

BR PETROBRAS

apresenta

PRÊMIO AFRO 2014

3º PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO-BRASILEIRAS
Música | Dança | Artes Visuais | Teatro



KOLOFÉ

UM CAMINHO DE EXPANSÃO AFRO CULTURAL

Patrocinador

Realizador

Mediadora

Parceiros

Artista

Patrocinador

BR PETROBRAS

CADON

Ateliê

MARACA

OBÍ

UFFB

EXTRATO

PALMARES

BRASIL

BRASIL

“FLOR-DO-VELHO”: A SIMBÓLICA AFRO-BRASILEIRA NA PRODUÇÃO DO ARTISTA VISUAL NAI GOMES (PB)

Milton Silva dos Santos

artes visuais arte afro-brasileira
religiões afro-brasileiras (candomblé) Nai Gomes (PB)

O artigo analisa a mostra Kolofé: um caminho de expansão afro cultural, do artista paraibano Nai Gomes. Procura-se observar a forma como ele aciona, em uma das telas, os elementos simbólicos referentes ao orixá Omolu/Obaluaiê – médico ferido que carrega consigo os signos da doença e da cura, cuja oferenda é a pipoca ou flor-do-velho.

Introdução

Em *Performance como linguagem*, Renato Cohen aponta três motivações “que podem levar à escolha de um tema e à delimitação de um feixe de interesse”, a saber, as motivações ideológicas, estéticas e afetivas.¹ Essas motivações são de suma relevância neste artigo, cujo recorte de análise concentra-se na produção artística referenciada na simbólica dos orixás² esteticamente identificados por meio de emblemas rituais que relacionam seus atributos, cores, domínios naturais/culturais e traços psicológicos.³ A depender da situação, essa produção pode transitar entre o contexto religioso propriamente dito e o mundo secular representado pelo sistema da arte (museus, galerias, centros culturais, leilões, coleções de arte públicas e particulares etc.).

O campo religioso afro-brasileiro é permeado por uma ritualística complexa, que envolve a presença dos mitos, da música, dança, possessão ritual etc., incluídas as práticas de cura, em que não podem faltar a folha, o alimento, a reza, o cântico e outras fórmulas litúrgicas que buscam ativar as potencialidades e reavivar os feitos e atributos dos orixás. Rico em informações, esse universo – que se associa a certas cosmovisões africanas preservadas e adaptadas no Brasil – vem inspirando, há décadas, a produção de vários

“FLOR-DO-VELHO”: THE AFRO-BRAZILIAN SYMBOLIC IN THE PRODUCTION OF VISUAL ARTIST NAI GOMES (PB) | In this article we analyse the exhibition Kolofé: um caminho de expansão afrocultural, by the artist Nai Gomes, from Paraíba, in Brazil. It is important to observe the way the artist activates in one of the paintings, the symbolic elements referring to the orixá Omolu/Obaluaiê – a soled doctor who carries with him the signs of cure and disease, whose offering is pop corn or flor-do-velho. | **Visual arts, Afro-Brazilian art, Afro-Brazilian religions (candomblé), Nai Gomes (PB).**

Silvio Sá, Kolofé: um caminho de expansão afrocultural, cartaz (divulgação), 41x30cm, 2015 Acervo: Ateliê Multicultural Elioenai Gomes, João Pessoa/PB. Fotografia: Milton Silva dos Santos

artistas brasileiros⁴ que empregam as tradicionais técnicas da pintura, da escultura, do desenho etc., bem como as linguagens menos convencionais da *performance*, do audiovisual, da instalação, das intervenções urbanas e outros meios expressivos da arte contemporânea.

A fim de retomar esse tema, as linhas que seguem terão como recorte de análise a mostra *Kolofé: um caminho de expansão afro cultural* (2015), individual do artista paraibano Nai Gomes, composta por um conjunto de pinturas inspiradas nas representações dos orixás. Analisa-se de que maneira ele aciona, na tela *Omolu: caminhos de renascimentos*, o arquétipo referente ao orixá Omolu/Obaluaiê – o médico ferido que traz consigo os signos da doença e da cura, conforme a simbologia do candomblé. Conclui defendendo que a apreensão do conteúdo subjacente numa determinada vertente da arte afro-brasileira requer o (re)conhecimento do referente cultural ao qual ela se reporta – isto é, os signos e símbolos da religião dos orixás. Sem esse aporte de feição mais antropológica – aliado à percepção dos elementos formais/visuais –, a fruição ou a recepção estética por parte do público poderá resultar em uma aproximação vazia, pautada e limitada pelo *slogan* da autonomia da “arte pela arte”.

O artista mensageiro

Me sinto um mensageiro. Me aproximo muito mais do mito de Exu [orixá que transporta a fala, favorece os contatos e agiliza as trocas], fazendo uma ponte com o sagrado para o profano. Tem um estudo [processo de criação], mas também tem o intuitivo.

