

VIRUS

27

0 DEBATE DECOLONIAL EXPRESSÕES

PORTUGUÊS-ESPAÑOL | ENGLISH

REVISTA . JOURNAL

ISSN 2175-974X

CC-BY-NC-AS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

NOMADS.USP

WWW.NOMADS.USP.BR/VIRUS

DEZEMBRO 2023

NOMADS
USP



VI 27

O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS

EDITORIAL

- 001 O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES
THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS
MARCELO TRAMONTANO, JULIANO PITA, PEDRO TEIXEIRA, THAMYRES REIS, ISABELLA CAVALCANTI, CAIO MUNIZ

ÁGORA

- 004 INVERTIR LA CARGA: PENSAR DESDE NUESTRA EXTERIORIDAD
REVERSING THE LOADING: THINKING FROM OUR EXTERIORITY
SILVIA VALIENTE
- 014 LIMIARES ESTÉTICO-POLÍTICOS DE UM SCHIBBOLETH LATINO NA TATE MODERN
AESTHETIC-POLITICAL THRESHOLDS OF A LATIN SCHIBBOLETH AT TATE MODERN
IGOR GUATELLI
- 025 LA MIRADA DE LOS OTROS MUNDOS Y SUS CONTRADICCIONES
THE GAZE OF OTHER WORLDS AND THEIR CONTRADICTIONS
JOSE ARISPE
- 038 ANÁLISIS DE LOS REGÍMENES DE REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL DISEÑO DEL PLURIVERSO
ANALYSIS OF NATURE REPRESENTATION REGIMES AND THE DESIGN OF THE PLURIVERSE
DOMINGO CASTAÑEDA
- 048 DEL SILENCIO AL ESTALLIDO: COMUNIDADES INDÍGENAS Y PROTESTA SOCIAL EN COLOMBIA
FROM SILENCE TO OUTBURST: INDIGENOUS COMMUNITIES AND SOCIAL PROTEST IN COLOMBIA
MARÍA HOYOS, JAIME PARRA
- 058 MUJER INDÍGENA QUILLASINGA: SIGUIENDO HUELLAS, TEJIENDO TERRITORIO
QUILLASINGA INDIGENOUS WOMEN: FOLLOWING FOOTSTEPS, WEAVING THE TERRITORY
MARÍA CAMPIÑO, CARLOS DÍAZ
- 070 OS SABIÁS DIVINAM: VIAS DO SUL GLOBAL NA ANTROPOLOGIA LINGUÍSTICA
SABIÁS DIVINE: PATHWAYS FROM THE GLOBAL SOUTH IN LINGUISTIC ANTHROPOLOGY
GABRIEL GRUBER

083 LA PROPUESTA DECOLONIAL, TRANSCULTURAL Y NEOCULTURAL
EN LOS CORTEJOS DEL DIABLO DE GERMÁN ESPINOSA
THE DECOLONIAL, TRANSCULTURAL AND NEOCULTURAL PROPOSAL
IN GERMÁN ESPINOSA'S LOS CORTEJOS DEL DIABLO
MANUEL SANTIAGO ARANGO ROJAS

092 ARTE-AXÉ: A POESIA DECOLONIAL DOS ORIKIS VISUAIS
ART-AXÉ: THE DECOLONIAL POETRY OF THE VISUAL ORIKIS
FAGNER FERNANDES

105 DECOLONIALIDADE NA OBRA FOTOGRÁFICA DE WALTER FIRMO
DECOLONIALITY IN THE PHOTOGRAPHIC WORK OF WALTER FIRMO
CÂNDIDA DE OLIVEIRA, MURIEL AMARAL

PROJETO

122 PROJETO AFROCENTRADO: RESGATANDO A MEMÓRIA NEGRA NA VILA MATILDE, SP
AFROCENTERED PROJECT: RESCUING BLACK MEMORY IN THE VILA MATILDE DISTRICT, SAO PAULO
GISELLY RODRIGUES, TAINÃ DOREA

ÁGORA
ÁGORA

ARTE-AXÉ: A POESIA DECOLONIAL DOS ORIKIS VISUAIS
ART-AXÉ: THE DECOLONIAL POETRY OF THE VISUAL ORIKIS
FAGNER FERNANDES

Fagner dos Santos Fernandes tem bacharelado em Artes Visuais e é artista visual. Desenvolve pesquisa em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, na linha de pesquisa Mídias e Sensibilidades. fagnersantosfernandes@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/8415870969998533>

ARTIGO SUBMETIDO EM 6 DE AGOSTO DE 2023

Fernandes, F. S. (2023). Arte-Axé: A poesia decolonial dos Orikis Visuais. *VIRUS*, 27, 92-104.
<http://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/872>

