de uma sociedade que não via o trabalho afro, principalmente o meu, afro-contemporâneo. Eu não quis dançar para orixás, não quis dar saltos mortais que é riquíssimo, autêntico. Eu quis ter uma dança enraizada naquilo que eu tinha sido despertado. Aquilo que me impulsionou a dançar. Uma coisa da natureza. Eu sou um dançarino autodidata e por isso eu sinto que a natureza, ela me move. Aí eu criei, eu busquei, eu recebi, eu fui

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lc03dpUYp6s>. Acesso em: 11 jan. 2025.

atraído para as relações mediúnicas de *Exu* [...] (Rede Bahia, 2021, 4 min 15 s).

Ademais, Negrizu assim como Inaicyra não são apenas dançarinos contratados para participar da videoinstalação. O que acontece em *Ijó Mimó* é uma confluência de saberes e repertórios culturais apresentados criativamente para além das representações e iconografias. Ao convidar os performers, Heráclito lança mão da representação e nos apresenta o que há de mais vivo na cultura afro-brasileira: um corpo, para Martins (2021), repleto de falares, cantares e roupagens que remetem a idiomas e estilos culturais. Na videoinstalação vemos a presença de corpos que dançam criativamente os elementos da natureza apresentando o que Heráclito define conceitualmente como um corpo afro-diaspórico que resiste, mas também se move, existe, se desloca e se expressa.

A videoinstalação é realizada em um tríptico de três canais videográficos nos quais Negrizu e Inaicyra dançam a dança dos elementos da natureza. Mais uma vez Heráclito utiliza-se do regime de visibilidade do *abassá* para proteger o sagrado. O que é apresentado em *Ijó Mimó* não são as danças dos orixás realizadas durante as manifestações religiosas do terreiro. Segundo o próprio artista, eles não estão praticando a dança do orixá, o que levaria a presença incorporada da própria divindade. Portanto, não estão dançando a dança de *Xangô*, mas sim o fogo. O que eles fazem é dançar livremente os elementos da natureza, da forma com que sua energia se conecta com ela. Isso acontece, por conseguinte, no âmbito do que Martins (2021) denomina de oralitura, conceito no qual os gestos não se apresentam apenas como uma forma de representação mimética de elementos simbólicos e que é vinculado pela performance, mas constitui a própria performance. Esse gesto que é autêntico, para a autora, não é apenas um recurso narrativo ou descritivo, mas sim performativo. Trata-se de uma forma legítima de produzir os valores e saberes mais plenos de uma cultura.

Outro detalhe interessante sobre esse trabalho, além dos gestos, movimentos e símbolos, são as formas de inscrição autênticas dos performers. Ao experienciar o trabalho, logo percebemos que suas vestes não são figurativas. Elas nos apresentam, em seu repertório estilístico, uma forma de vestir que Martins (2021) afirma integrar as práticas corporais. Para Lêda, as vestes, assim como os adereços, objetos e marcas no corpo, acrescentam-lhe valores e movimentos que produzem imagens, esculpem gestos, posturas, cenografias, particularidades e luminosidades que traduzem conceitos e hábitos. Em *Imó Mimó*, por exemplo, os performers em particular já carregam consigo todo o repertório cultural, simbólico, imagético e epistêmico capaz de nos iniciar. É o que Heráclito está fazendo ao

traduzir conceitos em formas de fazer. Sua arte, conforme afirma Campos (2022), está no apresentando caminhos em direção ao futuro. Um futuro vivido hoje, no qual pessoas negras e de terreiro podem mostrar toda sua criatividade e inventividade sem precisar se desconectar de sua espiritualidade e ancestralidade.

3.5 Arte enquanto oferenda: ebós e *orikis* audiovisuais

No artigo *Arte-Axé: a poesia decolonial dos orikis visuais*, escrito por mim e publicado na Revista V!RUS, pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, abordei alguns elementos da performance *Bori* (2008) a fim de dar visibilidade às expressões artísticas contemporâneas afrocentradas do Sul Global. A intenção foi mostrar como o repertório poético do artista Ayrson Heráclito ajuda a desconstruir os estigmas atribuídos às pessoas e populações afro-diaspóricas. Para isso, foi preciso apresentar um breve resumo sobre os processos coloniais de dominação como: a racialização, instaurada pela diferenciação, categorização e inferiorização de determinadas culturas; o apagamento, em consequência da invisibilização e desvalorização de grupos e indivíduos; a sobreposição de repertórios culturais, realizada por meio de estratégias diversas como a catequização forçada, a proibição de livre manifestação da crença e do pensamento; a demonização das religiões de matrizes africanas e, por fim, a hierarquização e subalternização social, causadas pelas violências física e psicológica empregadas durante todo o período colonial.

O objetivo principal do documento foi justamente mostrar em qual momento a poética estético-política de Heráclito rompia com o pensamento hegemônico ocidental eurocêntrico. Por meio do estudo, leitura e experimentação de algumas obras, dentre elas *Bori*, percebi que as visualidades afrocentradas eram capazes de promover processos de entendimento sobre algumas dores e mazelas deixadas pelo sistema colonial e que operam até hoje.

De fato, o que me motivou a iniciar a investigação, em Fernandes (2023), foi a necessidade de compreender justamente como os processos de cura e abertura simbólicas agem naqueles que entram em contato com os diversos trabalhos do artista. Por esse motivo, também será considerada a minha aproximação com algumas obras, uma vez que a própria razão de existir desta pesquisa vem das impressões e afetações que tive ao vivenciar fenômenos e sensações causadas durante todas as fases desta pesquisa.

Ao navegar pela internet pude observar que boa parte dos elementos criativos existentes nas imagens e vídeos sobre a performance faziam parte do repertório afro-brasileiro e afro-baiano, marcadamente presente no recôncavo baiano, local onde nasci e passei boa

tarde da minha vida. As doze fotografias ou fotoperformances (Figura 18), realizadas em estúdio, sintetizam simbolicamente o esforço criativo de Heráclito em deslocar as concepções de mundo, reconhecidas na cultura baiana como ancestrais, para um contexto contemporâneo. Isso significa que parte da nossa percepção sobre o que pertence ao passado é deslocada fazendo com que possamos observá-las em pleno movimento, seja no campo da arte, ou em qualquer outro segmento da sociedade.

Figura 18 - Série fotográfica *Bori*



Fonte: Imagem disponível no site da galeria Artsy for Galleries³³.

As imagens de *Bori* que aparecem em sites, artigos e textos curatoriais como resultado das buscas que realizei, muitas delas disponíveis no próprio site do artista, possuem referências da cultura baiana e de terreiro, com ênfase em sua culinária. No candomblé, assim como em outras religiões afro-brasileiras, *Bori*, sendo *bó* (*alimentar*) e *ori* (*cabeça*), é um ritual no qual se cultua e fortifica a cabeça. Trata-se do ato de iniciação no qual se alimenta a cabeça, ou seja, dá-se de comer à divindade que guarda e reside em cada ser vivo. É a força vital que nos conecta ao orixá e a *Olódùmarè*, senhor do céu (*Orum*) que, na cultura *Yorubá*, é visto como a fonte criadora do universo e da energia que rege a vida e a morte.

³³ Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/ayrson-heraclito-bori>. Acesso em: 10 dez. 2025.

