

Cruzo-Crítico: epistemologias de terreiros para as artes performáticas no Brasil contemporâneo

Ana Lúcia Lucchese¹

 0000-0001-5268-1635

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4979

Resumo

Neste artigo, apresento dois trabalhos performativos desenvolvidos por Ayrson Heráclito (1968-): *Sem Título (Sacudimento da Estação Pinacoteca)* e Bori. Tais produções foram elaboradas com base em conceitos ligados às vivências em Comunidades Tradicionais de Terreiro (CTTro), como o tempo espiralar, e apresentam características rituais, seja pela presença do corpo, objetos sagrados ou de práticas específicas, como é o caso do sacudimento. Sendo assim, busco nas epistemologias de terreiros — terminologia defendida e sistematizada por Sidnei Nogueira —, sobretudo de matrizes banto e iorubá, pistas para possíveis ferramentas de análise teórico-crítica destas produções. Considerando as lacunas provocadas pelo histórico de racismo religioso no Brasil, país com feridas coloniais abertas, e a prática do epistemicídio ainda assentada na ciência, compreendo o processo de pesquisa aqui descrito como uma oportunidade de sustentar a importância da defesa de tais epistemias para o pensamento sobre produções artísticas nesta linha, a passo que tal formulação teórica seja desenvolvida por pessoas viventes em terreiros, como Leda Maria Martins, Sidnei Nogueira e Luiz Rufino.

Palavras-chave: Ayrson Heráclito. Arte de Performance. Estudos decoloniais. Epistemologias. Candomblé. Umbanda.

¹ Iniciada na Umbanda Banto, mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas na linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica da Arte, sob orientação da Prof^a Dra. Maria de Fátima Morethy Couto. Pesquisa financiada pelo programa CAPES/DS. Contato: nalu.cchese@gmail.com.

Introdução: Laroyê! A encruza é uma mais velha.

A encruzilhada é o encontro de múltiplos caminhos. Como uma *mais velha*², suas direções apontam percursos que atravessam a concepção linear do tempo. Os estudos decoloniais têm sido, nesse sentido, uma potente ferramenta nas *encruzas* da pesquisa científica. Diante das violências que se reverberam como mantenedoras da colonialidade, por vezes passam despercebidas tecnologias de resistência vivas, alimentadas por *sabenças* ancestrais do centro e oeste africanos, que para cá vieram em diáspora forçada, como também as originárias de nosso território nomeado Brasil. Parte deste conhecimento é preservado pelos terreiros, dentre outras comunidades como os quilombos e aldeamentos.

Nos terreiros, aprendemos desde cedo a importância do alimento, principalmente em relação ao nosso *orí* — ou cabeça, uma divindade pessoal. Por isso, o foco deste artigo está na relação política entre cura e alimento. Com isso, pretende-se fortalecer a discussão sobre processos de agência de artistas cuja escolha religiosa de matriz afro-brasileira permeia produções performáticas.

Ainda que trabalhos nesta linha estejam circulando de forma expressiva no Brasil e internacionalmente, são perceptíveis lacunas de ferramentas para a crítica da arte canônica que possam sustentar leituras atentas às realidades deste tipo de produção. Evidenciam-se as lacunas abertas pelo epistemicídio, associado à manutenção de poder colonial³. Assim, tenho investigado pistas para a seguinte questão: Quais ferramentas de análise a crítica e teoria da arte utilizam para pensar os trabalhos performativos provindos de artistas cuja escolha “religiosa” é de matriz africana no Brasil?

Para as Comunidades Tradicionais de Terreiros (CTTro), a percepção do sagrado extrapola o conceito de religião e está mais próxima da noção de *cosmopercepções*⁴ — no plural. Como uma forma de posicionamento crítico ao epistemicídio, adotaremos a noção defendida por Sidnei Nogueira em suas pesquisas e falas públicas, que compreende a possibilidade de existência de mais de uma epistemologia para as CTTro. Essas epistemologias, por sua vez, podem nascer das características e funções das divindades, orixás ou voduns, bem como de linhas do pensar que sustentam as práticas em cada

² Nas Comunidades Tradicionais de Terreiro (CTTro), a expressão carinhosa denota uma pessoa que ocupa cargos mais altos e, por isso, detém mais responsabilidades. É importante lembrar que tal sistema hierárquico não tem ligações com qualquer tipo de manutenção de poder, mas a uma máxima de respeito à sabedoria das pessoas que possuem mais tempo de experiência de vida no geral, ou em algum local/fazer específico.

³ QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Espacio Abierto*, v. 28, n. 1, p. 255-301, 2019.

⁴ A preferência pelo termo em detrimento a “cosmovisões” parte da pesquisadora oxunista Oyèrónké Oyèwùmí, que em “A invenção das mulheres” (2021) apresenta o pensamento ocidental como muito fixado ao visual, enquanto o iorubá e de outras culturas do continente africano teriam uma concepção de mundo mais ligada à percepção como totalizadora de experiências entre o pensamento “racional”, a intuição e a vivência através do corpo.

comunidade — já que, ainda que tenhamos muito em comum, não há um livro sagrado ou uma série de regras universais, a moral e ética nos terreiros está baseada em conhecimentos passados dos mais velhos aos mais novos.

Nesta trama de comunidades, pode-se dizer que há em comum a percepção de que o sagrado está em tudo: na cachaça, na encruzilhada, nas festividades e inclusive nas banalidades do cotidiano. Pensando nas Artes Visuais, é possível que isto decorra no entendimento de que a expressão artística não difere do sagrado. Além disso, os conhecimentos aqui citados fazem parte de uma tradição que demanda o convívio e a responsabilidade sobre segredos, que aglutinam a saúde de uma comunidade como um todo. Ou seja, tais saberes não são meras curiosidades, passíveis de categorizações herméticas. Estes fatos representam desafios à teoria e crítica da arte tradicional.

Obras performáticas desenvolvidas por artistas como Ayrson Heráclito (1968-), Renata Felinto (1978-), Mônica Ventura (1985-) e Castiel Vitorino Brasileiro (1996-), vinculam suas poéticas e processos a epistemes de terreiros, cada qual com suas especificidades. Levando em consideração tais escolhas poéticas, aproximo a pesquisa das epistemologias de terreiros, em busca de pistas para possíveis ferramentas que possam acompanhar a leitura destes trabalhos. O emprego da palavra “ferramentas” faz alusão às ferramentas de orixá.

Entendendo as obras dos artistas também como produções de saberes, busco elaborar como ferramenta de pesquisa uma metodologia que chamo de “cruzo-crítico”, proposta imaginada por mim em alusão ao conceito de *cruzo*, apresentado por Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019). O cruzo-crítico seria uma espécie de “metodologia combinada” entre diferentes frentes de leitura — conceitos ou saberes desenvolvidos por artistas, epistemologias de terreiros e estudo de caso de exposições — a fim de observar/vislumbrar, em conjunto com os próprios artistas, ferramentas para a teoria e crítica da arte.

Por fim, encontro-me, poeticamente, com Ayrson Heráclito. Curador, historiador da arte, professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano e ogã no Candomblé Jeje-Mahi. Heráclito realiza desde a década de 1980 um percurso artístico que é crítico à colonização e suas reverberações na contemporaneidade. Sua obra reafirma a complexidade e a riqueza de saberes ancestrais, que se mantiveram vivos como forma de resistência, após o violento sequestro e trânsito forçado de povos originários do centro-oeste africanos para o Brasil colônia. O artista-ogã consolida a política em seu trabalho através do movimento de encarar as feridas históricas da colonização, enquanto busca meios e pactos de cura.

Para que este artigo pudesse ressoar em conjunto aos conceitos do artista, utilizei ferramentas de análise baseadas em epistemologias de terreiros de origem banto e iorubá⁵, por dois motivos: 1) a banto diz muito sobre minha experiência como iniciada; 2) apesar de estar vinculado ao Candomblé Jeje-Mahi, Heráclito declara sua preferência em realizar metáforas que remetem ao pensamento iorubá no Brasil, sobretudo na Bahia, por ser mais conhecido⁶.

Apesar da relação de ancestralidade com os povos aqui citados, vale ressaltar que tais culturas passaram por transformações significativas no Brasil, cujos motivos estão relacionados à colonização. Portanto, o emprego destes termos, no caso do presente artigo, serve como referência para denominar um certo conjunto de crenças, práticas e saberes que remete a tais origens. Isso porque, atualmente, parte das CTTro têm buscado recuperar suas raízes, referenciando-se a seus respectivos grupos etnolinguísticos.