Resumo

Este artigo visa evidenciar as visualidades contemporâneas afrocentradas do Sul Global como formas de resistência decoloniais. Para isso, será fundamental realizar a análise de parte do repertório poético do professor, curador e artista baiano Ayrson Heráclito. O devir-ritual do artista é relevante no combate aos estigmas deixados às populações negras transatlânticas diaspóricas. Conjuntamente, é preciso compreender as violências praticadas durante o período em que os corpos escravizados foram racializados, sobrepostos culturalmente, subalternizados socialmente e demonizados por pertencerem às religiões de matrizes africanas, por mecanismos provenientes da dominação colonial. O objetivo principal é demonstrar em qual momento sua poética estético-política rompe com o pensamento hegemônico ocidental, mantido pelo colonialismo eurocêntrico, mediante as experiências estético-performáticas que ele propõe. A metodologia qualitativa é realizada por intermédio da observação e análise dos elementos visuais e poéticos da sua obra. O resultado problematiza as consequências deixadas pelos processos de dominação colonial, e como estas podem ser tratadas por expressões poéticas decoloniais. Logo, sua produção artística possibilitou articular pensamentos que promovem a ruptura das estruturas que tentam manter corpos negros em condições que limitam suas formas de viver, ser e estar no mundo. Assim, as visualidades afrocentradas tornam-se essenciais no processo de cura e reversão das violências epistêmicas, culturais e simbólicas, às quais fomos e somos submetidos desde o período colonial.

Palavras-chave: Arte-Axé, *Orikis* Visuais, Repertório, Decolonialidade

1 Introdução: antes de entrar, àgò

O que pudemos avançar e conquistar em termos de direitos políticos e civis, numa necessária redistribuição do poder, da qual a descolonização da sociedade é a pressuposição e ponto de partida, está agora sendo arrasado no processo de reconcentração do controle do poder no capitalismo mundial e com a gestão dos mesmos responsáveis pela colonialidade do poder. Consequentemente, é tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos. (Quijano, 2005, pp. 138-139)

Antes de dar início a esta investigação é preciso pedir àgò. A palavra àgò significa licença, conforme Beniste (2021). O termo também é usado no candomblé para pedir permissão aos ancestrais. Em 2022, a Pinacoteca de São Paulo realizou uma exposição com trabalhos do artista visual baiano Ayrson Heráclito. A mostra, intitulada “Ayrson Heráclito *Yorùbáiano*”, apresentou temas sobre a diáspora africana, a cultura *Yorùbá* e a religiosidade afro-brasileira. Os trabalhos reunidos formam um conjunto narrativo que dialoga com ritos, mitologias e elementos da natureza presentes nas liturgias dos cultos de Candomblé. A religião, desenvolvida no Brasil e praticada no estado da Bahia, herdou as práticas religiosas e filosóficas trazidas pelos africanos escravizados e se adaptou às novas condições ambientais. É a religião do culto às divindades: *inquices*, *orixás* ou *voduns*, seres que representam a força e o poder da natureza, assim como os seus administradores (Kileuy & De Oxaguiã, 2015).

Utilizada por Heráclito para definir sua ação poética, a Arte-axé pretende promover a cura por intermédio do conhecimento ancestral, transmitido mediante ações performáticas criativas decoloniais denominadas *Orikis*. Os *Orikis* são definidos por Idrissou (2020) como uma palavra viva constituída de memórias e cosmovisões africanas oralmente transmitidas. Os *Orikis* também são considerados uma arte da palavra, porque possuem traços essenciais da cultura ancestral e da tradição oral. Em *Bori*, as expressões de modos de vida e as tradições podem ser consideradas, segundo Idrissou (2020), meios de transmissão de conhecimentos. Sendo assim, além de questionar a posição da arte ocidental hegemônica, eles também contribuem para a reversão dos processos de apagamento simbólico cometidos desde a diáspora.

A partir de depoimentos, entrevistas, textos curatoriais, fotografias e vídeos publicados em plataformas online, este artigo propõe uma análise de parte do repertório simbólico do artista visual Ayrson Heráclito relacionado à instalação fotográfica *Bori*. No Candomblé, *Bori* é a cerimônia que conecta o *Orixá* à cabeça da pessoa. A reflexão feita aqui não trata apenas sobre a intenção

estética e política do artista. *Bori* é fundamental para compreendermos os processos de interrupção de concepções estigmatizadas sobre pessoas negras, assim como sua contribuição para a criação de novas imagens para estes corpos.

O objetivo é identificar suas materialidades simbólicas, e entender como elas colaboram no combate aos processos de supressão epistêmica e cultural, promovidos pelo colonialismo imposto às comunidades negras e seus descendentes durante o escravagismo. Com isso, propõe-se ilustrar de forma comparativa-associativa, através da leitura dos repertórios presentes nas imagens da série *Bori*, a relação entre artista-obra, no contexto cultural moderno em que estão inseridos. Dessa maneira, será possível analisar como os elementos presentes na obra foram utilizados para alcançar a intenção estética, política e performática do artista, mediante as metáforas visuais que representam os cantos e as entoações de chamados aos Orixás, denominados *Orikis* visuais.

