

# Reescrever e reapropriar a história da arte: pistas a partir da performance no Brasil

Ana Lúcia Alves Lucchese<sup>1</sup>

 0000-0001-5268-1635

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 18, 2024. **Atas do XVIII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 18, 2024.

DOI: 10.20396/eha.18.2024.12073

## Resumo

Se a colonização influenciou diretamente em nossa noção do que é ou não conhecimento, são observáveis lacunas no que entendemos hoje como história da arte no Brasil. Nesta seara onde alguns são protagonistas e outros reduzidos a objetos etnográficos em gabinetes de curiosidades, a arte de performance tem se demonstrado como uma ferramenta metodológica para abertura de brechas na colonialidade e é, com frequência, reapropriada e reimaginada a partir de cosmopercepções em diáspora no Brasil. A partir da obra *O Embastamento do Museu de Etnologia de Viena* (2015), são apresentadas características pertinentes a trabalhos realizados desde epistemologias de terreiros, os quais desafiam nossas categorizações e hermetismos e, com isso, apresentam novos caminhos a serem percorridos no âmbito teórico das Artes Visuais.

**Palavras-chave:** Arte de Performance. Ayrson Heráclito. Contemporaneidade.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica da Arte. Orientada pela Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto e financiada pela CAPES/DS.

## Introdução

Segundo Aníbal Quijano<sup>2</sup>, a colonização influenciou diretamente em nossa noção do que é ou não conhecimento. Assim, são observáveis lacunas no que entendemos hoje como história da arte no Brasil. Nesta seara onde alguns são protagonistas e outros reduzidos a objetos etnográficos em gabinetes de curiosidades, a arte de performance tem se demonstrado como uma ferramenta metodológica para abertura de brechas na colonialidade e é, com frequência, reapropriada e reimaginada a partir de cosmopercepções<sup>3</sup> em diáspora no Brasil.

A arte contemporânea, como forma de expressão interdisciplinar, permite com que as produções artísticas elaboradas em seu seio apresentem diversos fazeres em concomitância, revelando obras que transitam entre a performance, a escultura, o vídeo e a fotografia, por exemplo. Assim, é possível elaborar, ainda, a ideia de que as categorias tenham, no caso das práticas performativas, suas paredes cada vez mais finas. Essa espécie de “borrões” entre elas representam zonas de interesse para produções de artistas que desafiam a colonialidade.

Ainda que não exista um consenso sobre sua definição, o termo “performance” surge na historiografia das artes visuais como categoria nos anos 1960-70 e diz respeito a obras onde o corpo, o tempo e o espaço são elementos fundamentais e constitutivos. Na contemporaneidade, é possível constatar que arte de performance tem sido utilizada como meio e como processo artístico. Isso significa que ela pode ser, por vezes, a obra per se, enquanto outras vezes pode ser compreendida como ferramenta que conduz a outras obras. Os limites nem sempre são explícitos e é nesse borrão onde reside sua capacidade exusíaca - ou seja, de mutabilidade, de geradora possibilidades várias, podendo assumir diferentes funções dentro de um mesmo fazer artístico.

## “Embostamento”

Quando convidado a realizar um projeto no Museu de Etnologia de Viena, em 2015, Ayrson Heráclito escolheu pensar a história do local a partir de uma perspectiva bastante próxima às culturas ali há décadas dissecadas. *O embostamento do Museu de Etnologia de Viena* [Figura 1] é uma performance,

---

<sup>2</sup> QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *Espacio Abierto*, v. 28, n. 1, p. 255-301, 2019.

<sup>3</sup> 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 de culturas do continente africano teriam, em geral, uma concepção de mundo mais ligada à percepção como totalizadora de experiências entre o pensamento “racional”, a intuição e a vivência através do corpo como inteireza.

enquanto que é também um *site specific* a partir do que seriam os vestígios da ação. Na lista de materiais, consta esterco e uma lata para seu acondicionamento, uma bacia de metal e carvão em brasa.



**Figura 1:**  
Ayrson Heráclito, **O embostamento do Museu de Etnologia de Viena**, performance, 2015. Fonte: Pinacoteca de São Paulo, 2022, p. 62.