O cruzo de saberes e a metodologia como caminho

Estar em estado de pesquisadora científica é estar em estado de gira. Isso porque a ciência é contínua, coletivamente construída e é capaz de lidar com diversas instâncias temporais simultaneamente. Nesse sentido, pensar a metodologia enquanto caminho é considerá-la não só como bússola, que ancora e direciona, mas também como um processo trabalhado a conta gotas, em que a rota é traçada pelo caminhar, ou a experiência de pesquisa que se transforma a cada encontro — por trás das citações, existem pessoas. Estes conceitos, que muito parecem metáforas de minha subjetividade, denotam uma práxis vinculada a um pensar desde os terreiros.

Nas comunidades tradicionais de terreiro (CTTro), as múltiplas possibilidades de caminhos são representadas pela encruzilhada, um local sagrado e enigmático. Apesar do valor metafórico, entende-se que tais possibilidades são materializadas através de práticas sagradas. O dono de todas as *encruzas* é Exu, senhor dos caminhos, orixá responsável pela comunicação, pela vida no *àiyé*⁷, pela abertura e fechamento de possibilidades, pela transformação do axé através da troca. O seguinte *oriki* apresenta o conceito de tempo não linear e a capacidade de movimentar politicamente instâncias temporais que, sob ótica ocidentalizada, estariam fora do alcance.

⁵ Grupos etnolinguísticos. Ambos são amálgamas de povos africanos que foram assim designados e agrupados por pesquisadores europeus, com base em suas similaridades linguísticas, portanto culturais. O território nomeado Congo é um exemplo de região historicamente ocupada por povos banto. Os povos iorubá estão em sua maior parte na Nigéria e constituem uma região conhecida como Iorubalândia.

⁶ PINACOTECA DE SÃO PAULO. Ayrson Heráclito: Yorubáiano (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pina, 2022.

⁷ A dimensão em que os humanos vivem é chamada de *àiyé*, vocábulo iorubá que pode ser traduzido para “mercado”.

[Exu] é o orixá que abre caminho para o acontecimento. Na mitologia, quando joga a pedra por trás do ombro e mata o pássaro no dia anterior, Exu reinventa o passado. Ensina que as coisas podem ser re-inauguradas a qualquer momento.⁸

Neste sentido, pensar em uma metodologia e episteme ancoradas em Exu para trabalhos artísticos e científicos sob lente decolonial, é relacionar intimamente a leitura destas produções com a reimaginação da história, não linear, por meio das artes. Entendo essa abordagem como possibilidade de reparação histórica, já que ela pode ser movimentada a partir do fazer artístico e suas camadas de saberes e significados.

Já o cruzo, denota uma prática sagrada de transformação, porque tem como pressuposto manipular características de um objeto ou local. O próprio nome dado a esta prática denota características importantes que as CTTro compartilham entre si, às quais Luiz Rufino analisa em *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) para a formulação de uma metodologia ancorada em Exu:

O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem — efeitos exusíacos em suas faces de Elegbara e Enugbarijó [diferentes qualidades/existências do orixá Exu]. O cruzo é a rigor uma perspectiva que mira e pratica a transgressão (...).⁹

Para o autor, o *cruzo* de saberes significa o encontro de dois ou mais saberes que, *a priori*, parecem contraditórios ou diferentes entre si. Como exemplo, podemos citar o encontro entre uma linha de pensamento europeia e outra do centro-oeste africano. Cabe dizer que esse processo não deve ser concebido como sincretismo ou antropofagia, mas como proposta que trabalha por vias da transformação provocada pelo encontro, intencional ou não, de saberes. É uma metodologia estratégica para lidar com as instâncias de poder colonial, que se baseia no orixá da comunicação como epistemologia.

Embora a proposta metodológica tenha sido organizada por Rufino (2019) pensando na educação, o autor defende a possibilidade de ser utilizada em outras áreas, justamente pela elasticidade proposta pelas táticas exusíacas. Ao aplicá-la para as artes performativas, pude observar a possibilidade do *cruzo* de saberes como uma “metodologia combinada” entre diferentes frentes de leitura (artistas, epistemologias de terreiros e estudos de caso, a fim de observar/vislumbrar ferramentas para a teoria e

⁸ OLIVEIRA, Flávia. As voltas que o mundo dá. Portal Geledés, 24 de abril de 2015. Em Pauta. Disponível em <https://www.geledes.org.br/as-voltas-que-o-mundo-da/>.