Para isso, precisaremos entender a visão de Quijano (2005) sobre a relação entre o poder colonial contemporâneo e a racionalidade hegemônica ocidental. Em seguida, analisaremos as estratégias utilizadas nos processos de epistemicídio dos povos africanos e seus descendentes (Santos, 2009). Na sequência, apresentaremos parte da performance de Taylor (2013) sobre incorporação forçada e sobreposição de repertórios culturais. Depois, observaremos como as práticas de manutenção do pensamento colonial eurocêntrico podem ser expostas e combatidas atualmente. Por fim, mostraremos que é possível reverter e reivindicar espaços por meio de ações estético-políticas (Rancière, 2005) inspiradas em cosmovisões afrocentradas, que Sodré (2017) traduz em um pensamento decolonial anti-hegemônico.

2 Sem Exu não se faz nada

Ao navegar pela internet, não é difícil deparar-se com a série *Bori*. A instalação fotográfica foi concebida no espaço da Pinacoteca de São Paulo. Mesmo sem saber quem a produziu e qual o seu significado, logo percebe-se que a série fotográfica possui algo enigmático e familiar às culturas afro-baianas. Trata-se de um conjunto de doze imagens, dispostas sobre o chão em formato de roda, apoiadas em estruturas metálicas desviadas de um certo padrão expográfico convencional. O local é uma galeria de arte contemporânea. O fato de as obras não ocuparem as paredes já indica uma intenção por parte de quem as colocou lá, seja para suscitar algum tipo de reflexão, seja para expor um posicionamento contrário aos modos tradicionais de pendurar quadros.

Além da própria estrutura, o que mais chama a atenção é a sua composição. Os temas representados nas imagens apresentam pessoas negras aparentemente deitadas, com o semblante calmo e consciente. Os rostos virados para cima e as cabeças envoltas por alimentos que compõem a rotina alimentar baiana. Então, como é possível algo ser tão próximo e tão distante ao mesmo tempo? Alimentos como inhame, quiabo, acarajé, milho, pipoca, feijão, amendoim, consumidos diariamente em casa ou na esquina, eram agora enigmas e símbolos a decifrar.

Por motivos sagrados, tais segredos não podem ser revelados por completo. São conhecimentos da própria religião do Candomblé que até mesmo muitos de dentro levam anos para ter acesso. Sendo assim, é possível pensar o que me causou tal questionamento e por que essas imagens ainda despertam sentimentos tão estranhos. Heráclito, além de *Ogã*, cargo ocupado por ele dentro do Candomblé, é pesquisador, curador de arte e professor universitário. Mesmo assim, é difícil contemplá-lo plenamente.

Após observar o processo criativo da performance *Bori* (Pinacoteca de São Paulo, 2023), percebi que aquela composição era, na verdade, um fundamento. Trata-se de um conhecimento e ensinamento ancestral, incorporado de uma pessoa pertencente à cultura de Candomblé, transmitido por meio do ritual performático e das fotografias. *Bo* ou *Ebó* significa oferenda e *Ri* ou *Ori* quer dizer cabeça, logo, *Bori* traduzido pode ser lido como oferenda à cabeça. No Candomblé, Bori é a cerimônia que conecta o *Orixá* à cabeça da pessoa que, ao oferecer-lhe flores, o evoca; a exemplo de *Yemanjá*, *Orixá*-mulher considerada a mãe de todas as cabeças. O *Orixá* representa uma força da natureza que rege a vida de cada pessoa, enquanto o *Ori* é a conexão da pessoa com o seu *Orixá*.

Ayrson Heráclito e sua obra são indissociáveis. O repertório que ele possui mostra, claramente, sua intenção política acionada por questões da diáspora africana, e as consequências deixadas pela colonialidade aos escravizados e seus descendentes. Ademais, também aborda assuntos relacionados à modernidade, como a cidadania, a desigualdade social e a pobreza. Todos são consequência de um modelo de estado construído com sangue e suor de pessoas negras. Mesmo assim, este sistema ainda mantém estruturas coloniais que negam os nossos direitos e reforçam concepções histórico-imagéticas negativas sobre nós.

A vontade de investigá-lo aumentou gradativamente ao entender que somos semelhantes, contemporâneos, filhos e descendentes de comunidades africanas. Todavia, embora pertençamos a uma mesma territorialidade baiana, somos distantes em alguns aspectos. Através do trabalho de Heráclito, é possível enxergar a fissura, “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (Rancièrè, 2005, p. 16). Esse tipo de partilha estético-política sensível desconfigura o pensamento colonial, causando uma espécie de dano (Rancièrè, 2005) nas concepções sobre uma cultura até então estigmatizada e negada desde o período colonial até a modernidade.

Após o primeiro contato com os *Orikis* visuais, não há mais volta. Na tentativa de compreendê-los melhor, foi preciso recorrer ao arquivo: sites, blogs, redes sociais, entrevistas, revistas e artigos, no intuito de desvelar parte da simbologia repleta de segredos advindos de uma religião, que muitos só conhecem por fora ou mediada pela lente cristã. Sim, não se pode falar sobre *Exu*, um dos principais *Orixás*, sem tocar nesse assunto. Ora, os nascidos e iniciados em uma família cristã devota, na qual o monoteísmo é ensinado desde a infância, tendem a recusar o Candomblé e outras religiões de matrizes africanas.

