



AXÉS E PERTENCIMENTOS: MARCHETARIA ENTRE MITOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS AFRO-BRASILEIRAS E PERFORMANCE-ARTE

Ayrson Heráclito Novato Ferreira. PUC/SP – UFRB
Tiago dos Santos de Sant'Ana. UFBA

RESUMO : Este texto refere-se aos processos poéticos dos artistas baianos Ayrson Heráclito e Tiago Sant'Ana, considerando-os enquanto produtos artísticos e midiáticos inseridos em um contexto social, cultural e histórico. As obras analisadas tencionam relações entre performance-arte e práticas performativas, ressignificando e apreendendo memórias e mitos afro-brasileiros.

Palavras-chave: Performance-arte, mitos, arte afro-brasileira.

ABSTRACT: *This text refers to the poetic processes of Bahian artists, Ayrson Heraclito and Tiago Sant'Ana, considering them to be artistic and mediatic products embedded in a social, cultural, and historical context. The works analyzed aim for a relationship between performance art and performative practices, seizing and redefining Afro-Brazilian memories and myths.*

Keywords: *performance-art, myths, art african-Brazilian*

Considerações preliminares

A arte afro-brasileira vem obtendo um significativo destaque no cenário artístico atual. A implantação de políticas públicas como mecanismo de fomento das expressões artísticas relacionadas à problemática afrodescendente - assim como a criação de museus, memoriais, instituições culturais e o quase ativismo de alguns críticos, curadores e intelectuais que trabalham na perspectiva de sua valorização e reconhecimento – tem papel fundamental na evidência dessa produção artística.

Pensadores contemporâneos, como Paul Gilroy, Achille Mbembe e o crítico e curador brasileiro Roberto Conduru, empreendem pesquisas a fim de rever novas abordagens e críticas sobre os desdobramentos do fenômeno da escravidão moderna na atualidade, a partir de um viés político-cultural e identitário dando destaque para as relações com as artes. O objetivo deste artigo é analisar obras que

tencionem relações entre performance-arte e práticas performativas, através de ressignificações e apreensões de memórias e mitos afro-brasileiros.

Passaremos agora a uma breve introdução sobre algumas ideias e contextos que fundamentam a produção artística em questão.

Poéticas artísticas e diálogos com o Afropolitano

Em 2005, o mundo assiste um grande evento artístico no Centro de Artes Georges Pompidou - a exposição *África Remix*, que reunia 84 artistas da África Negra e do Mundo Árabe. A mostra teve como desígnio apresentar novos olhares sobre a arte africana dos últimos dez anos. O pensador Achille Mbembe e o curador Simon Njami, ambos de Camarões, propõem uma nova ideologia de abordagem, atualizando o conceito de Afropolitano:

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

Tal ideologia se propaga por todo mundo, organizando concepções estéticas e orientando muitas posturas artísticas, especialmente nos países da diáspora africana.

No Brasil, Roberto Conduru desenvolve uma importante pesquisa sobre a arte afro-brasileira desde os seus primórdios, com a vinda dos africanos para o Brasil, até à cena contemporânea. Conduru, além de publicar livros e artigos sobre artistas, é também curador.

Em 2011, o crítico organizou uma grande exposição em Bruxelas, inserida na programação do Festival Internacional de Artes da Europa Europalia-Brasil, intitulada de “Incorporations: Afro-Brazilian Contemporary Art”. A exposição aconteceu na grande galeria da *La Centrale Eletrique*, no período de 15/10/ 2011 a 15/01/2012.



Fig.1 - Página do Catálogo da mostra "International arts festival - Eurolalia.Brasil" 2011.

A mostra revelou um leque de poéticas e procedimentos de abordagem de artistas atuais afro-brasileiros, nas palavras de Roberto Conduru:

[...] Na maioria das reflexões artísticas da problemática sociocultural afrodescendente, religião e política estão misturadas entre si e com outras questões, sejam da arte, sejam de outros domínios, tempos e lugares, pois raramente as referências africanas e afro-brasileiras são exclusivas. Nesse caminho poético-crítico, transitando entre sagrado e profano, individual e coletivo, pessoal e público, local e universal, arte, religião e política, os artistas acabam por instaurar uma África irrestrita a continentes e nações, uma África complexa, plural, porosa e atual, uma África brasileira. [...] (CONDURU apud FARES, 2011, p.81)

A diversidade das produções e as relações entre arte, religião e política demarcam um território de entrelaçamentos e noções de pertencimento estético ao conjunto das obras. É importante ressaltar que as obras, produzidas com diferentes meios e por artistas e coletivos brasileiros provenientes de diferentes regiões do país de origem afrodescendentes ou não, tenciona discursos e visões de mundos em distintas dimensões.