Diferentemente do ritual que pertence ao Candomblé, o que Heráclito faz é uma versão do ritual. Respeitando o regime do *abassá*, sobre a produção da live performance, ele afirma que:

Bori é um ritual de iniciação que existe no Candomblé e que eu, livremente, poeticamente, fiz a minha versão. A minha performance *Bori* é completamente diferente do que acontece no Candomblé, no ritual, mas o sentido do alimento é o mesmo, e o próprio preceito de se preparar o alimento é o mesmo. Porque o *Bori* existe como uma live performance, inicialmente, depois a produção fotográfica que eu fiz no estúdio [...] e agora a produção filmica (SescTV, 2025, 00:09:39).

Partindo do que o próprio artista aborda sobre a obra podemos notar que apesar de haver uma diferenciação entre o ritual sagrado que é realizado no candomblé e a performance ao vivo, os preceitos sobre a comida sagrada, por exemplo, são preservados em ambos os cenários e podem ser apreciados durante o ritual performático. É o que constatamos ao analisar os registros e as descrições detalhadas na plataforma *Google Arts & Culture* sobre a performance *Bori*, realizada na Pinacoteca de São Paulo (2009). Esta é uma fonte de informações pública que reúne a maior quantidade de dados sobre os procedimentos realizados desde a preparação até o ato em si, dispondo de imagens, vídeos e textos diversos.

Como já vimos anteriormente, a obra explora criativa e simbolicamente o ritual de alimentação votiva ofertada às divindades, o *Bori*, que neste caso estabelece conexões entre nós a arte, a espiritualidade, as mitologias dos orixás, o artista e seu regime. O cenário onde a ação acontece apresenta uma performance instalativa composta inicialmente por doze esteiras dispostas no chão num formato espiralado, que posteriormente servirão de leito para que os performers possam se deitar e ter suas cabeças ornamentadas (Figura 19). No Candomblé, a esteira de palha é utilizada em cerimônias rituais importantes simbolizando a conexão dos iniciados com a terra, a ancestralidade e os orixás. É nela que os mais novos se deitam, sentam para comer e expressam sua humildade, devoção e respeito aos mais velhos e à casa a qual pertencem.

Figura 19 - Imagem da performance *Bori*: cabeça de *Yemanjá*



Fonte: acervo pessoal do Ayrson Heráclito, 2022.

Ao lado das esteiras estão presentes os balaio que abrigam os alimentos cuidadosamente escolhidos e preparados para homenagear cada uma das divindades. No Candomblé, os balaio são usados para compor as mesas e armazenar os ingredientes que serão ofertados às divindades. Em *Bori*, os balaio também são usados para comportar os alimentos que aos poucos serão usados para ornamentar a cabeça dos performers.

Os textos e as imagens descrevem brevemente a preparação e o significado das oferendas de cada orixá, iniciando com as divindades mensageiras, *Pombagira* e *Exú*. Ainda que a cabeça de *Exú* não esteja dentre as doze presentes na performance, em respeito à parte do ritual que não pode ser mostrada, à divindade é oferecido o *Padê* de *Exú*, uma farinha de mandioca branca e crua dividida em quatro partes, sendo a primeira preparada com água, a segunda com pinga, a terceira com mel e a quarta com dendê. Já o *Padê* destinado a *Pombagira* é feito por uma parte de dendê e outra de mel.

A maior parte dos materiais e alimentos que compõem a performance são adquiridos em um dos maiores polos comerciais afro-brasileiro do Brasil, a Feira de São Joaquim, existente há mais de trezentos anos. Na feira é possível encontrar desde alimentos como frutas e temperos frescos, até objetos decorativos ou votivos como imagens, roupas brancas, ervas medicinais para banhos e chás, esculturas e patuás. Na Bahia, ir à Feira de São Joaquim, é um hábito de boa parte da população de terreiro e também faz parte do repertório pessoal e

artístico dos artistas. Ao caminhar pelas barracas, Heráclito e Joseval, artista que também assina a obra, ambos explicam sobre os grãos que serão usados na ornamentação da cabeça de cada orixá, como por exemplo os feijões, que também são usados em performances como a *Feijoada de Ogum*, dentre outras, com destaque para a cabeça de *Yemanjá*, pois ela é a orixá-mulher considerada a mãe de todas as cabeças.

Após essa primeira etapa simbólica e sagrada de permissão a *Exú* e abertura de caminhos, a performance segue com as divindades guerreiras ligadas à subsistência, à força e à prosperidade. À cabeça de *Ogum* é oferecido o inhame ornamentado com as lanças ou palitos. Sua comida é preparada tanto para atuar na resolução de problemas difíceis de serem solucionados quanto para ativar uma força mais agressiva necessária para vencer os obstáculos.

Em seguida temos *Oxóssi* ou *Odé*. A divindade está ligada à fartura e ao combate à fome. Segundo os ritos do Candomblé, ela recebe o milho e as frutas. As espigas ainda contendo as palhas desfiadas evocam prosperidade, além de servir, na performance, para sustentar o “milho de galinha” para que não se espalhe.

Para a divindade *Xangô*, serve-se o quiabo ou o *amalá*. O quiabo também está presente em outros pratos da culinária baiana, como também no preparo do caruru para os *Ibeji's* ou o caruru de sete meninos, ou ainda o caruru de São Cosme e Damião. Na performance, sua cabeça é evocada para o ato de misericórdia, uma vez que o machado de *Xangô* é conhecido como símbolo de poder, justiça e dualidade, arma que pode cortar em ambos os lados. *Xangô* também está presente em outros trabalhos de Heráclito como a performance ao vivo e a vídeoinstalação *Batendo Amalá* (2013) (Figura 20).

Figura 20 - Videoinstalação Batendo Amalá (2013)



Fonte: retirada do acervo online da Associação Cultural Videobrasil³⁴.

Derivada da forma de preparo do *ajebó*, comida oferecida ao orixá *Xangô*, a performance se deu como desdobramento de sua pesquisa sobre as influências da cultura africana na formação sócio-cultural do Brasil e da Bahia. Diferentemente do que muitos podem pensar, a performance nada mais é do que uma encenação criativa dos procedimentos e processos realizados no preparo da comida sagrada do orixá. Trata-se de um verdadeiro *ebó* visual, uma oferenda aos nossos sentidos, um alimento para os nossos anseios famintos por reconhecimento e uma abertura de caminhos em direção a cura de tantos apagamentos e incertezas, preparado por um artista ogã que cuida e alimenta as nossas cabeças.

A performance ao vivo, apresentada na mostra *Memórias Inapagáveis*, exibida em 2014, é realizada em uma sala na qual estão diversas pessoas sentadas em um semicírculo formando um espaço vazio ao centro da sala. A câmera está posicionada frontalmente de maneira que todos os presentes aparecem no vídeo. Na cena seguinte, o performer entra andando em direção ao centro da sala portando em mãos um alguidar. Então ele ajoelha e cuidadosamente estende um pano branco no chão. Completamente em silêncio, ele se levanta, tira as sandálias, ajoelha novamente e posiciona o alguidar em cima do pano bem no centro. Todos olham atentamente enquanto ele retira os materiais de dentro do alguidar, colocando-os de lado.

Na cena seguinte, o performer encontra-se ajoelhado em frente ao alguidar enquanto as pessoas presentes o observam atentamente. Ele então estende a sua mão esquerda e pega o primeiro quiabo. Com a sua mão direita, empunhando uma faca, inicia a ação de cortar o

³⁴ Disponível em: <https://www.site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1794499>. Acesso em: 10 dez. 2025.

quiabo, retirando deste pequenas lascas como se apontasse uma lança. Assim, por repetidas vezes ele vai cortando e girando cada quiabo com movimentos rápidos únicos e em uma única direção.