O ocidente eurocêntrico, possuidor de um vasto panteão de divindades e mitos, deu origem ao pensamento abissal que nos sequestrou e nos forçou à travessia e ao trabalho escravo. Todas as quartas-feiras e domingos, muitos são levados a templos cristãos. Estes lugares são considerados redutos de paz e busca pelo amor divino. Neles, somos apresentados às figuras de Deus e do Diabo, e também as principais diferenças entre elas. Por meio de suas liturgias, reuniões, livros, cânticos e histórias, aprende-se como cada um se parece e age.

No imaginário coletivo ocidental, Jesus, o filho de Deus, que nasceu predestinado a morrer para nos dar uma segunda chance, é sempre branco, bondoso com as crianças, e os animais o respeitavam. O contraditório é que a forma com que Jesus é representado se parece muito com o Deus dos escravistas, responsáveis pela morte de tantas pessoas. O diabo, por sua vez, é o divisor, separador e dualista. O anjo expulso dos céus respondia pelo nome de Satanás e foi aprisionado e lançado à terra, espalhando o mal e a mentira, tornando-se príncipe dela. Ele levava os homens a adorá-lo, contrariando esse mesmo Deus. O ser de luz, que Ezequiel descreve ser tão belo, ficou orgulhoso e tramou ficar acima dos anjos, para tomar o lugar do Criador. Seu desejo o fez cair e com ele outros. Na Terra, os anjos caídos tornaram-se demônios sob sua liderança.

O Diabo na bíblia cristã é associado a um dragão. É um leão que rugir e às vezes parece belo e bondoso, para enganar os homens e dizer-lhes sobre sua vida. Tais anjos caídos foram muitas vezes associados às crenças dos dominados. Desde então, suas divindades foram demonizadas e vistas por muitos como algo ruim como, por exemplo, Exu. Ele representa as duas visões de mundo tratadas aqui. Por um lado, tem-se a visão da igreja ocidental do Século XIX, que, nas palavras do Padre Bauduin, membro da Sociedade das Missões Africanas de Lyon e missionário na Costa dos Escravos, era “o chefe de todos os gênios maléficis, o pior deles e o mais temido, é Exu, palavra que significa o rejeitado; também chamado *Elegbá* ou *Elegbara*, o forte, ou ainda *Ogongo Ogó*, o gênio do bastão nodoso.” (Prandi, 2001, p. 48). Isso aconteceu porque

[...] Exu “tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente”, de modo que “os primeiros missionários, espantados com tal conjunto, assimilaram-no ao Diabo e fizeram dele o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor de Deus”. (Verger, 1999, como citado em Prandi, 2001, p. 47)

Acontece que “Exu simboliza o procriado, não o procriador. Sua comunicação dinamiza a busca erótica, daí os desdobramentos simbólicos ou as reinterpretções litúrgicas que associam essa entidade aos múltiplos caminhos do erotismo” (Sodré, 2017, p. 215). A visão única de mundo cristã do século XIX, que separou alma e corpo e atribui o maligno ao outro, foi reiterada por algumas religiões que nasceram do pensamento cristão ocidental eurocêntrico desde o período. Segundo Quijano (2005), isso é consequência da formação de um novo padrão de poder, que originou a classificação social da população mundial conforme a construção mental de raça. A estratégia de dominação foi concebida a partir do descobrimento das Américas, e superou o próprio colonialismo.

Por meio de processos de homogeneização colonial (racial), como a catequização forçada, os povos tradicionais tiveram sua cultura subjugada e demonizada, além de terem suas formas de produção simbólica de conhecimentos e de sentidos reprimidas. A

consequência da adoção do modelo eurocêntrico pelos grupos dominantes na América Latina nos levou a viver em uma “Europa” idealizada, formadora da base de desenvolvimento do estado-nação colonial, que causou a morte epistêmica dos povos escravizados. De acordo Quijano (2005), essa foi a consequência 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 de capital. Tal estrutura ainda persiste, e segue o padrão ocidental cristão associado a uma lógica de progresso e de poder.

A morte tratada aqui não é apenas a do corpo físico. O epistemicídio, como entendido pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, é o processo de invisibilidade e apagamento de conhecimentos não aceitos pelo saber ocidental. Para ele, o pensamento abissal é o modo de operação colonial que subsiste estruturalmente no modelo moderno ocidental, e permanece constitutivo das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo. Esta estrutura separa a realidade social em dois universos diferentes, compreendidos como Norte e Sul Globais, sempre tenta suprimir um dos lados, no qual:

Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considerada como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade de co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica. (Santos, 2009, pp. 23-24).