⁹ RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Editora Mórula, 2019, p. 12.

crítica da arte em conjunto com os artistas — pois estes também criam conceitos em seus processos de pesquisa —, curadores e as epistemologias de CTTro. É o que apelidei de *cruzo-crítico*.

Desta forma, incorpora-se ao caminho metodológico a noção de construção de conhecimento em comunidade, ou em rede, bem como a valorização do artista como também produtor de conhecimento.

Ayrson Heráclito e o devir-ritual

O trabalho de Heráclito é uma *encruza* entre o ritual sagrado e a expressão poética, pois segue uma série de preceitos das CTTro, sobretudo aqueles em relação a manter segredos, ao mesmo tempo em que reformula metaforicamente práticas rituais a partir de sua subjetividade do artista. É o que ele nomeia “devir-ritual”.

Trata-se de uma experiência que eu chamo de devir-ritual. Então a fotografia e o filme funcionam como algo que estende a temporalidade e a espacialidade da recepção da obra, não se trata de um registro, sobretudo etnográfico, iconográfico do trabalho.¹⁰

Assim, seus fazeres artísticos não são miméticas ao que se faz em terreiros, e sim articulações poéticas de elementos que fazem parte do cotidiano destes sagrados¹¹ — exemplos são o emprego de materiais ritualísticos, relações com *itans* (uma determinada forma de contar histórias) de orixás, ou mesmo a associação de processos desenvolvidos dentro de terreiros com suas preocupações poéticas.

Os trabalhos que serão aqui apresentados fazem parte de uma recente exposição solo do artista no Brasil, intitulada *Yorùbáiano*. Realizada através de uma parceria entre o Museu de Arte do Rio de Janeiro e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a mostra contou com 63 obras, produzidas entre 1994 e 2022, e versa sobre o que o artista chama de “corpo cultural diaspórico”¹². O conceito remete à obra de Paul Gilroy¹³, e é trabalhado a partir de três materiais orgânicos, que, para o ogã, atravessam uma identidade formada pelo encontro de nações africanas no Brasil colonial: o açúcar, o charque e o dendê.

O açúcar, alude aos canaviais escravocratas, enquanto relaciona-se com o orixá Exu, pela transformação da cana em cachaça. O charque seria uma metáfora às violências sentidas na pele,

¹⁰ HERÁCLITO, Ayrson. Os Sacudimentos: A reunião das margens atlânticas (Conferência virtual). Estúdio ANPAP 2021 - (Re)Existências. Youtube, 29 de setembro de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4WA5huL-76w&xt=2s&ab_channel=EST%C3%9ADIOANPAP2021-%28RE%29EXIST%C3%8ANCIAAS.

¹¹ PINACOTECA DE SÃO PAULO, op. cit., 2022.

¹² Ibidem.

¹³ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Editora 34, 2001.

enquanto pode ser alimento para o orixá Ogum na cozinha sagrada. Por fim, o epô, ou azeite dendê, fundamental para as casas de axé, representa os fluidos corporais do corpo, a energia vital — que está também nas mãos de Exu, divindade da encruzilhada. A materialidade é central para os sagrados afro-brasileiros, pois acreditamos que tudo gira em torno da troca. Não à toa, a dimensão em que vivemos é chamada de *ayíé*, o mercado. Portanto, este aspecto importa à compreensão de obras que trabalham sagrados afro-brasileiros.

Percorrendo o espaço expositivo, o que vemos, sentimos e experienciamos é a passagem por estes materiais como metáfora também à trajetória, não linear, mas em espiral, de Heráclito. Isso porque, de uma sala à outra, é possível observar um foco maior em cada material, enquanto que há sempre uma referência a todos.

Na primeira parte da exposição, onde o foco é o açúcar, encontra-se uma projeção dupla, frente a frente, de dois vídeos realizados em ocasião da série *Sacudimentos*: um na *Maison de Les Esclaves*, Ilha de Gorée, e o outro na Casa da Torre, na Bahia. Como Heráclito explica, ambos são filmagens estratégicas dos rituais ali performados, tática que ele denomina de “regimes de visibilidade”. O que não vemos no espaço expositivo, porém, é o performativo do *Sacudimento* que o ogã realizou previamente no prédio em que se instala a mostra: A Estação Pinacoteca, que foi sede do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) entre os anos de 1942 e 1983. Neste local, estiveram detidos e submetidos à tortura muitos militantes políticos.