A ação se repete por doze vezes até que ele para e vocaliza algo como “os doze”. Em seguida, despeja o que aparenta ser azeite de dendê, mel e água, espalhando por cima das lascas de quiabo. Na sequência, o performer se levanta e começa a andar pela sala batendo a mistura com uma das mãos enquanto segura o alguidar com a outra. Nesse exato momento é projetado, ao fundo da sala, o vídeo contendo a mesma ação de bater o quiabo com as mãos (Figura 21). O gesto começa em um ritmo lento e contínuo e vai se acelerando aos poucos. O som emitido pelo movimento das mãos meladas pela mistura acompanha o tempo do movimento que pode ser nitidamente ouvido devido ao silêncio da sala. Na sequência, o ritmo vai acelerando juntamente com as passadas firmes que vão de um lado para o outro do recinto e pela respiração que fica cada vez mais ofegante e intensa até que ela se encerra com uma palavra de saudação de reverência a *Xangô*, “*Kaô*”, proferida em voz alta de maneira firme e intensa. Por fim, o performer arregaça o alguidar no chão, recolhe os materiais e se retira da sala. Ação é aplaudida.

Figura 21 - Batendo Amalá (2014)



Fonte: captura de imagem extraída de “Batendo Amalá”... (2025, 06min41s)³⁵.

Note que apenas o fato de ter lido a descrição da performance já é possível constatar que ela deriva de um tipo de conhecimento que muitas vezes não faz parte do nosso repertório

³⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFhSEKlvwIo>. Acesso em: 10 dez. 2025.

cultural, simbólico e imagético. Convenhamos então que pessoas que não pertencem às comunidades de terreiro, ou que nunca tiveram contato com as liturgias afro-religiosas e afro-baianas terão dificuldade em contemplar plenamente a obra e seus significados materiais e simbólicos. Contudo, por se tratar de uma obra de arte contemporânea, que utiliza da linguagem performance arte para acontecer, não podemos desconsiderar que nem sempre o estranhamento causado pelos atos performáticos será algo negativo, e nem sempre a familiaridade por parte de quem os recebe será pré-requisito para que a obra seja experienciada de forma positiva, principalmente quando falamos de interpretação ou até mesmo da incompreensão na forma com que procedimentos e ações são feitos dentro de contextos litúrgicos que, em nome do seu regime, são sutilmente alterados até mesmo quando os seus significados originais são mantidos.

No decorrer da performance, o que chama a atenção, além de toda performance realizada, é o fato de haver um vídeo sendo projetado ao fundo. A presença do trecho em que a mão do artista aparece batendo o quiabo, apresenta uma ritualística descompassada que atua como um paralelismo com o presente, ao mesmo tempo que nos mostra a presença do corpo em múltiplas temporalidades, algo característico das tecnologias da informação e comunicação e da própria linguagem do vídeo. O que se vê é aparentemente uma videoperformance dividindo o espaço de fruição com a performance ao vivo, cada uma em um tempo diferente, tanto o tempo rítmico do movimento, que provavelmente foi gravado em um outro dia e em outra métrica, quanto o tempo já passado que agora atua no presente, ao vivo, como algo ritual, ou seja, algo que pode ser repetido, reiterado e revisto.

A videoinstalação *Batendo Amalá* consiste em um díptico. No primeiro canal é apresentado um ritual criativo no qual o performer realiza a ação de cortar em lascas doze quiabos sem ponta e sem final. É a comida votiva de *Xangô*. Em uma das mitologias do orixá, os quiabos estão associados aos doze ministros, *Obás* do Rei *Xangô* de *Oió*. Ao cortar os quiabos em lascas, ele evoca o mito da ira de *Xangô* que, segundo Prandi (2001), o fez ser reconhecido como o orixá da justiça. No *Itã*, ao subir em uma pedreira durante uma batalha, *Xangô* pede ajuda a *Orunmilá* sobre o que fazer. Em seguida, empunhando o seu *Ojé*, machado de dupla lâmina, ele começa a cortar as rochas, momento pelo qual as lascas de fogo acendem pelo ar como rizomas de línguas famintas devorando seus inimigos.

No candomblé, o prato para *Xangô* é preparado de forma semelhante, porém segue outra ritualística. Como já foi colocado pelo próprio artista, a intenção dele não é replicar exatamente como é feito no âmbito do sagrado, mas encontrar formas criativas e éticas de

criar regimes de visibilidades que atendam às expectativas estéticas de outras sensibilidades. Na performance ao vivo citada anteriormente, o performer permanece em silêncio a maior parte do ato, enquanto no Candomblé, no preparo da comida sagrada, o que se quer pedir a divindade é vocalizado desde o início do corte do alimento, mostrando mais uma vez que o seu regime de ética e respeito pelo sagrado já está presente desde os seus primeiros trabalhos.

No segundo canal temos o vídeo das mãos do performer que inicia segurando e guardando as coroas do quiabo que foram cortadas anteriormente. As mãos masseran os resíduos lubrificando-se com a baba do quiabo. O gesto se desenrola enquanto o performer bate a mistura, oxigenando-a ao se movimentar, não se pode ficar parado, pois *Xangô* é movimento, é vida. Esse é o momento de evocar, pedir às divindades, fazer a conexão entre os planos material e espiritual, esse é o momento de conversar com a divindade pedindo-lhe o que se quer. No final, quando a mistura está homogênea, oxigenada e quente, o *ajebó* é assentado e oferecido à divindade.

Os gestos presentes na videoinstalação, realizada dentro de um contexto artístico, cultural e criativo de evocar o que se quer, fazem parte do que Martins (2021) afirma sobre o poder que a palavra detém de fazer acontecer aquilo que libera em sua vibração.

Na palavra são as divindades, os ancestrres, os inquices, as rezas que curam, que performam o tempo oracular dos enigmas, o passado e o devir, o som que emite, transmite, esconde, desvela, escurece ou ilumina. Na palavra e nos cantos, os ancestrres são e assim como na palavra e nos cantos o tempo é. (Martins, 2021, p. 93).

Para Martins (2021), a palavra oraliturizada adquire ressonâncias singulares que investem e inscrevem o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo expressivo de poder. É no terreno onde a tradição acontece e a palavra ancestral é guardada, proferida, e assim, transmitida.

A palavra ritualizada, que é proferida ao final da performance, presentifica o passado. É o que, segundo Martins (2021), movimenta no presente, porque ela é acontecimento e performance, índice de sabedoria, sopro, hálito, dicção. A palavra é evento, movimento e está presente nos repertórios reeditados da memória viva, e, neste caso, da memória audiovisual. A palavra oral existe no momento que se expressa, conectando o modo presente aos antepassados e as divindades. É o que de fato ocorre quando Heráclito vocaliza e evoca a divindade. Ao dizer “*Kaô*”, o que ele quer dizer é mais do que um chamado ao orixá, o que ele faz é presentificar e honrar sua cultura e tudo aquilo que a divindade representa dentro do Candomblé, mas também no ritual artístico, enquanto uma experiência estética, poética e

mítica que contém e evoca todo conhecimento ancestral que ao final é oferecido ao orixá, mas também ao mundo em forma de um ebó audiovisual.