O que nos impressiona é a falta de necessidade de dizer a qual dos dois lados ele se refere. Foi exatamente essa dualidade que inaugurou os conceitos de raça, gênero e crença que resultaram na “capacidade de produzir e radicalizar distinções.” (Santos, 2009, p. 24). O que Boaventura de Sousa Santos defende é o oposto disso. Ele propõe um ecossistema que considera uma diversidade maior de conhecimentos como outras verdades, que podem ser concebidas além da ciência ocidental e outros tipos de liturgias não cristãs, como as religiões de matriz africana, entre outras experiências artísticas, culturais e sociais, como as presentes na poética de Heráclito. Sua obra propõe a diluição das linhas visíveis e invisíveis que nos impede de ocupar nosso lugar e exercer a nossa ciência, filosofia e arte. Uma pequena amostra de todo nosso potencial negado e invisibilizado pelo colonialismo.

Portanto, através da poética afrocentrada, propõe-se possibilidades de cura. Um pedido à Exu e a abertura de novos caminhos, pois este tipo de arte promove, segundo Quijano (2005), a redistribuição do poder na qual a decolonialidade é o ponto central. Através dela, é possível enxergar todo o potencial inventivo da nossa cultura, sem deixar esquecer que o capital continua nas mãos dos responsáveis tanto pelo nosso sofrimento quanto pela manutenção das estruturas coloniais modernas de dominação, que regem a sociedade.

3 O repertório dos *orikis* visuais

A maioria das informações relatadas sobre *Bori*, até o momento, foram concebidas por intermédio de relatos em que o artista fala do seu processo criativo, além de outras fontes como textos curatoriais e cenas da performance. Porém, mesmo que nunca tenhamos visto os seus trabalhos pessoalmente, é possível deleitar-se em seus significados. Em conversas com integrantes de algumas nações de Candomblé da cidade de Cachoeira, Bahia, e da observação das fotografias tiradas durante a performance ao vivo (ver Figuras 1 e 2), foi possível compreender que tais símbolos apresentam grande potencial na transmissão de conhecimentos através dos gestos performados.

O que é visto atinge tanto os observadores quanto as pessoas que emprestaram suas cabeças e corpos durante o ritual, visto que “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem.” (Taylor, 2013, p. 17). Este conceito é um meio para podermos compreender como a poética afrocentrada contemporânea pode contaminar o repertório cultural hegemônico. Ela possui elementos materiais e simbólicos, que podem transfigurar imaginários coloniais estabelecidos que precisam ser rasurados, transgredidos e reprogramados.



Fig.1: imagem da performance *Bori*. Fonte: acervo pessoal de Ayrson Heráclito, 2022.



Fig.2: imagem da performance *Bori*. Fonte: acervo pessoal de Ayrson Heráclito, 2022.

Realizada entre 2008 e 2022, *Bori* consegue atravessar o campo tradicional da arte, vencendo o modelo contemplativo que sacraliza os símbolos eurocêntricos. Um bom exercício é pensar no processo artístico como um repertório material vivo e incorporado ao artista, pessoa possuidora de um corpo dotado de saberes e fazeres da cultura afro-baiana e do terreiro. Estas materialidades podem ser vistas nos dias anteriores ao dia da performance, em que Heráclito vai até a feira livre para escolher e preparar os alimentos, negociar os preços, realizar os preparos antes de oferecê-los às divindades. São hábitos e costumes rotineiros que fazem parte do seu repertório artístico e pessoal.

O conhecimento e o cuidado com a disposição dos alimentos em volta das cabeças são logo percebidos nas fotografias do *Bori*, conforme apresentado nas Figuras 3 e 4, registradas pelo artista como parte do ato performático. Talvez sua poética seja uma forma de nos mostrar de onde realmente viemos, evidenciando o nosso potencial comunitário. Também pode ser outro caminho, para explicar que as nossas preferências por determinados alimentos são uma forma de servir e agradar os *Orixás*.



Fig.3: imagem da performance *Bori*. Fonte: acervo pessoal de Ayrson Heráclito, 2022.



Fig.4: imagem da performance *Bori*. Fonte: acervo pessoal de Ayrson Heráclito, 2022.

Ademais, a feira é um lugar vivo. Na feira acontecem as dinâmicas de sobrevivência das cidades. Ela é lugar de comércio, barganha, trânsito de pessoas, grupos e lugares que vão e vêm em busca de alimentos, roupas e utensílios. É onde está o cultivo, a venda, o grito, a troca, o pedido, a degustação e as escolhas do que há de melhor para oferecer à nossa casa e às divindades. Ao observar a dinâmica da feira, na escolha dos alimentos, vemos que a cultura se apresenta nas relações. Ela age como um modo de conhecer e apresenta suas potencialidades e territorialidades. É o que Iqani e Resende (2019) conceituam sobre o pertencimento identitário, organização espacial, expressões culturais e as relações ambientais de determinada localidade. Trata-se de um recorte intencional e politicamente selecionado que normalmente tem o olhar ofuscado pela rotina.

Suas obras e seus repertórios, segundo Taylor (2013), encenam a memória incorporada, performática e gestual da fala e do movimento, da dança e do canto. Neste instante, obra e artista “transmitem ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, sendo transmitidas “ao vivo” no aqui e agora para uma audiência real. Formas ligadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes.” (Taylor, 2013, p. 55). *Bori* é este espaço de troca, onde a cultura se materializa em códigos e gestos carregados de sabedoria e altivez. Conhecimentos transmitidos por meio dos corpos de maneira cuidadosa, plástica e elegante, mesmo para os não iniciados. Um corpo político potente, inventivo, sensível e cuidadoso.