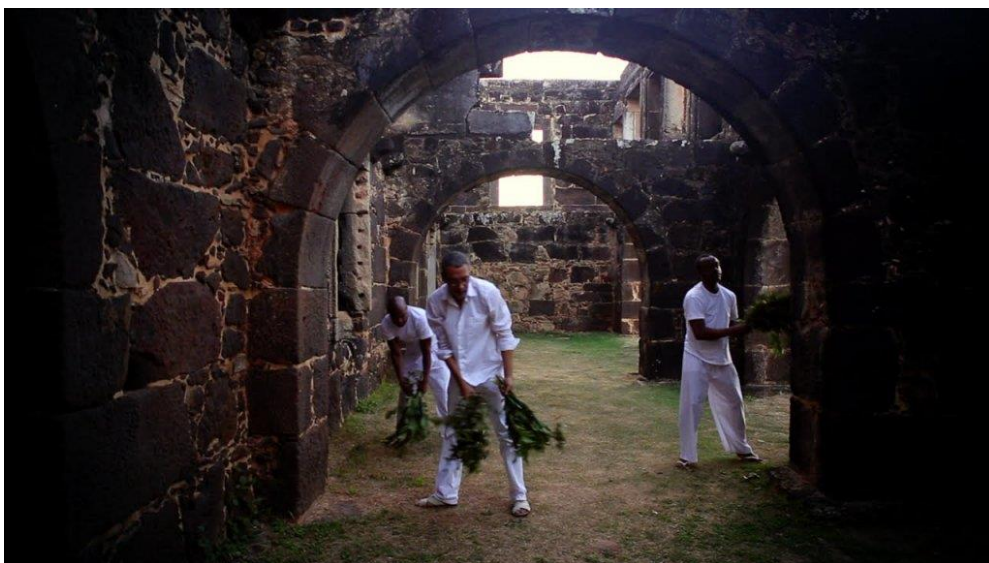


Figura 1:
Ayrson Heráclito, *Sacudimento da Casa da Torre*, 2015/2020. Impressão com pigmento

mineral sobre Canson Rag Photographique 310 g/m², 71,7 x 102 cm. Tiragem: 100 + 6 PA.

Fonte: MAM Rio - Clube de Colecionadores.

O sacudimento é uma forma de limpeza espiritual intensa de locais, um tipo de expurgo realizado com rezas e folhas sagradas. O principal objetivo deste ritual é afastar os *eguns*, espíritos de mortos do tipo frio, que trazem infortúnios aos vivos. Além disso, afastam-se também memórias do tipo frio que se tornam reverberações do que foi vivido e sentido em cada espaço, e que estão ali impregnadas. Como o equilíbrio é uma base para nossos sagrados, são utilizadas ervas do tipo muito quente como guiné e espadas de Ogum para performar o ritual. Acredita-se que, dependendo da quantidade e força dos *eguns*, a pessoa responsável pelo ritual corre risco de vida. Em razão deste fato, a série ritual foi planejada por anos para que pudesse ser realizada. Se o sacudimento tem por objetivo livrar-se de algum infortúnio, então pergunta-se: o que está sendo “exorcizado”?¹⁴

Levando em consideração o histórico dos locais e postura poética do artista crítica à colonialidade, pode-se afirmar que são marcas coloniais e seus “senhores”. Faço esta relação também com o atual prédio da Estação Pinacoteca, porque as ditaduras na América Latina e outros regimes autoritários possuem uma ligação com o que Achille Mbembe denuncia como *ricocheteios* do colonialismo na contemporaneidade, assim como o fez em relação a regimes nazistas¹⁵. O sacudimento na Estação Pinacoteca pode ser entendido também como simplesmente um preparo de limpeza do espaço, para que outros trabalhos artístico-sagrados pudessem ali acontecer.

O que o público acessa destas performativos-rituais são registros estratégicos do que ocorreu, depois reelaborados pelo artista. Aqui, eu poderia elencar uma série de características, bastante óbvias, pelas quais este trabalho possa estar relacionado ao conceito de performance e performatividade. Contudo, o que me interessa é a forma como foi assumida a postura de investigação poética, a tática de *regimes de visibilidade* nomeada pelo artista de *devir-ritual*¹⁶.