Assim como em *Bori*, nas oferendas a *Oxumaré*, *Kitembo* e *Ossanha*, temos a conexão com a terra e os ciclos da natureza e da colheita. Assim como *Nanã* e *Yewá*, *Oxumaré* recebe alimentos que denotam enraizamento como a batata-doce, um tubérculo associado às serpentes e ao serpentear, assim como a banana-da-terra, alimentos muito consumidos no Recôncavo da Bahia. Ao orixá *Kitembo*, orixá Tempo, é oferecido o amendoim. Para *Ossanha*, o santo curandeiro, rei das matas e curandeiro, é oferecido o xerém, uma espécie de farinha de milho quebrado, acompanhada de fumo de corda.

Já as *Yabás*, divindades femininas são ornamentadas com alimentos que remetem à fertilidade e à maternidade. A cabeça de *Oxum*, é preparada com *Omolocum*, um prato feito de feijão-fradinho, decorado com ovos cozidos que aludem ao óvulo feminino, ou seja, a fertilidade, a fartura e o nascimento. A cabeça de *Iansã* é ornamentada com a bola de fogo, ou o Acarajé, alimento vendido nos tabuleiros das baianas até hoje como forma de ganho e sustento de suas famílias. Sua preparação é trabalhosa e requer vários procedimentos que vão desde a moagem do feijão, que hoje pode ser feita em uma máquina ou processador, até o ato de ir batendo da massa de baixo para cima com uma colher de pau até que fique aerada e pronta para a fritura no azeite de dendê fervente. A cabeça de *Iansã* remete a força da orixá guerreira e da fecundidade. Já a cabeça de *Iemanjá* é ornada com arroz e fava, tipo de grão branco, grande e achatado que, quando cozido, atinge uma coloração que faz alusão a cor do mar, dando a este elemento o significado de abundância.

Por fim, a performance contempla as divindades da pureza. A cabeça de *Nanã* é ornamentada com o feijão-preto, remetendo à terra. Também leva o milho branco e o milho de pipoca não estourada. Já a cabeça de *Omolu* ou *Obalúwàiyê* é ornamentada com milho de pipoca estourado. As pipocas em sua mitologia são também conhecidas como as "flores do velho", chagas que simbolizam a cura e a transmutação de suas dores. Para a cabeça de *Oxalá*, são servidas o milho branco, ou milho de canjica cozido em água quente e servido frio, significando a pureza e a calmaria da divindade.

Todo o ritual criativo é embalado ao vivo pelos instrumentos musicais, com destaque para os toques dos atabaques, cada um com os seus respectivos *Alabês*. No Candomblé, os atabaques têm um significado muito importante dentro da cultura, sendo estes usados principalmente nas festas religiosas como as *Giras* e as festas de *Caboclo*. Para além das suas especificações técnicas, os três instrumentos conhecidos como *Run*, *Rumpi* e *Lé*, ordenados de

acordo ao seu tamanho e afinação, são considerados instrumentos sagrados usados unicamente nas dependências do terreiro. Suas peles, feitas do couro dos animais que foram oferecidos aos orixás, faz com que sejam considerados como instrumentos sagrados que ao vibrarem produzem sons e ritmos que se comunicam e conduzem a energia do axé e do orixá de cada pessoa. Na performance *Bori*, os atabaques são “formulações estéticas negras” (Martins, 2021, p. 91) nas quais os ritmos são distribuídos e se manifestam na linguagem dos instrumentos de percussão, traduzindo essa complexa, sutil e refinada repercussão sonora. Ainda sobre os atabaques, Martins (2021) reitera que os tambores são fazedores de ritmos. Na textura dos seus timbres brilham as qualidades e complexidades rítmicas que ecoam na memória performática do corpo, uma espécie e sintaxe expressiva que nutre a conexão ancestral entre os vivos, os mais velhos e os que virão depois de nós. Em *Bori* são eles que avivam e afloram a memória performática inscrita no corpo, rememorada na performance artística e capturada pela ritualística audiovisual.

Bori é uma das cerimônias mais importantes do Candomblé. Realizado para fortalecer, harmonizar e alimentar a cabeça, não apenas a do corpo físico, mas da energia vital que rege o espírito, a essência e a consciência de cada pessoa, o ritual é, para Moreira (2022), a arte de dar comida aos deuses. Ao analisar a performance e as fotografias de *Bori*, o autor faz uma comparação entre a forma com que o alimento sagrado é oferecido à divindade em seu assentamento com a maneira criativa com que Heráclito o oferta simbolicamente durante a performance. Basicamente ele confirma que ambas são coisas distintas, tanto por meio dos motivos pelos quais são realizados, quanto pelo contexto sagrado e criativo nos quais são postos para as pessoas. Na performance, não existe um ritual real de iniciação no sagrado religioso feito no Candomblé, mas sim uma iniciação na estética que enuncia essa forma de viver e reverenciar o sagrado.

Dentre os exemplos que Moreira (2022) traz, está o alimento oferecido metaforicamente à cabeça de *Xangô*, o *amalá*. A escolha por essa cabeça, neste momento, se dá pelo seu diálogo direto com a performance e videoinstalação *Batendo Amalá*, já referenciada anteriormente. Em seu texto, o autor lança perguntas sobre os motivos pelos quais Heráclito faz as escolhas estéticas da performance, diferenciando a forma ritualista realizada durante as cerimônias de iniciação de neófitos, dentro da religião e as comidas oferecidas às cabeças durante a performance *Bori*, a exemplo da cabeça de *Xangô* (Figura 22). Nela é possível ver uma coroa de quiabos crus que a circundam, uma metáfora do alimento ou energia que é ofertada à cabeça de *Xangô*, é o sacrifício em agrado à divindade.

Figura 22 - Imagem da performance *Bori*: cabeça de *Xangô*



Fonte: acervo pessoal de Ayrson Heráclito, 2022³⁶. Fotografia de Chris Ruffato.

Em sua observação, Moreira (2022) alega que a disposição dos alimentos em volta da cabeça também não seguem à risca as receitas sagradas feitas nas cozinhas de santo, e que muitas delas são cuidadosamente preparadas para ornamentar e trazer um requinte estético satisfatório e idealizado, procedimento muito importante para o vídeo e as séries fotográficas. O exemplo colocado por ele e pelo próprio artista é a cabeça de Iemanjá, composta por grãos de arroz brancos e favas que foram cozidas para que os grãos de arroz não se espalhassem pelo chão. Para o autor, o que é posto diante de nossos olhos é uma manifestação extrema de sacralidade e devoção ao sagrado, potencializada por meio da linguagem artística videográfica, gestual e performática, uma espécie de homenagem ao panteão de divindades cultuadas na Bahia.

Os processos de escolha e preparo dos alimentos pelos artistas derivam de receitas e conhecimentos que atravessaram o Oceano Atlântico entre os séculos XVI e XIX, e mesmo com tantas tentativas de extermínio, ainda são tão predominantes em nosso território. Tanto a cozinha sagrada, quanto a culinária baiana nos fazem perceber que nem mesmo aproximadamente quatrocentos anos de escravização foram capazes de nos apagar. Uma cultura viva presente em um corpo-tela, “cuia de sabores, temperos, cheiros e aromas”

³⁶

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/imagem-da-performance-bori-ayrson-her%C3%A1clito/igEFDqrBJpV6Rw?hl=pt-BR>. Acesso em: 11 dez. 2025.

(Martins, 2021, p. 110), um corpo feito das artes culinárias, alquimias dos elementos da natureza. Corpo este que não se limita apenas a uma imagem, mas aos significantes, segundo Martins (2021), de toda uma cultura, na qual seus significados são carregados de devoção, memória, conhecimento, práticas culturais, rituais, religiosas e artísticas.