As obras de artistas contemporâneos como Alexandre Vogler, Ayrson Heráclito, Caetano Dias, Frente 3 de Fevereiro, Jorge dos Anjos, Marcondes Dourado, Mário Cravo Neto, Martinho Patrício, Rosana Paulino e Ronald Duarte articulam-se a fim de construir um complexo panorama de abordagem entre as relações de pertencimento Brasil-África. O conjunto de trabalhos exibidos cooperou

para desconstruir um discurso de inspiração romântica e nacionalista, que tem a África como origem de uma “cultura negra pura”.

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

Em 2010, num artigo apresentado no encontro da ANPAP, foi esplanada a pesquisa que desenvolvemos na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia com o grupo Mandu Performance-arte. Embasado nos recentes estudos da Etnocenologia – engendrada por estudiosos brasileiros/baianos e franceses – analisamos cenas populares do Recôncavo da Bahia, dando conta de entender as dimensões históricas, culturais, estéticas e artísticas dessas matrizes.

“Etnocenologia” foi um termo pensado por Jean-Marie Pradier, em 1995, para tratar do estudo das práticas espetaculares – a partir de uma visão não-essencialista sobre a concepção de identidade (GREINER; BIÃO, 1999). A ideia dessa área de conhecimento é dimensionar as manifestações de diferentes culturas, atentando para o seu caráter físico, espiritual, emocional, cognitivo. De tal modo, a Etnocenologia tenta entender o processo de intercâmbios estéticos entre “pólos interculturais” (GUINSBURG et. al., 2006, p. 139) e produzir uma forma de analisar as produções simbólicas “do povo” através de um paradigma pautado na concepção de alteridade e no estabelecimento de um multiculturalismo.

A partir disso, o Mandu Performance-Art assinalou a possibilidade dessas cenas culturais dialogarem com a arte contemporânea da performance, intensificando as trocas culturais entre as mais diversas tradições de vida. As ordens culturais populares serviram para pensar uma produção de trabalhos de performance e de audiovisual até então.

O mote do grupo é o estudo e a prática da performance-art. Contudo, o grande diferencial é o estabelecimento de intercâmbios estéticos com práticas performativas do Recôncavo da Bahia. Num artigo sobre as poéticas artísticas do

grupo Violeta Martinez e Ayrson Heráclito discutem essa articulação entre esses dois pólos interculturais.

[...] o Grupo Mandu Performance-Art, sediado no Recôncavo da Bahia, hibridiza em suas obras os limites entre arte contemporânea e as cenas populares – mesclando características vindas da linha de experimentação performática e das expressões matriciais do Recôncavo que possuem caráter performativo. [...] (FERREIRA; MARTINEZ, 2010, p. 4)

Diante dessas questões, ressaltamos o caráter político da produção recente de artistas da Bahia que tem como referencial poético as configurações e mitologias afro-brasileiras dentro de uma lógica contemporânea. O afropolitanismo para além de ser uma constelação teórica, é um local que possibilita uma tensão entre as bordas identitárias e culturais, transmutando pertencimentos em consciência política - tangenciando diversos campos do conhecimento e da vida, a exemplo da arte contemporânea.

Deixaremos aqui que cada artista disserte sobre suas obras.

Batendo Amalá e Funfun - Performance e audiovisual na obra de Ayrson Heráclito.

Recentemente realizei duas videoinstalações centradas em questões da religiosidade no candomblé. Rituais e fatos reais serviram de inspiração para elaboração das obras, que considero eventos performáticos de esfera pública e privada. Dois momentos intermediados pelo audiovisual que envolvem a performance-arte e as práticas performativas.

O primeiro trabalho intitulado “Batendo Amalá”¹, foi resultado de um remake de uma *live performance*, originalmente apresentada no Seminário corpo em Prospecção 2 – “Performance-art e Intercâmbios Estéticos”. O evento foi uma realização do GAAP/UFRB – Grupo de pesquisa e Extensão em Artes, Audiovisual e Patrimônio da UFRB - Grupo Mandu Performance-art e do projeto de extensão Narrativas em Fluxo.