Há na história da arte de performance formas de categorização dos vídeos e fotos produzidos nesses casos, que variam entre registro e obra. Heráclito não utiliza nenhuma das duas, pois sua proposta de produção transita entre ambas e tensiona tais definições. Os vídeos não são registros de performance, nem a obra performática em si, são *encruza* entre o que seria uma partícula desta obra (para não dizer registro) e o próprio rito. Este encontro entre ambos caminhos, no centro da encruzilhada, gera uma terceira proposta de criação artística, como é o caso dos dípticos ou da produção audiovisual que é

¹⁴ANTONACCI, Célia Maria. Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea: políticas e poéticas. São Paulo: Invisíveis Produções, 2021.

¹⁵MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Palgrave Macmillan UK, 2008.

¹⁶HERÁCLITO, op. cit., 2021.

exposta em *Yorùbáiano*. É, portanto, um conceito pensado com epistemologias de terreiros, em cruzeo com a práxis artística, já que nem tudo pode ser visto ou divulgado.

Outra tática de regimes de visibilidade pode ser compreendida com a série performática *Bori* (2008-2022), adquirida no ano de 2020 pela Fundação Pinacoteca¹⁷. A série é composta por uma instalação com 16 fotografias (fig. 2 e 3) e por uma performance (fig. 4). Aberta ao público, a performance é realizada por um ogã, acompanhado pelo toque de atabaques e cantos sagrados aos 16 orixás representados no trabalho. São dispostas em espiral 16 esteiras de palha, cada qual com uma pessoa convidada para participar do ritual imaginado pelo artista e cestos de ingredientes da cozinha sagrada dos orixás. O ogã reorganiza os ingredientes em torno das cabeças de cada pessoa, respeitando o orixá a qual cada uma pertence.



Figura 2:

Vista da instalação *Bori*, na Estação Pinacoteca, 2022.

Foto: Levi Fanan/Pinacoteca de São Paulo.



Figura 3:

Ayrson Heráclito, *Bori Cabeça de Oxalá*, 2009. Impressão de fotografia sobre papel algodão, 60x60 cm.

Fonte: Artsy/Divulgação.

¹⁷PINACOTECA DE SÃO PAULO, op. cit., 2022.

O nome dado à série pode ser traduzido como “alimentar a cabeça” e remete a um ritual íntimo, cuja principal função é auxiliar no renascimento de recém iniciados nos Candomblés, conferindo saúde, fartura, força, energia e proteção. Das informações que podem ser ditas e que importam à nossa discussão, este rito conta com sacrifício animal e outros ingredientes orgânicos cozidos, como o feijão fradinho, em alguns casos. A escolha destes materiais, bem como seu manejo, dependerá das divindades presentes no *orí* da pessoa em processo de iniciação, dentre outros fatores.



Figura 4:

Ayrson Heráclito realizando **Bori Cabeça de Yemanjá**, com arroz cozido, no octógono da Pinacoteca de São Paulo, no ano de 2022. Foto: Christiane Ruffato.

Fonte: Pinacoteca de São Paulo/Divulgação.

Como proposta de regimes de visibilidade, a performance ritual é imaginada pelo artista, não sendo mimética ao *Bori* dos Candomblés. Isso porque a maioria dos alimentos não passa pelo preceito do cozimento — somente levaram fogo aqueles os quais suas características quando crus dificultariam o trabalho de organizá-los nas esteiras, como é o caso do arroz —, tampouco há sacrifício animal aparente. Portanto, ao mesmo tempo em que pode ser entendido como um ritual sagrado, o *Bori* de Heráclito é uma metáfora, justamente por ser imaginado pelo artista a partir de preceitos das CTTro. O cozimento,

ou seja, a transformação dos alimentos pode ser entendido neste performativo como uma metáfora a ser resolvida pelo público e pelos participantes que os recebem em suas cabeças.

Outras características como forma de disposição destes alimentos sobre a cabeça das pessoas não acontecem no ritual dos terreiros. Estamos na *encruza* entre trabalho artístico e ritual. Como caracterizar, então, este tipo de trabalho artístico?