A arte enquanto oferenda é aquela que é oferecida aos orixás ao mesmo tempo a nós para que atue em nossas cabeças, nos dando alternativas para pensar e compreender o mundo para além do que a percepção ocidental nos permite ver, nos apresentando outras perspectivas éticas, estéticas e epistêmicas. Heráclito se refere a essa arte enquanto uma “arte-ebó”, ou seja, uma oferenda cosmo-perceptiva, uma proposta artística que nos inicia e opera em nós como *orikis*. Nas palavras do próprio artista:

Os *orikis* fazem parte de uma literatura da poesia sagrada. E os *orikis* são: Ori é cabeça e Ki é força. Então, são palavras são poemas que fortificam a cabeça. Toda vez que você entoa um oriki que você canta um oriki, que você lê um oriki, aquilo age em você. Então é uma forma da própria poesia, da própria arte, agir sobre as pessoas de uma forma distinta de como o ocidente vê a recepção estética das obras de arte. Quando você olha para uma escultura do Mestre Didi, mesmo que você não conheça como ela está se apresentando, a complexidade dela, ela está agindo. É essa ideia da arte enquanto amuleto, enquanto algo que está te protegendo, está te fortificando. (Heráclito, 2024, 19min30s).

Ao dizer que *orikis* são poemas, entoações que fortificam a cabeça e que uma escultura de Mestre Didi age em nós, operando como um *Oriki*, logo podemos pensar que imagens, vídeos e outras formas de arte também podem ter essa capacidade. Entretanto, existe algo que diferencia as esculturas de Mestre Didi, até mesmo os *Juntós*³⁷ de Ayrson das outras formas escultóricas, que é o axé. Axé no Candomblé é a força vital que rege tudo que existe e tudo que acontece: as forças da natureza e os orixás, os seres humanos e os ancestrais, os animais, as plantas, etc. Assim, acreditamos que as obras de arte produzidas por artistas como Heráclito e Mestre Didi, que são iniciados no Candomblé, também possuem a energia vital que pertence ao próprio artista, à sua ancestralidade, e aos orixás que regem suas cabeças, influenciando desde a escolha dos materiais, passando pelas composições dos trabalhos, até a sua forma expositiva final.

Oriki é o que Idrissou (2020) classifica como uma arte verbal africana. São fundamentos milenares da literatura oral africana trazidos para o Brasil, usados para saudar e evocar a essência de algo ou alguém, presentes em diversas expressões culturais brasileiras

³⁷ De acordo com o Instituto Ixéxé, *juntó*, na cultura do Candomblé, designa os Orixás que possuem a tutela compartilhada que comanda o *ori* ou a cabeça da pessoa iniciada na religião, resultado da junção da personalidade e do caminho da pessoa, podendo este ser revelado no jogo-de-búzios.

como a música, ladainhas de capoeira, as rodas de samba, enredos de escolas de samba e na poesia afro-brasileira. Para o autor os *orikis* são subdivididos em: *orikis* de pessoas ilustres, *orikis* de cidades ou lugares, *orikis* de linhagem e *orikis* de exaltação. Ele também nos mostra exemplos de artistas que praticam a arte oral milenar em seus trabalhos, como é o caso do poeta Carlos Assumpção. Seu poema *Linhagem*, por exemplo, no qual o poeta evoca Zumbi enquanto ancestral, possui traços do *oriki* de linhagem, dentre outros como Francisco Solano Trindade, Oliveira Silveira, dentre outros poetas, cantores e musicistas considerados expoentes da cultura afro-brasileira.

Sobre o *oriki* orixá, que evoca as divindades da natureza, Idrissou (2020) nos apresenta outras formas de como essa cultura foi preservada e difundida na cultura brasileira por meio da música popular, cujo o tema remete às divindades das religiões de matrizes africanas e suas nações. Os exemplos citados por ele são as músicas *Guerreira*, na voz de Clara Nunes e *Oração de Mãe Menininha*, na voz de Gal Gosca e Maria Bethânia (1985). Ambas as canções evocam os orixás como *Ogum*, *Iansã*, *Xangô*, *Oxum* e *Obalúwàiyê*, assim com faz menção a própria Mãe Menininha, Iyalorixá do Gantois, pessoa ilustre que ajudou a manter as tradições do Candomblé na diáspora africana, conformando assim mais um *oriki*.

Sobre essa arte milenar, (Verger, 1999, p.39) diz que “O *oriki* é uma forma de saudação, em que são enunciados os nomes gloriosos, as divisas, as louvações especiais ao *Orişà*, que exaltam seu poder e recordam fatos e proezas do ancestral divinizado”. É o que encontramos em boa parte dos trabalhos realizados ao longo de quase quatro décadas por Ayrson Heráclito. São desenhos, pinturas, esculturas, performances, vídeos, videoinstalações e videoperformance que apesar de não fazerem parte da gama de exemplos trazidos por Idrissou (2020) em sua pesquisa, ainda sim é possível perceber que suas obras são exemplos incríveis de como essa arte milenar nomeada de *orikis* também pode se manifestar em diferentes linguagens artísticas de forma afetiva, corporificada, expressa também por meio de instalações e performances audiovisuais como *Funfun* que reverencia a ancestralidade, as nações de Candomblé, homenageando *Oxalá* e as sacerdotisas negras do território do Recôncavo; *Ogum*, videoinstalação que saúda e homenageia o orixá *Ogum* e seus itãs; a performance ao vivo e a videoinstalação *Batendo Amalá*, exaltação a *Xangô* e sua justiça; o audiovisual *Floresta em Transe* que reverencia poeticamente a natureza, a divindade *Agué/Ossain* e os conhecimentos ancestrais sobre as folhas; a videoinstalação *Ijó Mimó* em culto aos elementos da natureza e à pessoas ilustres como Negrizu e Inaicyra Falcão, ícones da cultura afro-brasileira e afro-baiana; e *Bori*, uma oferenda a energia vital que rege nossas

cabeças, que apesar de ter sido idealizada inicialmente como uma performance ao vivo, hoje pode ser apreciada em outras linguagens como a série fotográfica de mesmo nome e por meio do audiovisual com o filme *Irawo Bori: oferenda para a cabeça cósmica*³⁸.

Atualmente, o que Heráclito busca nas suas ações performáticas, audiovisuais e instalativas é o envolvimento do público com as obras. Essa é a razão pela qual suas instalações se tornaram mais imersivas. Segundo ele, “a imersão é uma situação espacial e cósmica que mais chega próximo da ideia da fruição, da participação artística enquanto uma iniciação” (Heráclito, 2024, 20min39s). É o que ele propõe, por exemplo, na videoinstalação imersiva *Floresta de Infinitos*, realizada por meio de uma parceria entre Heráclito e Tiganá Santana³⁹. A obra foi exposta na 35ª Bienal de São Paulo, no ano de 2023 e na Casa das Histórias de Salvador, em 2025, com participação de outros nomes da arte baiana como Aline Brune, Ani Ganzala, Mayara Ferrão, Ventura Profana, entre outros que juntos expõem cerca de 60 trabalhos. Ao ler os textos curatoriais de ambas as exposições, podemos perceber que a obra *Floresta de Infinitos* é antes de tudo uma reverência à ancestralidade, verdadeiro tributo à floresta e à natureza que conjugadas às energias vitais dos caboclos e encantados formam o ecossistema que rege toda a vida.