A performance apresenta foi livremente inspirada na comida fria "ajebó" oferecida ao deus negro Xangô. Quiabos e outros ingredientes são batidos com as

mãos enquanto se evoca pedidos pessoais para o grande rei. Posteriormente, no mesmo ano, apresentei a mesma performance na Mostra de Performance - Corpo Aberto Corpo Fechado na Galeria Cañizares em Salvador. Fiquei impressionado com o registro em vídeo realizado por Arthur Scovino, onde constatei outras dimensões do trabalho mediado pela câmera. Em 2013, resolvi remontar a performance em estúdio e editar em dois canais.



Fig. 2 - Batendo Amalá, still da videoinstalação 2013

A performance em formato de videoinstalação revelaram importantes questões deste trabalho. Sigo, descrevendo e elencando alguns pontos relevantes desta nova percepção.

A videoinstalação é composta por duas telas, montadas juntas em uma mesma parede, tendo uma duração de aproximadamente seis minutos em *loop*. Inicialmente, uma das telas apresenta a primeira ação dessa performance-ebó². Assento sobre um pequeno pano branco ao chão os ingredientes e materiais: um alguidar de cerâmica, uma “faca virgem”, doze quiabos frescos, uma garrafa de mel, água de laranjeiras e dendê. A ação inicial consiste em cortar em lascas os doze quiabos.

O numero doze está associados aos Obás do rei Xangô de Oyó, (os doze ministros do orixá da justiça), seis de acusação e seis de defesa. Ao cortar os quiabos em lascas, estamos evocando ao mito da ira de Xangô - que cortava perdas com o seu oxé, machado de dupla lâmina, onde lascas de fogo se transformam em raios, destruindo os seus inimigos. Por isso as lascas, por isso os doze.

Ao prosseguir, cortado os quiabos, ouve-se o som da faca e o plano da câmera se fecha num close, mostrando os passos seguintes da preparação do "ajebó".

Acrescenta o mel, o azeite de dendê e a água de flor de laranjeira. Paralelo à ação, a segunda tela apresenta as mãos da performance que seguram e guardam, um a um, os cabos dos quiabos já cortados. As mãos que maceram os resíduos se lubrificam com a gosma do vegetal e prepara-se para a fase posterior do ritual. A sequência finaliza com o desaparecimento das mãos, submergidas nas sombras da cena.



Fig. 3 - Batendo Amalá, still da videoinstalação 2013

A segunda parte da ação, o *performer* se levanta segurando o alguidar, com uma das mãos e com a outra bate os ingredientes de forma a oxigenar a mistura. O *performer* se movimenta de forma crescente, sendo necessário que o corpo não fique parado ou em repouso. As mãos que batem a mistura e o corpo em deslocamento no espaço emulsionam as energias necessárias para o rito e evoca os pedidos para a divindade, que são feitos em silêncio. O processo de preparo do ajebó é o momento de conexão entre o plano material e espiritual, é o momento das solicitações, dos pedidos e das conversas. A segunda tela apresenta um close da mão batendo os ingredientes e acentua a transformação crescente dos ruídos da ação e da mistura. Progressivamente, a massa se torna espumosa e homogênea. Ao finalizar o preparo da oferenda é assentada sobre o solo e o *performer* sai da cena.

O segundo trabalho que apresento é outra videoinstalação intitulada "Funfun", composta com dois canais de vídeo sincronizados, tendo a duração de loop de 4'08" e trilha sonora original de João Omar Figueira Melo. Realizada na cidade de Cachoeira/Bahia em agosto de 2012, a obra funde fatos vividos e apreensões de memórias e mitos afro-brasileiros.

Ao retornar para Cachoeira no mês de agosto de 2012, de uma estadia em São Paulo, onde cursava disciplinas de creditação no programa de pós-graduação

na PUC, encontrei a velha cidade do Recôncavo imersa em muita tristeza e dor. Os motivos foram as mortes, em um período muito curto, de duas grandes sacerdotisas do candomblé: Maria Helena do Vale, conhecida como Mãe Madalena, e Dona Estelita de Souza Santana. A cidade se ressentia com a enorme perda espiritual e patrimonial.