O artista aparece vestido de branco em um dos saguões principais do museu, espalha o material (esterco) no chão e realiza um ritual ancestral, que é reformulado e desenrola-se em um discurso poético próprio. Nesse caso, as marcas institucionais da colonialidade, inscritas no respectivo espaço museológico, enquanto ele discursa sobre a situação de atravessar o Atlântico a convite de um museu etnográfico. Não é difícil imaginar o cheiro e a consequente recepção do público, incluindo os curadores e trabalhadores da instituição. O acordo era de que os “vestígios” da performance ficassem por um certo período no museu, como instalação. Contudo, os curadores solicitaram que os materiais fossem retirados alguns dias após o final da performance, pois havia risco de trazer dano às obras expostas no museu.

Sendo o ato performático um entremeio - tanto no sentido da palavra *media*, quanto como seu passeio entre a arte e o sagrado -, o que se presencia é uma parte de um todo: a escolha de Heráclito do que seria exibido, ou melhor, presenciada por quem ali estivesse e, posteriormente, pelo público, ainda que nosso único contato sejam memoriais, entrevistas e fotografias do trabalho. Mas, afinal, o que se pergunta prontamente é: o que é “embostamento”?

Poderíamos recorrer ao repertório da área das artes visuais, com *Merda de Artista* (1961), do italiano Piero Manzoni. Ou, então, aos trabalhos performáticos, ainda que não assim nomeados pelo

artista, de Joseph Beuys, como em *I like America and America Likes me* (1974), situação em que o artista cria uma de suas “esculturas sociais” (social sculptures) ao conviver por alguns dias com um coiote, incluindo seus detritos animais na René Block Galler. Ressaltemos que Beuys é, declaradamente, uma referência para Heráclito (Pinacoteca de São Paulo, 2022). Talvez, o fato de que a performance de Beuys tenha sido realizada em uma galeria na década de 1970, permitisse uma maior abertura para este tipo de produção. Podemos imaginar que, em um museu etnográfico, onde a conservação é uma necessidade primordial dada a característica dos objetos, ali histórica e literalmente “climatizados”, um embostamento seja uma novidade não tão bem-vinda.

O que mais chama a atenção é como a recepção à obra de Heráclito evidencia o papel contraditório dos museus etnográficos na contemporaneidade, já que contém em seus acervos restos de humanos, encaixotados em vidros ou gavetas, nomeados múmias, dentadas e ossos, saqueados de territórios colonizados. Objetos tradicionais de diferentes povos criados a partir de materiais orgânicos também costumam ocupar galerias internas desses museus, como é o caso de peças rituais, vestimentas, instrumentos musicais e toda uma infinidade de categorizações. Sendo assim, é no mínimo curioso que um performativo que remete a rituais com estrume, práticas ancestrais de povos cujos objetos ou partes estão provavelmente ali enclausurados, tenha sido acolhido com ressalvas na instituição.

Na situação de clausura, evidencia-se o deslocamento de objetos de sua função original. O Museu de Etnologia de Viena conta com vários objetos sagrados em coleções específicas sobre o Brasil e o oeste africano, como Benin e Nigéria, países de onde veio parte da diáspora forçada durante o colonialismo. Dentre eles, no acervo virtual, pude constatar a presença do que o museu chama de *Batedor de moscas* [Figura 2] que, observando a territorialidade e o material que compõem o objeto catalogado (couro e pelo animal), é possível que ele seja, na realidade, uma ferramenta sagrada chamada no Brasil de erukerê ou eruexim (do lorubá *ìrùkèrè*, que significa literalmente “rabo de cavalo”), da orixá Oyá ou Iansã.

Embora não tenha encontrado uma pesquisa detalhada disponível sobre este objeto em específico, espantou-me a sua descrição no acervo virtual do museu - pois ela admite que o objeto tenha sido pilhado, mas não o contextualiza em seu uso ritual e o denomina simplesmente como “batedor de moscas”. O que se evidencia, quando comparamos o posicionamento institucional sobre o objeto e sobre a performance de Heráclito, é a contradição entre o que é nesse museu conservado e exibido aos olhos curiosos como cultura “primitiva” ou morta, mas que talvez não seja tão agradável ou exótica aos olhos do público se apresentada como viva.



**Figura 2:**  
**Batedor de moscas**, objeto pilhado, original do Benin (Nigéria); Coleção do Museu de Etnologia de Viena. Fonte: Welt Museum Wien/Site oficial, maio de 2023.