Diante disso, nota-se o quão triste e cruel foi a diáspora africana e o colonialismo. Um genocídio que trouxe consigo, segundo Santos (2009, p. 33), o desperdício de “uma riqueza imensa de experiências cognitivas”, saberes e conhecimentos essenciais para a

constituição de um estado-nação melhor, equânime e plural. Lugar de poder do qual fomos afastados física e politicamente, no qual não podemos tomar as decisões mais importantes que nos afetam.

Nesse sentido, a Arte-Axé de Heráclito vai de encontro à imposição cultural iniciada nas Américas durante o período colonial. Como? Recriando, segundo Taylor (2013), práticas que transgridem e contaminam o projeto performático de mundo baseado no modelo cultural ocidental. Seu devir rompe com os conceitos herméticos utilizados para rejeitar ações performáticas tradicionais, como ritos, liturgias, festas, cerimônias e conhecimentos, taxando-as como coisas malignas, idólatras e menos relevantes. Sua ação política desforra a sobreposição cultural e epistêmica, mantida por meio de instituições e de estruturas sociais existentes até o momento. A exemplo de algumas instituições religiosas e de ensino, que abastecem a dinâmica moderna e colonialista herdadas, fornecendo-lhes mão de obra alocada em posições de trabalho que poucos têm o direito de escolher.

Ademais, Heráclito se posiciona contra a sobreposição cultural e epistêmica que atualmente opera com sutileza. Onde? Nas entrelinhas institucionalizadas que nos impedem de ocupar determinados espaços, como, por exemplo, as galerias de arte, a presidência da república, ou até mesmo um bom cargo em uma empresa multinacional. Talvez isso nem seja o principal, afinal, precisamos dos verdadeiros meios para produzir e viver à nossa maneira. São essas as formas convencionais de nos controlar, escravizar, torturar e nos matar desde sempre.

Portanto, além de falar sobre essas dores, é preciso buscar uma cura. Algo que conecte a nossa imagem ao direito, à cidadania, à cultura, à linguagem, à liberdade de expressão, à tecnologia e à religiosidade, bem como o respeito à diversidade, ao meio ambiente, às divindades e à vida comunitária. É o que seu repertório aciona. Uma cosmovisão pré-diaspórica e pós-diaspórica conectada a ancestralidade sob sua própria lente criativa de referências e resistências milenares, questionando a hegemonia ocidental que nem sempre esteve nessa posição, porque

No decorrer da história, ocorreu uma mudança de significado que atribuiu a centralidade mundial ao continente europeu, mais precisamente a sua parte ocidental. Tal transformação paradigmática mostra que nem sempre a Europa foi o centro do mundo e que tomou para si essa posição por meio de estruturas ideológicas, que chegaram ao seu ápice na constituição da modernidade. (Maia & Farias, 2020, p. 580).

Esse fato evidencia a estratégia de dominação e apagamento a que fomos submetidos. Trazer novas visualidades para a cena da arte contemporânea, e fazê-las circular em espaços hegemônicos já estabelecidos, torna-se uma estratégia sincrética viável para ressignificar e contaminar os repertórios imagéticos existentes. Apropriar-se dos meios de produção simbólica contemporâneos é importante e necessário, para que os corpos afro-diaspóricos encontrem caminhos afastados dos sentidos deixados pelo colonialismo.

4 A Cosmovisão Yorubaiana

Ogã da nação de candomblé *Jeje Mahi*, Ayrson Heráclito detém a habilidade de transmitir conhecimentos sobre a espiritualidade e a ancestralidade herdadas. Por meio da sua ecologia de pertencimento, termo utilizado por Barata (2016) ao se referir às dinâmicas de produção simbólica do artista, ele propõe experiências estéticas imersivas e intensas que conectam, segundo o artista, afro-passado, afro-presente e afro-futuro. Remontando a história diaspórica africana na perspectiva evolutiva, Heráclito busca curar estigmas e violências causadas pelo escravagismo e o colonialismo sem esquecer das práticas contemporâneas da cultura afro-brasileira e do pensamento filosófico que, de acordo com Sodrê (2017), não é uma exclusividade greco-europeia. Com isso, sua arte consegue atravessar barreiras raciais, etnológicas, iconográficas, contribuindo para formação de um pensamento afro-baiano em curso.

Ao trabalhar com as visualidades baianas, o artista promove novas aproximações conceituais entre arte, cultura e vida. Seu repertório artístico ancestral fundamenta-se numa filosofia de terreiro, que desarticula os cânones da arte ocidental impostos pelo poder colonial, este que desconsidera os artefatos e símbolos de outras culturas. O projeto de vida de Ayrson Heráclito é derivado da cosmovisão afrocentrada comunitária originada no recôncavo baiano, no qual existem conexões e experiências culturais de resistência e novas existências.