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

Estávamos na véspera da grande Festa da Irmandade da Boa Morte, festa da confraria das mulheres negras que ritualiza de forma bastante particular o culto de Nossa Senhora através de um "catolicismo-barroco" próprio das mestiçagens do Recôncavo. A festa é intimamente ligada à vida e a morte e fazem menção à passagem da viagem espiritual do Aiyê ao Orum.³

A proximidade da festa e os falecimentos me emocionaram profundamente, estava vivendo um momento mítico-histórico. Resolvi então fazer uma homenagem, uma espécie de réquiem para a morte aos 105 anos de Dona Estelita de Souza Santana, juíza perpétua da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.

Na semana seguinte, estive presente na primeira noite da festa e registrei em vídeo a "noite Funfun". Funfun é a cor branca em yorubá. Funfun é a cor que rege a primeira noite do velório ritual de festa da Irmandade. Nas palavras da historiadora Magnair Santos Barbosa:

O branco da roupa vestido no dia em reverência às irmãs falecidas deve-se ao luto, já que na religião afro-brasileira encara-se a morte com naturalidade, haja vista que, através da intercessão do Pai e da Mãe

alcança-se uma morte pacífica, ou seja, uma boa morte. Entretanto, a encenação pública desse momento, na Boa Morte, mostra-se trágica, visto as formas barrocas coloniais de se festejar a morte. (BARBOSA. 2011, p. 65)

Funfun é a cor do luto de alguns povos orientais, é a cor do deus negro Obatalá – a cor da pureza e santidade, maturidade e sabedoria.

Durante a realização da missa, onde se vela a imagem de Maria morta, fui tomado por uma energia, uma sensação da presença da recente falecida Dona Estelita.



Fg.4 - Funfun, still da videoinstalação, 2013

Posteriormente editei em duas telas a videoinstalação com os arquivos dessas experiências vividas. Tal experiência me remeteu a zonas de percepção muito tênues entre arte-vida.

Ebó-arte, pertencimentos e imersões: poéticas artísticas em performance nos trabalhos de Tiago Sant'Ana

Durante minha graduação na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, fui integrante do grupo Mandu Performance-Art – em que pesquisei e desenvolvi uma poética voltada para um intercâmbio estético entre matricialidades do Recôncavo da Bahia e a arte da performance. Fui engendrado num meio familiar e metropolitano que propagava ideias racistas acerca das manifestações culturais/religiosas de raízes afro-brasileiras, ainda que muitas das pessoas que proferiam esses discursos fossem mestiças ou negras.

A universidade cumpriu um papel fundamental no processo de possibilitar a minha liberdade de pensamento acerca desses assuntos, sem encontrar barreiras e sofrer retaliações, como em outrora. Quando ingressei no grupo Mandu Performance-Art, esses processos foram catalisados com as leituras sobre Etnocologia, o candomblé da Bahia e o estudo de cenas populares do Recôncavo. Passei a encarar as cenas das quais estudava não só com sentimento de pertença, mas também como um chamado a refletir e produzir sobre aquilo que eu experienciava. Pude imergir no mundo das expressões culturais do Recôncavo analisando e participando de cada uma delas especificamente.

Atualmente, sou integrante do OSSO Coletivo de Performances Urbanas, que tem com filão principal o trabalho ocupando espaços públicos das cidades, tentando descentralizar a produção da arte contemporânea dos grandes centros urbanos e de locais sacralizados – como galerias e museus. As performances que apresento nas mostras do OSSO continuam tendo como referencial teórico essas ligações entre universos matriciais e a linguagem da arte contemporânea. Detalharei melhor dois processos de performances que desenvolvi em 2013: “Chagas #2”, um trabalho de rua, e “Composições simples para escutar ancestrais”, obra mais voltada para o registro com câmera.

Em “Chagas #2” faço um diálogo com o culto à Omolu – meu orixá de cabeça e aquele que rege a doença e a cura. Omolu é o deus da varíola, sobretudo das enfermidades de pele. Em algumas tradições do candomblé é dividido entre Obaluaiê, o jovem, e Omolu, o velho. Em Salvador, no mês de agosto, filhos e filhas desse orixá se reúnem no bairro da Federação em frente à Igreja de São Lázaro para distribuir e tomar banho de pipoca, ou a chamada “flor do velho”. Esses banhos são repletos de força vital que curam doenças, fecham feridas e protegem o corpo de enfermidades.