A discussão que é aqui apresentada é mais complexa do que um simples juízo de valor, como se houvesse uma ação correta ou outra possibilidade “melhor” para tal ocorrido, já que se trata de um museu cuja função surge pela etnografia - sendo desafiador, sob ponto de vista crítico à colonialidade, elaborar um sentido para sua existência que não esteja vinculado à violência - e, além disso, pouco se sabe sobre as relações, hierarquias e normas institucionais que ali possam existir. Busca-se uma leitura que acompanha a crítica presente no performativo de Heráclito, já que a escolha do material e dos seus significados dialogam com o local. O que significa, então, realizar um expurgo em um espaço que carrega histórias da colonização, utilizando um material concebido por olhos ocidentais como “inapropriado” ou “nojento”? As respostas encontram-se na própria pergunta, ao mesmo tempo em que se apresentam nas falas e no discurso do artista ogã.

A clausura de objetos tradicionais, rituais ou não, tem sido foco de discussão entre a comunidade científica, curadores e instituições culturais. Questiona-se o motivo pelo qual se quer mantê-los hermetizados em acervos que se encontram fora de seus territórios de origem. Dado o contexto, cabe

ponderar se tal estranheza poderia estar relacionada ao desconhecimento da cultura de onde parte a produção artística, que se baseia em ritualísticas e preceitos de terreiros. Qual a implicação dos processos históricos que datam da colonização e constituem a própria ideia de museu etnográfico neste caso?

Em entrevista, o ogã explica que a ideia da performance já estava em seu horizonte e que esta foi a ocasião perfeita para realizá-lo, justamente pelo contexto acima abordado. Sua inspiração vem de rituais realizados na Comunidade Tradicional de Terreiro (CTTro) a qual pertence. Sendo assim, houve um preparo rigoroso: o animal que produz o esterco precisa ser bem tratado e alimentado com plantas específicas ao longo de um certo período. O esterco derivado desta alimentação é curado e pode ser utilizado no ritual de depuração do estrume, cuja função é, neste caso, a de limpeza de um carregamento profundo:

Eu tenho feito muitos trabalhos em museus de etnologia, acredito ser uma forma de curar um pouco esses fantasmas coloniais que eles carregam. São intervenções no simbólico, narrativas que ajudam a transformar imaginários – por exemplo, o dia em que realizei um ritual de depuração com estrume (o embostamento) no Weltmuseum de Viena<sup>4</sup>.

Como proposta de cura, o trabalho levanta inquietações acerca de um assunto que atravessa a ordem do coletivo: remete à colonização como fantasma que assombra os museus etnográficos europeus e, como Fred Wilson aponta em seus trabalhos artísticos e curatoriais, também nos territórios que já foram colônias, com suas especificidades e diferentes apagamentos em prol da manutenção de uma determinada ordem social. Em seus trabalhos, Ayrson Heráclito utiliza práticas e materiais ritualísticos (re)organizando-os poeticamente. Portanto, neste caso em específico, cada performance representa não uma mimese do ritual ao qual se refere, mas uma nova formulação ritualística que, por sua natureza de cruzo, torna-se própria à poética do artista e ogã – importante notar que ambas as denominações são apresentadas em conjunto por Heráclito.

*O embostamento do Museu de Etnologia de Viena* é um trabalho que atua em diferentes instâncias do tempo, já que busca discutir sobre a história da colonização e o presente momento, em que vivemos a colonialidade. Além disso, dialoga poeticamente com um público heterogêneo. Nesse caso, a característica de processo que é assumida a partir da arte de performance nos leva a pensar em uma fruição do público que se relaciona com tempo e espaço, não necessariamente em passado, presente ou

---

<sup>4</sup> PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ayrson Heráclito**: Yorùbáiano (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pina\_, 2022, p. 64.

futuro isolados, mas em uma ideia de continuidade - continuidade essa que, por sua vez, abre brechas para que se acesse uma percepção de passado, presente e futuro atuando em concomitância.

Trazendo essas proposições para a encruza em que aqui nos colocamos, entre a historiografia mais tradicional e as epistemes de terreiros, é lançada a seguinte pergunta: como pensar performances que se situam em um tempo espiralado, em detrimento a um tempo linear?