As perguntas a serem feitas agora são: qual a origem deste repertório? De onde surgiram tais conhecimentos e como estes resistiram a tantas violências? Sobre isso, o que importa é saber que tal cultura foi trazida de outro continente de forma devastadora. É pensar que existiram todas as condições para que ela fosse extinta e, mesmo assim, atravessou o Oceano Atlântico, não em navios, mas em corpos. Corpos vivos, dotados de inteligência, inventividade, imaginação, simbologia, linguagens; além de formas de falar, agir, pensar, caçar, alimentar, vestir, cultivar, rezar e amar. Corpos que conjecturam, gesticulam, dançam, cantam, festejam, produzem, comercializam, evocam e também sentem dor, medo, raiva, sangram, choram e são fortes, corajosos e resistentes.

É importante frisar que a resposta não será dada pelo recorte habitual da história, mas sim na maneira como esses conhecimentos incorporados são transmitidos até hoje. É preciso compreender como os gestos e comportamentos reiterados resistiram a quase quatrocentos anos de escravidão. São “gestos, oralidades, movimentos e danças que encenam a memória incorporada.” (Taylor, 2013, p. 49). Isso prova a potência da cultura africana presente em tudo que realizamos, incluindo as nossas visualidades contemporâneas afrocentradas e decoloniais. Caso contrário, o mundo possivelmente seria uma grande Europa, lugar hegemônico que nos colocou em posições de inferioridade através da força e da remoção dos meios de produção simbólica e material. Dessa forma, foi possível desenvolver estratégias anticoloniais de produção e transmissão de conhecimentos que nos permitiu transmitir as nossas próprias questões morais, éticas e filosóficas.

Um exemplo da conexão ancestral transmitida pode ser visto ao aproximar os repertórios de Ayrson Heráclito e Mestre Didi. Silva e coautores (2007) relatam que Mestre Didi foi um Supremo Sacerdote do culto ao *orixá Obaluaiyê*, filho do alfaiate Arsenio dos Santos e da Mãe Senhora, *Iyalorixá* da casa de candomblé *Ilê Opô Afonjá*. Mestre Didi era descendente da linhagem real *Axipá*, uma das famílias fundadoras do reino de Ketu, na África, cidade do Império *Yorùbá*, onde hoje é a Nigéria. Na Bahia, o fato ocorreu 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 Casa Branca do Engenho Velho. Mestre Didi foi iniciado por Mãe Aninha, fundadora do terreiro de candomblé *Axé Opô Afonjá*, o que revela sua conexão com o artista Ayrson Heráclito.

Assim como Mestre Didi, Heráclito também é um iniciado. Ogã da nação *Jeje Mahi*, ambos compartilham uma afro-visão do mundo. É o que Sodré (2017) chama de pensamento Nagô. 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:

Esse paradigma corresponde a 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 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 conhecidos como nações de Candomblé, possuem em comum é a sua construção cultural afrocentrada. Territórios que vieram incorporados juntamente com os povos escravizados, que trouxeram consigo, conforme explica Sodré (2017), a liturgia corporal do tempo não linear, dos modos de fazer ancestrais, que se repetem nas ações dos corpos vivos de seus descendentes. Mestre Didi é um bom exemplo de como essas práticas são passadas adiante. Ao herdar do seu pai artesão a habilidade com as mãos utilizada para materializar a tradição do povo *Yorùbá*, por meio de esculturas, ele carrega a simbologia do culto aos Orixás e das entidades sagradas do Candomblé. Materiais como a madeira, o metal, o sisal, o bambu e as contas compõem o seu repertório artístico.

Através da arte eles conseguiram transmitir conhecimentos, costumes, concepções estéticas, mitológicas e literárias, contribuindo na formação da cultura baiana. Nesse sentido, a vida-obra de Heráclito pode ser entendida como parte desse repertório. Legado deixado por Mestre Didi, dentre outros, que por séculos resistiram para manter viva a nossa cultura, transmitida aos seus descendentes por meio de repertórios performáticos como rituais, cerimônias, histórias, fazeres, costumes e práticas artísticas. Não se trata de fazer comparações entre os dois, mas perceber que faziam parte de uma mesma comunidade, cosmovisão na qual as

culturas africanas, pós-diaspóricas, pós-coloniais e modernas coexistem e se sustentam. A diferença principal entre elas é a intenção estético-política de cada tempo.

A performance *Bori* nasce em conjunto com essa intenção. Não se trata apenas de um registro fotográfico arquivado: as fotografias são uma espécie de escrita. São esculturas sociais que disputam espaços simbólico-políticos, com indícios de vidas, linguagens, tempos e movimentos. Trazem consigo narrativas que descrevem eventos, e modos de realizar que repetimos até hoje. É uma prova incontestável de existência e de referência ancestral, que resistiu ao modelo de sociedade ocidental colonial que tenta apagar os conhecimentos e saberes não-ocidentais. Heráclito apresenta a nossa cultura. Ele marca a sua passagem com repertório vivo, por meio de ritos e oferendas aos *Orixás*, guardados em nossas cabeças e transmitidos aos nossos descendentes, propondo uma nova percepção de quem fomos, quem somos e podemos ser.