Uma das cenas que observei na festa de Omolu (que no sincretismo religioso é relacionado a São Lázaro) eram os filhos e filhas desse orixá com tabuleiros na cabeça ornamentados com palha da costa e pipoca. Utilizei esse referencial como poética para meu trabalho “Chagas #2”, apresentado na II MOLA – Mostra OSSO Latino Americana de Performances Urbanas – realizada em Arraial d’Ajuda e Trancoso, no sul da Bahia.

Na ação, remonto a genealogia do orixá ao me banhar com água do mar e folha de bananeira. Através de uma das versões do mito na tradição do candomblé, Omolu foi abandonado ainda bebê na beira do mar por sua mãe, Nanã, com o corpo coberto de chagas. Yemanjá, com seu espírito maternal, cuida de suas feridas com folhas de bananeira. Obaluaiê, o jovem, se mostra como um homem lindo e cheio de luz. (MARTINS, 2008)



Fg.5 - Chagas #2, Arraial D'Ajuda, 2013. Registros: Pâmela Guimarães

Estabelecendo um intercâmbio com essa memória ancestral, encaro minha interação com as folhas de bananeira como um fechamento de feridas abertas, um novo ciclo que se fecha e que deve ser superado. Após essa ação na praia, componho cantos de pipoca, alimento sacrificial do orixá, em alguns locais de Arraial D'Ajuda – como uma ação poética de fechar feridas abertas da memória, como uma experiência de amenizar as dores e as chagas que maculam a história daquele local.

No culto do candomblé, as pipocas são relacionadas à Omolu, a partir de um mito relacionado a outros orixás e, especificamente, com Ogum e Iansã. Conta-se que numa festa estavam todos os orixás no xirê – roda dedicada a danças e músicas ancestrais dos deuses negros. Omolu tinha o corpo coberto por chagas, graças às lesões provenientes da varíola e também pelos danos causados por caranguejos, na ocasião em que foi abandonado à beira do mar por sua mãe.

Por ter vergonha de mostrar seu corpo cravado por feridas, ele não entrou na festa, observava de longe, por entre as frestas do barracão. Ogum, ao ver o sofrimento de Omolu, o cobriu com uma roupa de palha da costa, um capuz que

toma da cabeça até à extensão das pernas. Só então Omolu entrou no salão da festa com a indumentária providenciada por Ogum. Aquela roupa que cobria o corpo do jovem chamou a atenção de Iansã, deusa dos ventos e das tempestades, curiosa, de personalidade marcante, mas também complacente com o estado daquele homem virulento.

Quando Omolu estava no centro do local da festa, Iansã lançou um forte vento que levantou a sua roupa de palha. Com a ventania todas as suas chagas foram transformadas em pipocas, que foram espalhados por todo o barracão. Omolu surpreendeu todos com sua beleza iluminada, se tornando o homem mais lindo da festa.

Então, estetizo esse mito de maneira ressignificada e contemporânea ao utilizar as pipocas como comida de cura, a folha de bananeira como material orgânico físico e espiritual, além da remontagem da cena da festa de São Lázaro – a partir do balaio e das fitas pretas e vermelhas, cores relacionadas à Omolu.



Fig. 6 - Chagas #2, Arraial D'Ajuda, 2013. Registros: Juan Montelpare

Em “Chagas #2”, o mito é o ponto de partida principal para a concepção do trabalho. Esse fator revela o quanto a mitologia também pode ser dinâmica, transitando em diversos campos do conhecimento.

O mito é o discurso em que se fundamentam todas as justificativas da ordem e da contraordem social negra. Está intimamente ligado ao universo do simbólico, que representa a ordem ou a organização do meio que

circunda o homem desde o momento em que nasce, indo além de sua morte. (THEODORO, 2010, p. 113)

No segundo processo que apresento aqui é baseado em uma performance para fotografia. O trabalho “Composições simples para ouvir ancestrais” é uma instalação formada por seis fotografias (100 x 70 cm) que revelam processualmente uma ação simples com conchas do mar.

A obra é uma evocação e um retorno à matricialidade afro-brasileira por meio da imagem de Yemanjá – rainha dos mares e mãe de todos os orixás. As conchas, em diversos contextos, aludem à maternidade, ao útero e à concepção, arquétipo ligado a essa divindade afro-brasileira.