Por se tratar de um trabalho imersivo que requer presença, este não será trazido aqui em forma de análise, mas sim como exemplo do que o artista está produzindo atualmente. A imersão sem dúvida é uma forma interessante de fruição que requer recursos tecnológicos que fogem do escopo desta pesquisa, mas que são de grande importância para que possamos compreender a consolidação do seu processo criativo que atualmente dialoga com tecnologias imersivas que segundo ele próprio afirma, são, no campo da arte, as formas mais completas que as pessoas têm de receber o seu axé.

Assim, compreender a arte enquanto oferenda é também saber que ela está sendo oferecida simbolicamente a nós como forma de partilhar conhecimentos, memórias, experiências e vivências das culturas afro-diaspóricas, das nações de Candomblé e toda sua diversidade, princípios, ética e criatividade. Então, assim como os *ebós*, que no sagrado promovem a limpeza, a harmonia, o equilíbrio, a cura, a saúde e a transformação, as performances audiovisuais propostas por Heráclito nos convidam a apreciar a arte por meio de cosmopercepções aforreferenciadas, operando como *orikis*, curando feridas e abrindo

³⁸ Filme de 2022, dirigido por Ayrson Heráclito e Lula Buarque de Hollanda com curadoria de Ana Paula Lopes.

³⁹ Multiartista, curador, tradutor, pesquisador e professor do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

caminhos para que possamos nos fortalecer e buscar maneiras de transmutar as dores que nos afligem atualmente.

CONSIDERAÇÕES

Ao retomar a problemática inicial que motivou esta pesquisa sobre o potencial das produções videográficas de Ayrson Heráclito em criar novos sentidos para corpos racializados, chegamos a conclusão que a hipótese inicial lançada sobre como as obras audiovisuais do artista ressignificam e deslocam o corpo negro para além da herança negativa deixada pelo colonialismo foi atingido integralmente. Os deslocamentos conceituais, materiais e simbólicos presentes nas produções videográficas de Heráclito nos ajudam a perceber a necessidade de retomar o debate contemporâneo sobre raça e representação, não mais a partir do legado deixado pelo sistema escravista moderno, mas sim por meio de variadas possibilidades de construção imagéticas resultantes do esforço coletivo de artistas considerados decoloniais de apresentarem os corpos e as culturas afrodiaspóricas a partir do seu lugar de pertencimento, tornando-se portanto, seja no campo das artes ou das mídias, uma urgência nos diversos campos do conhecimento.

A principal contribuição do artista na discussão sobre o tema está em nos mostrar a necessidade e os caminhos para construir novos regimes de visibilidade, nos quais os corpos e as culturas da diáspora possam ser apreendidos de forma plena por meio de suas próprias lentes. Nesta pesquisa, essa busca parte da inquietação e insatisfação pessoal e do artista sobre a forma como pessoas negras são representadas em obras e exposições de arte; menções em documentos históricos como cartas de alforria, contratos de compra, venda, troca e empenho de pessoas escravizadas; anúncios e matérias de jornais de grande circulação; relatos de maus tratos praticados por senhores de engenhos, nos quais pessoas escravizadas foram violentadas, torturadas, desumanizadas e vistas como mercadorias desde o século XVI, trazendo graves consequências negativas para nossa forma de vida na sociedade.

Em segundo plano, Heráclito demonstra sua preocupação pela maneira como as diversas comunidades de terreiro são tratadas e representadas pelas mídias, por outras religiões e pelo próprio estado brasileiro que demonizou e criminalizou suas práticas durante muitos anos. Para ele é imprescindível promover a reversão dos processos de estigmatização, discriminação e desrespeito, os quais violam os segredos e o sagrado das culturas e nações de candomblé, por meio de abordagens metodológicas etnográficas baseadas na lógica colonial eurocêntrica de estudos, responsáveis por reduzir as diversas práticas e manifestações culturais e toda sua diversidade a meros objetos de pesquisa.

Nesse sentido, torna-se essencial a discussão sobre como as práticas e produções artísticas contemporâneas operam sobre corpos racializados. Os regimes de visibilidade

desenvolvidos conceitualmente e materialmente por Heráclito constroem alternativas para um problema que não está necessariamente na forma de circulação dos trabalhos, mas na maneira e nos motivos pelos quais são produzidos, incluindo escolhas conceituais e criativas baseadas nos fundamentos da própria cultura de terreiro e na composição das cenas, cenários e performances, nas quais esses corpos estão inseridos, sem reducionismos, a exemplo das produções audiovisuais analisadas nesta pesquisa, as quais operam nos campos da arte e da comunicação a fim de interromper ciclos de apagamentos simbólicos, sempre alinhadas com o compromisso ético e o respeito às pessoas, às culturas afrodiaspóricas e toda sua diversidade.

A respeito da identificação dos elementos presentes na poética de Ayrson Heráclito capazes de afastar a perspectiva colonial negativa atribuída a corpos racializados, é importante destacar algumas ações protagonizadas pelo artista com destaque para: a presença do corpo; o uso de elementos da cultura baiana e das religiões de matrizes africanas; a denúncia às violências praticadas pelo sistema colonial e as condições de vida pelas quais as populações afro-brasileiras e seus descendentes são submetidas; a busca por paradigmas estéticos e criativos derivados das culturas pré-coloniais e de sua própria maneira de viver; compreensão da performance arte enquanto ritual; autopercepção, cura e emancipação simbólica.

Observando a vasta produção artística de Heráclito, chegamos à conclusão que as mudanças de paradigma presentes em parte significativa de seus trabalhos aconteceram principalmente após o seu ingresso no Candomblé. Tal experiência lhe possibilitou ter outras percepções sobre a cultura, a natureza e os elementos que a regem. Esse fato alterou significativamente suas percepções pessoais e profissionais dentro e fora do campo das artes, o que consequentemente influenciou toda sua cadeia criativa e de pesquisa, desde as composições mais elementares até os conceitos filosóficos e poéticos mais complexos já desenvolvidos. Isso deu origem às características mais notórias do seu processo criativo atual: a presença cultural, simbólica, filosófica e espiritual das religiões afro-brasileiras; a ritualização performática e videográfica de fundamentos, conhecimentos, gestos e sensibilidades capazes de nos iniciar em novos campos estéticos e perceptivos sobre o tempo, o espaço e a natureza; recondução de sentidos e significados sobre as comunidades afro-brasileiras.

A importância de observar a forma como as performances audiovisuais de Heráclito promovem a cura e a emancipação para corpos racializados está na maneira como ele reorganiza politicamente, esteticamente, simbolicamente os elementos materiais que

compõem as cenas, os cenários, os gestos e os repertórios presentes em suas composições. As imagens criadas a partir das ações performáticas engajadas, estetizadas e corporificadas tornam-se ferramentas poderosas capazes de inseri-las criativamente em múltiplos contextos socioculturais já emancipados das expectativas sensoriais eurocentradas. Isso mostra que o desconforto causado pela sensação inicial de estranhamento ao experienciar alguns dos seus trabalhos está, na realidade, no conflito entre a maneira como pessoas negras são tratadas na sociedade brasileira e o sentimento positivo de cura ao percebê-las sob a lente da ética, do respeito, da intelectualidade, do futuro e dos fundamentos que regem a nossa ancestralidade, mesmo que ainda não tenhamos abertura suficiente para compreendê-lo por completo.