5 Considerações finais

Bori é a chave para entendermos melhor as nossas origens. A transmissão de conhecimento incorporado por meio de repertórios performáticos é uma das formas que encontramos de permanecer e (r)existir à lógica colonial. A performance de Heráclito não é apenas a transferência ritualística baseada em práticas do Candomblé, o que ele promove é ato político. Uma reivindicação de lugares e imaginários, dentro e fora das galerias de arte ocidentais. É um jeito de lembrar que, mesmo privados por muitos séculos de liberdade, de direitos, de palavra escrita, do voto, da educação, da saúde, de moradia e de humanidade, conseguimos permanecer. Nossa cultura se fortaleceu e está ainda mais viva. Sua intenção também trouxe a cura, um espelho diante de nós, refletindo todo nosso potencial, pois fomos escravizados, demonizados, sangrados, calados, plagiados e mortos. Mesmo com todo poder colonial nos esmagando até hoje, fracassaram. Sua dependência de nossos braços nos fez ressurgir como potências Globais.

No decorrer da escrita deste documento, foi possível enxergar um futuro possível para nós. Mas, para que ele aconteça, é importante combater os preconceitos construídos pela cultura hegemônica imposta, que tenta nos manter em suas estruturas e posições de inferioridade social. São mecanismos de poder que estigmatizam os corpos afro-diaspóricos, negando-lhes o direito de viver. Dessa forma, os *Orikis* visuais constituem formas de quebrar os comportamentos reiterados, que nos subjugam e nos fazem duvidar de nós mesmos. O contato com a performance *Bori*, ao construir imagens sensíveis de nossos corpos, causa rupturas. Ao projetar em nós conhecimentos rituais e ancestrais da cultura *Yorùbá*, ela nos revela fundamentos que muitas vezes não conhecemos. Revela também tamanha inventividade, agregando-se ao nosso próprio repertório, desferrando algo que estava velado, e nos mostrando à própria vergonha.

Por isso, acredito que Heráclito e Mestre Didi são formadores de novas identidades. Suas práticas não apenas reproduzem os fazeres do terreiro e da vida baiana, como também os transformam em novas possibilidades de mundo. Através da arte, eles combatem as violências coloniais hegemônicas que nos atingem em escala individual, regional, global, coletiva e sistêmica, mostrando nosso potencial inventivo e criando novas simbologias e imaginários. Seus legados podem ser considerados como práticas decoloniais porque afetam diretamente a herança colonialista, fazendo com que todos vejam quem somos de verdade.

Portanto, precisamos reivindicar e ocupar a nossa posição na sociedade contemporânea, seja nos espaços de decisão política e acadêmica, seja na produção e circulação de conhecimentos, comportamentos e sensibilidades. Devemos atirar pedras em direção ao passado colonial, para podermos atingir as estruturas de dominação e extinção deixadas em nossos futuros. Dessa forma, poderemos não apenas resistir às opressões e violências, mas também construir novas imagens e futuros nos quais podemos viver de forma plena.

Referências

Barata, D. (2016). *Narrativas em Fluxo: corpo-imagem*. Cruz das Almas: Edufrb. 136.
https://ri.ufrb.edu.br/jspui/bitstream/prefix/979/1/Narrativas_Fluxo_Corpo_Livro_2016.pdf

Beniste, J. (2021). *Dicionário português-yorùbá*. Bertrand.

Idrissou, A. K. (2020). *Oríkì Yorùbá: Uma Arte Verbal Africana na América Latina-Expressões Brasileiras* (Master's thesis, Alex Kevin Ouessou Idrissou). <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/5995;jsessionid=5746A7048028A7AFA0389A79ABF049CA>

Iqani, M., & Resende, F. (2019). *Media and the Global South: Narrative territorialities, cross-cultural currents*. Routledge.

Kileuy, O., & de Oxaguiã, V. (2015). *O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon*. Pallas Editora.

Maia, F. J. F., & Farias, M. H. V. D. (2020). Colonialidade do poder: a formação do eurocentrismo como padrão de poder mundial por meio da colonização da América. *Interações (Campo Grande)*, (21), 577-596. <https://www.scielo.br/ij/inter/a/wbtt55LdndtrwfkvRN5vqb/?format=pdf&lang=pt>

Pinacoteca de São Paulo. (2023, 10 de janeiro). Ayrson Heráclito: Yorubáiano [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lc03dpUYp6s>.

Prandi, R. (2001). Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *Revista Usp*, (50), 46-63. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35275/37995>

Quijano, A. (2005). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. Clacso.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/34.

Santos, B. S. (2009). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Epistemologias do Sul*, 38.

Silva, J. P. D. A. C., Assis, K. R., & Seidel, R. H. (2007). *Deoscoredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africano*.

Sodré, M. (2017). *Pensar nagô*. Editora Vozes Limitada.

Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Editora UFMG.