Neste trabalho proponho uma imersão dentro de uma caixa tendo como experiência poética o contato sensível com conchas do mar, reivindicando um acolhimento da minha ancestralidade. Através do título trabalho, do meu corpo e da ação de me colocar sob as conchas, construo uma narrativa ancorada nas teias da memória. O trabalho se ambienta em práticas rituais e no símbolo religioso de forma metafórica e ressignificada. As conchas são utilizadas em assentamentos de axé do orixá Yemanjá, deusa que faz parte da minha constituição espiritual na tradição do candomblé.

Mesmo cada pessoa tendo um orixá que rege a cabeça, o dono do *ori*, o *eledá*, existe uma constelação formada por outros orixás que exercem influência e imprimem características a quem os carrega. Os dois trabalhos que explano nesta análise estão relacionados à minha cosmologia espiritual dentro da perspectiva do candomblé.

Os mitos e os arquétipos de Omolu e Yemanjá servem como ponto de partida para minhas concepções estéticas e simbólicas. A construção da minha poética se referencia em matricialidades afro-brasileiras - traço fundante da minha região de pertencimento, o Recôncavo da Bahia. Os signos da África, enquanto pilar fundamental para constituir a brasilidade, dão sustentação à minha incorporação criativa.



Fig. 7 – Composições simples para ouvir ancestrais, Instalação e Performance, 2013.

Pensando nesse sentido, retorno ao conceito de afropolitanismo, que citamos na parte introdutória desse texto. A ocorrência às memórias ancestrais afro-brasileiras nos contextos das minhas obras e de Heráclito consistem no aporte utilizado em nossos processos para garantir à permanência e resistência dessas tradições mitológicas – muitas vezes propagadas apenas pela oralidade. Ressaltamos nossa posição política de artistas afro-diaspóricos, lançando um olhar contemporâneo as diversas tradições da vida que nos engendram enquanto artistas racializados e culturalizados. Além disso, assentamos o estabelecimento de intercâmbios estéticos entre matricialidades e a arte como um possível caminho poético dentro da linguagem contemporânea.

NOTAS

¹ Amalá é comida ritual votiva do Orixá Xangô, Iansã, Obá e Ibeji. No caso da performance ela é resignificada e se aproxima mais do Ajebó, comida fria onde os ingredientes são batidos com as mãos

² Chamamos de “performance-ebó” os trabalhos que estão diretamente associados as ressignificações das práticas ritualísticas do candomblé).

³ Aiyê é uma palavra da língua yorubá que, na mitologia yorubá, é a Terra ou o mundo físico, paralelo ao Orun, mundo espiritual.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Magnair. *Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte: entre o aiyê e o orum*. In. *Festa da Boa Morte*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.

FARES, Cláudia (org.). *Europalia.Brasil*. São Paulo: Ministério da Cultura e ACF, 2012. Catálogo da Exposição.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. MARTINEZ, Violeta. *Grupo MANDU Performance-Art: Uma experiência de intercâmbios estéticos*. Trabalho apresentado no 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios” – 20 a 25/09/2010 – Cachoeira – Bahia – Brasil. Acessado em 9 de maio de 2013. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/ayrson_heraclito_novato_ferreira_2.pdf

GREINER,Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

MARTINS, Cléo. *Nanã: a senhora dos primórdios*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

MBEMBE, Achile. *Afropolitanism*. In. *ÁFRICA REMIX*. Paris: Centro Georges Pompidou, 2005. Catálogo da Exposição.

THEODORO, Helena. *Iansã: rainha dos ventos e das tempestades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

Ayrson Heráclito Novato Ferreira

artista visual e curador, doutorando em *Comunicação e Semiótica* pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Professor do curso de *Artes Visuais* do Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Suas obras transitam pela instalação, performance, fotografia e audiovisual, lidam com frequência com elementos da cultura afro-brasileira e já foram vistas em individuais na Bahia, mostras, festivais e Bienais internacionais.

Tiago dos Santos de Sant’Ana

é mestrando no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade na Universidade Federal da Bahia. Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. É integrante do OSSO Coletivo de Performances Urbanas com quem divide a coordenação da MOLA – Mostra OSSO Latino Americana de Performances Urbanas. Vive e trabalha em Salvador, onde pesquisa sobre os possíveis intercâmbios estéticos entre matricialidades afro-brasileiras e a arte contemporânea. Tem trabalhos apresentadas em mostras nacionais e internacionais, como a XI Bienal do Recôncavo e o 5º Encuentro AVD, realizado em Bogotá.