Para a rainha conga e pesquisadora Leda Maria Martins<sup>5</sup>, a noção de continuidade, evocada no caso aqui apresentado pelo devir ritual, faz parte da ontologia do tempo espiralar e, a partir dela, nos deparamos com a possibilidade de se performar uma ação artística que evoque sentidos temporais e espaciais mais amplos ao que se prevê comumente para uma performance em sua definição mais tradicional - como ação mais ou menos premeditada, que ocorre momentaneamente, com início, meio e fim.

A performatividade, nesse caso, seria uma instância na qual o tempo espiralar se inscreve no corpo a partir da ancestralidade, carregando consigo conteúdos de ordem metafísica, ontológica e epistemológica. Essa perspectiva baseia-se sobretudo, mas não somente, nas cosmo percepções Bantu e Iorubá, em que o tempo está atrelado à ideia de ancestralidade. Nesse caso, o tempo espiralar é como um bailado entre o tempo ancestral e o presente-sendo, sendo esse último aquele tempo em que presenciamos em relação ao nosso espaço, no momento do agora. Os conceitos de "tempo ancestral" e "presente-sendo" são elaborados como alternativa à rigidez de uma noção temporal linear e irreversível, que prescreve em forma ascendente o tempo entre passado, presente e futuro.

Quanto à performance, é definida pela rainha conga a partir de conceitos como rituais, hábitos ou uma repetição de "comportamentos restaurados": "pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado"<sup>6</sup>. É a partir desse viés que se relaciona a performance com o tempo espiralar, passível de mudanças, voltas, retornos. A partir do tempo da ancestralidade, a performance se assume, no caso das CTTro, um papel de transferência de histórias, saberes sociais, memória e práticas de sentido identitário e se constitui "como uma lente metodológica", o que nos permite entendê-la a partir de um viés distendido, já que o termo, teoricamente, "conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão, um meio de intervenção no mundo"<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> MARTINS, Leda Maria. **Oralitura da memória**. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). **Brasil afrobrasileiro**. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001; MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003; MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.

<sup>6</sup> SCHECHNER, Richard. "O que é performance". **O percevejo** - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v.11, n. 12, p.34.

<sup>7</sup> TAYLOR, Diana. "Hacia una definición de performance". **O percevejo** - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v.11, n. 12, pp. 17-24, 2003, p. 23.

Na performance de Heráclito, é evocada a ideia de um ritual de expurgo, que muito provavelmente o artista aprendeu com seus mais velhos no terreiro onde é iniciado - fazer esse que, apesar de ser reelaborado e não se caracterizar uma mimese, ainda carrega consigo a ideia ou evocação de uma prática ancestral viva. Observamos, assim, que seu trabalho atravessa pelos âmbitos aqui enunciados por Leda Maria como constituintes das performances que se inserem num tempo espiralado. A interação entre corpo, espaço, tempo e público ocorre pelos diferentes significados elaborados pelo artista: um "embostamento" que busca curar o tempo ancestral e o presente, enquanto que é uma palavra que pode ser entendida como uma afronta quando se junta ao nome do museu. A ação e sua repercussão mostram as brechas, fissuras e ambiguidades dentro da instituição que é um museu etnográfico, bem como agencia uma crítica ao imaginário social em torno de seus objetos friamente acondicionados.

Para além de ser uma performance que inicia quando o artista alimenta os porcos, e não está sendo vista pelo público, a fruição pelo trabalho de Ayrson Heráclito pode ocorrer também desde o espaço de performance<sup>8</sup>, que é gerado a partir do site specific. A partir de uma concepção distendida da arte de performance, podemos observar como certos procedimentos artísticos de obras categorizadas como vídeos, instalações e fotografias são em si processos performativos compartilhados com o público através desses meios (do inglês medium). Pensando na relação desse tipo de trabalho com o público, Regina Melim<sup>9</sup> apresenta a ideia de "espaço de performance", o qual ela define "como aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional."<sup>10</sup> Ou seja, a performance tem sua noção ampliada pela participação do espectador no espaço-tempo apresentado pela obra em questão.

Essa tática, que o artista chama de regimes de visibilidade, tem aparecido em trabalhos de outros artistas, ainda que com suas particularidades, como é o caso de Ana Beatriz de Almeida, Mônica Ventura, Castiel Vitorino Brasileiro e Shai Andrade - só para citar alguns nomes. Com ela, podemos ver surgir uma nova prática que começa na performance, mas extrapola suas paredes, inclusive por um viés epistemológico.