Ademais, as cenas e cenários nos quais a cultura afrodiaspórica e de terreiro são apreendidas através de sensibilidades descoladas do contexto social colonial, demonstram a presença real dos seus fundamentos e conhecimentos, incluindo suas subjetividades e formas de expressão emancipadas. São construções poéticas nas quais os repertórios culturais, imagéticos e simbólicos imprimem seus códigos, gestos e evidências sobre como as múltiplas culturas se relacionam cosmologicamente com a natureza, o tempo, o território, a vida, a morte, o sagrado e os conhecimentos ritualizados e estetizados em performances audiovisuais. Sendo assim, os sentidos simultâneos atribuídos a corpos racializados podem ser entendidos como sintomas geridos por uma sociedade que foi construída, de um lado, pelo trabalho escravo, o apagamento e a violência, e do outro, pelas formas de existências e resistências culturais que conseguiram sobreviver após séculos de opressão, tortura e morte.

A partir da premissa sobre o corpo ser o meio mais completo de se conhecer uma cultura, o que podemos dizer então sobre os sintomas após termos contato com as produções audiovisuais de Heráclito? A busca por essa resposta me proporcionou abrir a consciência para novos conhecimentos, entendimentos, vivências, experiências sensoriais e sentimentos nunca antes possível por meio das artes. A assimilação da cura, compartilhada por pessoas que conversei sobre os trabalhos, é vista por muitos não como conceito, mas sim enquanto sintoma. Isso acontece gradualmente após mantermos a exposição contínua sob os trabalhos e a pesquisa do artista, o que corrobora a afirmação de que sua arte tem a capacidade de nos iniciar nos fundamentos estéticos do *abassá*, por meio dos *orikis* audiovisuais que ele desenvolve.

Portanto, compreendemos que as performances audiovisuais de Heráclito possuem a capacidade de deslocar, não apenas os significados dos materiais usados na produção das performances, mas também a nossa própria forma de percebê-las, relacionando-as ao que

acontece no dia-a-dia. A arte axé, enquanto expressão sensorial, criativa e vital do artista é, sem dúvidas, uma maneira de ultrapassarmos as expectativas ou *status quo* da sociedade moderna. Acreditamos que as artes baseadas em fundamentos advindos das culturas pré-coloniais, a exemplo das nações de Candomblé, são capazes de interromper processos de apagamento simbólico, cultural e epistêmico praticados por tantos séculos, por meio de produções nas quais a ética, a estética e o respeito a natureza caminham juntos.

Dentre as contribuições teóricas e práticas referentes às possíveis lacunas de pesquisa está a falta de estudos, no campo da comunicação e das artes que discuta a decolonialidade em performances audiovisuais. O estudo da performance como possibilidade de abertura teórico-metodológica e disciplinar para vivenciar sujeitos corporificados de análise, torna-se uma estratégia teórica decolonial importante no combate aos apagamentos e práticas de dominação que ocorrem no campo simbólico, epistêmico e conceitual dentro das academias ocidentais. Entender o corpo enquanto episteme nos ajuda a compreender gestos e ações que o artista aciona dentro do seu processo criativo de produção e de intenção política também relacionado às temporalidades, aos conhecimentos e fundamentos ritualizados nas performances audiovisuais, acionados pelo corpo pelos gestos e composições pensados com e para o vídeo. Trata-se do uso do corpo, enquanto arquivo vivo e de repertórios videográficos materializados pela linguagem artística. Isso possibilita a consolidação e a circulação das estéticas decoloniais como meio para enfrentar as desigualdades socioeconômicas e culturais, valorizando e fazendo circular outras formas sensíveis de apreensão das culturas afro-brasileiras.

A pesquisa também trouxe a reflexão sobre a importância de ter um acervo do artista no Recôncavo. O território do Recôncavo Baiano foi o local onde Heráclito aflorou seu axé, mudando radicalmente sua forma de pensar e agir no mundo e consequentemente de produzir um tipo de arte considerada decolonial e engajada com as causas das populações afrodiaspóricas. Este estudo também suscitou a reflexão sobre a necessidade de compreender a cultura audiovisual não apenas enquanto um fenômeno isolado e individual no qual cada artista se desenvolve sozinho, mas sim de maneira confluyente do qual derivam os movimentos decoloniais no campo das artes e das ciências. Através destes, são criadas obras de arte, produções videográficas, eventos culturais e propostas curatoriais significativas e com isso conseguem ocupar diversos espaços que antes eram majoritariamente dominados pela cultura ocidental europeia.

Em relação às limitações da pesquisa, podemos destacar a escassez de pesquisas, no campo da comunicação, sobre o tema descolonialidade e performances audiovisuais, além da falta de dados anteriores sobre as obras do artista em pesquisas experimentais que usam a performance como uma forma de conhecer sujeitos corporificados de pesquisa. Outra limitação encontrada está relacionada à disponibilidade de tempo e recurso para realização das atividades de campo que exigiam eventuais deslocamentos interurbanos e estaduais em busca de visitas dos trabalhos em galerias e espaços de artes e realização de entrevista com o artista.

Esta pesquisa também evidenciou a necessidade de ampliar o escopo de investigação sobre os fenômenos audiovisuais e performáticos das diásporas para além da Bahia, do Brasil e do próprio artista. A principal razão é a necessidade de observá-los a partir de outros territórios, culturas, comunidades e nações constituídas a partir de outras formas de organização social que não tiveram como principal força motriz a escravização de pessoas.

REFERÊNCIAS

BARATA, Danillo. **Narrativas em fluxo: corpo-imagem**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2016.

BLAU PROJECTS. **Registration of performance "Buruburu" by Ayrson Heráclito**. On August 20, 2016. [S. l.: s. n.], 31 mar. 2017. 1 vídeo (5 min 12 s). Publicado pelo vimeo Blau Projects. Disponível em: <https://vimeo.com/210969186>. Acesso em: 20 set. 2025. Sant'

CAMPOS, Marcelo. Yorùbaiano: modos de lidar com heranças e projetar o futuro. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 239-244, 2022. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10189559>. Acesso em: 14 dez. 2025.

CHARLES, Hùngbónò. **A Iniciação no Jeje Mahi**. 2011. Disponível em: https://ocandomble.com/2011/05/30/a-iniciacao-no-jeje-mahi/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 05 abr. 2025.

DE TACCA, Fernando. Candomblé - Imagens do Sagrado. **Campos - Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 3, p. 147-164, 2003. DOI: 10.5380/cam.v3i0.1593. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1593>. Acesso em: 3 jun. 2025.

FERNANDES, Fagner dos Santos. Arte-Axé: a poesia decolonial dos Orikis Visuais. **Revista V!RUS**, São Carlos, n. 27, p. 92-104, dez. 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/virus/article/view/228421/206749>. Acesso em: 14 nov. 2025.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. Performance-Art e Cultural Performance: dialogia entre um processo de criação contemporâneo e matricialidades do Recôncavo da Bahia. **19º. Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**, p. 1055-1067, 2010.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato; SANT'ANA, Tiago. Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 3227-3236. Disponível em: https://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ayrson_heraclito_novato_ferreira.pdf. Acesso em: 10 nov. 2025.

FERREIRA, L.C. P. F.; CAMARGO, D.C.F. Narrativas corpo ritualizadas: Arte e poder na performance de Ayrson Heráclito. **Anais do 25º encontro da ANPAP**, p. 3123-p. 3134. Porto Alegre, 2016. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf. Acesso em 20 ago. 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001.

GONÇALVES, F. N.. **Ferida colonial e a cura pelas imagens em Ayrson Heráclito**. In: Ludimilla Carvalho e Nina Velasco e Cruz. (Org.). **Imagem, estética, política** [livro eletrônico] : territórios fluidos do contemporâneo. 1ed. Recife: Editora das Autoras, 2022, v. 1, p. 106-132.