Cabe dizer que, para nós, pertencentes às comunidades tradicionais de terreiros, isto não é um mistério, já que rituais íntimos e subjetivos podem ser imaginados ou intuídos por iniciados. Tampouco, a performance ritual o é para a História da Arte, há uma tradição que remonta à década de 1960 com Joseph Beuys (1921-1986)¹⁸, Otto Mühl (1925-2013), Hermann Nitsch (1938-2022) e Marina Abramović (1946-). A diferença reside nas epistemes articuladas em trabalhos como os de Heráclito, que por muito foram caracterizados como “populares” ou “nichados demais”¹⁹ para fazer parte de um circuito artístico. Não coincidentemente, tais características são as mesmas que foram largamente incriminadas, até meados da primeira metade do século XX no Brasil — muito do que temos de registros históricos de rituais que pertenciam ao acervo da polícia²⁰. Ademais, os artistas que articulam tais conceitos estão abertamente discutindo colonialidade, racismo e cura como proposta de agência política/resistência. Assim, seria no mínimo ingênua a comparação entre um tipo de trabalho e outro.

O que gostaria de evidenciar, portanto, é o risco de apagamento de saberes em detrimento à valorização de categorias herméticas como possibilidade única de se existir um trabalho artístico. Se as epistemologias de terreiros atravessam o trabalho de artistas como Ayrson Heráclito desde a concepção até à metodologia, ou ao processo, e à postura analítica do próprio artista sobre o que foi feito, outras questões podem ser por nós, pesquisadores, levantadas: Será que cabem em categorias como “performance” e “arte ritual”? Que ferramentas um trabalho como este solicita ao curador, à crítica, às instituições culturais e à própria História da Arte?

Infelizmente — ou, pensando com Exu, felizmente — não tenho respostas para as perguntas que lancei. Seguindo a metodologia exusíaca, trago mais perguntas, me atendo às dúvidas como caminhos frutíferos e ressalto as palavras de minha Yalorixá: “não é nos livros, mas nos terreiros que aprendemos tais ferramentas, e é na encruzilhada onde pedimos licença para trabalhar com Exu”.

¹⁸ Ainda que o artista não se considerasse como performer, tornou-se uma referência para a arte de performance, sendo, inclusive, citado por Heráclito em entrevista (PINACOTECA DE SÃO PAULO, op. cit., 2022).

¹⁹ HERÁCLITO, op. cit., 2022.

²⁰ VALLE, Arthur. **O sagrado em exílio**: objetos sacros afro-brasileiros em degredos institucionais. Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX-Coleções em Exílio. Lisboa: Casal de Cambra, p. 263-278, 2018.

O que defendemos como CTTros não é a destruição de epistemologias europeias, — note que digo *europeia*, não *eurocêntricas* — afinal, são base da maioria de nossas formações acadêmicas. Ao invés disso, defendemos a valorização enquanto potência daquelas que continuam sendo vistas ou como “populares” demais, com conotações negativas, ou então aparecem na pesquisa e nos espaços museais curiosidades exóticas, por vezes apropriadas por grandes instituições como modismos.

Considerações finais

As questões aqui levantadas devem ser levadas em consideração para uma práxis no âmbito da pesquisa sobre artes, tanto por seu potencial exusíaco, no sentido metodológico e vivo do termo, quanto pela necessidade de desatualizar o epistemicídio. Ao buscar ferramentas para tal práxis científica nas epistemologias de terreiros, foi possível depara-se conceitos criados pelo próprio artista e que foram baseados nas vivências em CTTro, como o devir-ritual e o regime de visibilidade. Ambos nos aproximam do universo discursivo e artístico de Heráclito e possibilitam um tipo de leitura crítica de seus trabalhos bastante coerente às noções de decolonialidade.

Referências bibliográficas

ANTONACCI, Célia Maria. **Apontamentos da arte africana e afro-brasileira contemporânea: políticas e poéticas**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2021.

HERÁCLITO, Ayrson. **Os Sacudimentos: A reunião das margens atlânticas** (Conferência virtual). Estúdio ANPAP 2021 - (Re)Existências. Youtube, 29 de setembro de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4WA5huL-76w&t=2s&ab_channel=EST%C3%9ADIOANPAP2021-%28RE%29EXIST%C3%8ANCIAAS.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. Editora Jandaíra, 2019.

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

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ayrson Heráclito: Yorùbáiano** (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pina_, 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Editora Mórula, 2019.