Para Foucault (2014), um regime de visibilidade se trata não tanto do que é visto, mas sim do que em nossa realidade se torna visível a partir dos jogos de poder. Nesse sentido, colocar em prática uma análise de regimes de visibilidade é evidenciar e interrogar como certos fazeres, instituições, tecnologias e discursos estão articuladas em conjunto com papel regulador de uma sociedade ou população. Como

---

<sup>8</sup> MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Ibidem.

parte de determinado dispositivo, regimes não são homogêneos e podem variar numa mesma população para épocas diferentes, por exemplo. Assim, o que vemos toma sentidos diferentes em lugares e situações diferentes, a passo que o que é dito ou realizado está sempre seguindo alguma linha ou episteme.

Observando a prática de Ayrson Heráclito e sua relação com a ideia de regimes de visibilidade, entendo que o artista está se valendo de uma ética exusíaca para brincar com os limites de jogos de poder em nossa área e, portanto, os torna de certo modo evidentes. Isso porque sua prática forma dobras nas categorias e regulamentações prescritas pelas instituições artístico-culturais. A prática é exusíaca não só por brincar com as linearidades e enquadramentos, mas também por admitir que é preciso fazer algumas negociações com as instituições que regulam nossas práticas como artistas. Essa dualidade é geradora de trabalhos que são híbridos e sempre cambiáveis: ora instalações, ora performances, objetos escultóricos, fotografias e afins. Esse tipo de trabalho, por sua vez, desafia as categorias já existentes e nos demanda novos caminhos a serem percorridos por parte da teoria e crítica da arte, assim como da história da arte. Caminhos estes banhados pelos afluentes de cosmopercepções em diáspora no Brasil, sobretudo de origem Bantu e Iorubá. Sendo assim, fica nítida a importância das Comunidades Tradicionais de Terreiros como agentes de giros epistemológicos neste trajeto, já que são, historicamente, guardiãs de tais saberes.

### **Considerações finais**

Observando as ideias aqui elaboradas, pode-se depreender que, assim como a performance foi uma forma de se diferenciar do circuito artístico estadunidense da década de 1960, em um contexto de reivindicações políticas em torno do fazer artístico e das definições vigentes para “artes”, talvez no presente artistas como Heráclito estejam buscando, dentre outros objetivos, se diferenciar de uma prática “hermetizada” ou norte-cêntricas, já que estas ainda vinculam-se à necessidade de categorização, dentre outras normas. Uma vez que tais preceitos não cabem no balaio das epistemologias do centro-oeste africano em encontro no Brasil, essa estratégia poderia estar ligada, portanto, a questões diferentes do que entendemos como “políticas identitárias”. Ou seja, mais que um resgate identitário, um resgate que propõe reivindicar saberes que por muito tempo estiveram amordaçados pelo epistemicídio.

De toda forma, tampouco a discussão se reduz a tais hipóteses, já que haveria uma terceira: a de que as produções como as de Ayrson Heráclito ainda contenham características próprias da arte contemporânea, especificamente das últimas décadas, por engajarem em estratégias multimídias para formular produções artísticas - seja pela importância do registro para sua circulação em meios expositivos, inclusive comerciais, seja pela demanda que a poética solicita ao artista. Podemos entender tal questão como pergunta lançada à marafunda teórica das artes visuais, cuja resposta não é necessariamente o que importa, mas sim os horizontes para os quais tais questionamentos nos apontam, como por exemplo a relevância de levantarmos perspectivas antes nomeadas “outras” para se discutir elementos pertinentes à nossa área de estudos.

### Referências bibliográficas

- PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ayrson Heráclito**: Yorùbáiano (Catálogo de Exposição). São Paulo: Pina\_, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. **Oralitura da memória**. In: FONSECA, M. N. S. (Org.). Brasil afrobrasileiro. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Editora Cobogó, 2021.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. **Espacio Abierto**, v. 28, n. 1, p. 255-301, 2019.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance”. **O perceivejo** - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v.11, n. 12, pp. 22-50, 2003.
- TAYLOR, Diana. “Hacia una definición de performance”. **O perceivejo** - Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, UniRio, v.11, n. 12, pp. 17-24, 2003.