GROSFOGUEL, Ramón. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada**. In.: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2023, p. 55-77.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016

HERÁCLITO, Ayrson. [Depoimento]. **PIPA 2016 | artistas indicados | Ayrson Heráclito**. [São Paulo s. n.], 18 jul. 2016. 1 vídeo (03min10s). Publicado pelo canal Prêmio PIPA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oZdl8F_eOY Acesso em 23 set. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Depoimento]. **Ayrson Heráclito | 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil**. [São Paulo s. n.], 06 de amar. 2019. 1 vídeo (07min43s). Publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1Bt-KEBNCs> Acesso em 22 set. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Convidado]. **Encontros Imaginatur - Ayrson Heráclito**. Mediador: Hugo Fortes. Grupo de Pesquisa Imaginatur: Imagens da Natureza. [São Paulo s. n.], 27 set. 2021. 1 vídeo (01h48min). Publicado pelo canal IMAGINATUR Grupo de Pesquisa ECA USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MIXwhFHlcUo>. Acesso em: 10 jan. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Entrevista]. **Ayrson Heráclito: Yorubáiano. Pinacoteca de São Paulo**. [São Paulo s. n.], 10 jan. 2023. 1 vídeo (23min07s). Publicado pelo canal Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lc03dpUYp6s>. Acesso em: 11 jan. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Convidado]. **Acervo Comentado: Ayrson Heráclito e os diálogos entre arte, rito e diáspora. 22ª Bienal SESC_VIDEOBRASIL, Especial 40 anos, A memória é uma ilha de edição**. [São Paulo s. n.], 15 abr. 2024. 1 vídeo (01h09min). Publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x1Bt-KEBNCs>. Acesso em: 13 jan. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Depoimento de Ayrson Heráclito 16º Festival, 2006 | 03'25"]. **Ayrson Heráclito | 16º Festival Sesc_Videobrasil**. [São Paulo s. n.], 10 jan. 2025. 1 vídeo (3min43s). Publicado pelo canal Videobrasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ptytN6SJUqg>. Acesso em: 26 out. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Depoimento]. **ARTÉRIAS: Ayrson Heráclito**. [São Paulo s. n.], 2 out. 2025. 1 vídeo (13min). Publicado pelo canal SescTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QAxEl8I2-TE>. Acesso em: 14 dez. 2025.

HERÁCLITO, Ayrson. [Palestra]. **Ayrson Heráclito - Sacudimentos: a reunião das margens atlânticas | Não Foi Cabral**. [Porto s. n.], 13 maio. 2024. 1 vídeo (01:18:18). Publicado pelo canal Escola das Artes - UCP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FaBv9oLqb1Y> Acesso em: 12 dez. 2025.

IDRISSOU, Alex Kevin Ouessou. **Oríkì Yorùbá: uma arte verbal africana na América Latina – expressões brasileiras**. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2020. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/server/api/core/bitstreams/fdd70ace-b602-4692-8954-85ba86337bf4/content>. Acesso em: 14 dez. 2025.

ILÊ ASÉ ONIBODE AYRÁ. **Aguê ou Ossain**. Facebook, 5 out. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/OnibodeAYRA/posts/3382940311798060/>. Acesso em: 19 out. 2025.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Zahar, 2007a.

MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. Editora Iluminuras Ltda, 2007b.

MACHADO, Arlindo. Uma experiência radical de videoarte. **Sem medo da vertigem: Rafael França**, 1997.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In.: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2023, p. 27-54.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Ed. ufmg, 2003.

MOREIRA, Marcello. Buru Buru: chuva de flor. In: HERÁCLITO, Ayrson. **Textos sobre o artista**. [S. l.: s. n., 20--?]. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/textos-sobre-o-artista/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

MOREIRA, Marcello. **O sacudimento às margens do Atlântico: a Casa da Torre, na Bahia, e a Maison des Esclaves, em Gorée**. [S.l.]: [s.n], 2015. Disponível em: https://ayrsonheraclito.com/wp-content/uploads/2022/03/site_texto-sobre_o-sacudimento.pdf. Acesso em: 3 maio. 2025.

MOTT, Luiz. **Tortura de escravos e heresias na Casa da Torre**. In: _____. Bahia: Inquisição & Sociedade. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 63–98. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/yn/pdf/mott-9788523208905-06.pdf>. Acesso em: 3 maio. 2025.

MUÑOZ, Alejandra Hernández. A camada invisível: um olhar transversal dos vídeos de Ayrson Heráclito. **Associação Cultural Videobrasil**. São Paulo, ago. 2008. Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/831604/831838>. Acesso em: 26 out. 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. São Paulo: Editora Mireveja, 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, Aníbal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". In: LANDER, Edgardo (Org.). "A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas". Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

REDE BAHIA. **Conheça a história de Negrizu, um dos dançarinos mais marcantes da Bahia**. Salvador: Globoplay, [2021]. 1 vídeo. (Conexão Bahia). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9617732/>. Acesso em: 9 dez. 2025.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. Editora Intermeios, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imagens da escravidão: o outro do outro (séculos XVI ao XIX). In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias afro-atlânticas: antologia**. 2. ed. São Paulo: MASP, 2022. p. 636-653.

SILVA, Ana Cláudia Milani e; HOSHINO, Thiago de Azevedo Pinheiro. *Sacudimentos e conjurações: como lidar com os fantasmas coloniais das cidades brasileiras?* In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE DIREITO URBANÍSTICO**, 11., 2022, Salvador. *Anais...* Salvador: Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico – IBDU, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xicbdu2022/486162-sacudimentos-e-conjuracoes--como-lidar-com-os-fantasmas-coloniais-das-cidades-brasileiras/>. Acesso em: 3 out. 2025.

SILVA, Jean Paulo d'Antony Costa; ASSIS, Kleyson Rosário; SEIDEL, Roberto Enrique (Orgs.). **Deoscoredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africano**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

SILVA, Rafaela Maria Martins da. *A iniciação na arte de Ayrson Heráclito: entre o rito e a cosmo percepção*. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 212-232, jul. 2025. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/146325/96078>. Acesso em: 20 nov. 2025.

SILVA, Taís Lima Gonçalves Amorim da; MATOS, Daniela Abreu. Figuras de ousadia para refundar uma cena universitária pluriepistêmica. In: **34º Encontro Anual da COMPÓS**, 2025, Curitiba. *Anais do 34º Encontro Anual da COMPÓS*. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2025. v. 34. p. 1-22. Disponível em: <https://publicacoes.softaliza.com.br/compos2025/article/view/11334/7871>.

SOBRINHO, G. A. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. **Lumina**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2014. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21127. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21127>. Acesso em: 22 jun. 2025.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Editora Vozes Limitada, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TAYLOR, Diana; RUIZ, Tradução Giselle. O trauma como performance de longa duração. **O Percevejo Online**, v. 1, n. 1, 2009.

UCELLI DI NEMI, Serena. Saiba quem foi Joseph Beuys, o pioneiro da arte contemporânea, e o coyote. **Serena Ucelli**, São Paulo, 15 jun. 2021. Disponível em: <https://serenaucelli.blog/2021/06/15/saiba-quem-foi-joseph-beuys-o-pioneiro-da-arte-contemporanea-e-o-coyote/>. Acesso em: 1 abr. 2025.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro**, v. 10, n. 47, p. 97-109, 1968.