Nai Gomes⁵

“Artista multivisual”, conforme prefere ser chamado, o paraibano Nai Gomes recupera, em parte da sua produção artística, o legado cultural, histórico

e religioso afro-brasileiro. Graduado em educação artística (UFPB), é o criador e gestor do Ateliê Multicultural Elioenaí Gomes – que inclui a pequena Galeria da Ladeira –, localizado no Varadouro, região central da capital paraibana. Trata-se de um espaço de fomento cultural no qual recebe professores, estudantes, pesquisadores e demais visitantes interessados na potencialidade da arte como fenômeno de transformação social.⁶

Conforme narrativa do próprio artista, a mostra individual Afro Raízes, exibida na extinta Caixa Cultural de João Pessoa (CEF) em 1987, marcou o início da sua aproximação⁷ com a arte e a cultura afro-brasileiras. Em suas palavras, ela é o resultado de um conjunto de

12 orixás que pintei e aconteceu um inusitado que Exu eu fiz um autorretrato, eu mesmo posei para Exu. Foram Exu, Ogum, Oxóssi, Ossaim, Omolu, Xangô, Oxumarê, Iansã, Oxum, Iemanjá, Nanã e Oxalá. Os 12 mais cultuados. Eram quadros de 1,20 por 0,96 pintados em técnica mista [aerógrafo, grafite e nanquim colorido sobre papel]. (...). A exposição foi a da Caixa Econômica. Porque as galerias não aceitaram. Puseram dificuldade, que não tinham agenda. Fui pra uma, fui pra outra galeria... Aqui em João Pessoa. Não aceitaram. Na época [1987] nem achei que fosse preconceito. Achei que fosse questão de agenda mesmo.⁸

Em 2015, ele expôs, nas galerias de arte do ExpoSesc (Sesc Centro, João Pessoa, PB) e do seu próprio ateliê, as 17 pinturas da exposição *Kolofé: um caminho de expansão afro cultural* – projeto premiado pela 3ª Edição do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras (2014).⁹ A exposição rende homenagem aos africanos escravizados, relacionando aspectos da ancestralidade, da história e da religiosidade afro-brasileira na Paraíba.

O título escolhido – *Kolofé* – remete ao pedido de benção respondido com *Olorum kolofé*, que se aproxima (mas ao tempo se distancia em termos antropológicos) da expressão “Deus te abençoe”, e assim usado nos *candomblés nagôs*. É a partir desse “sentimento de reverenciar a herança cultural negra”, que Nai Gomes procurou resgatar “a memória dos anônimos da história”,¹⁰ que construíram casarões, praças, igrejas e monumentos da cidade de João Pessoa.

Trata-se de um projeto singular, pois todo o processo criativo ocorreu ao ar livre, em diferentes pontos do Centro Histórico de João Pessoa, formando um circuito de intervenções urbanas, com registro fotográfico, cobertura audiovisual e interação com os transeuntes e moradores, incluindo os moradores de rua.¹¹ Produzidas em dias corridos do mês de março de 2015, a mostra é composta por 17 pinturas em acrílica sobre tela negra (*nanquim*), de onde surgem as representações dos orixás, assim nomeados e identificados por suas saudações rituais:

1. *Exu* – “Levando a mensagem ao alto” – *Laroiê*
2. *Lebara* – “A carne mais barata do mercado é a carne negra” – *Omô Jubara*
3. *Ogum* – “Com ele é só vitória” – *Ogunhê*
4. *Oxóssi* – “Somos todos uma só vida” – *Oke Arô*
5. *Ossain* – “Sem folha não há vida” – *Ewê Ewê*
6. *Irôko* – “Ele é o agora para todos” – *Auê Tempo*
7. *Omulu* “Caminhos de renascimentos” – *Atotô*
8. *Oxumarê* – “É o princípio e o fim” – *Aô Mobô*
9. *Xangô* – “A justiça que tudo vê” – *Kaô Kabyecilê*
10. *Iansã* – “Condutora das almas” – *Eparrei*
11. *Obá* – “Buscando o amor” – *Obá Xirê*
12. *Oxum* – “Mãe que embala sonhos na vida que segue” – *Orayeyê Ô*
13. *Logun-Edé* – “Filho de natureza” – *Lossi Lossi*
14. *Iemanjá* – “Doce mãe de todos” – *Odoya*
15. *Naná* – “A mãe de todas as mães” – *Saluba*

16. *Oxaguiã* – “A força que realiza” – *Êpa Babá*

17. *Oxalufã* – “Pai criador, senhor da vida e dos mortos” – *Êpa Babá*

Para cada tela, Nai Gomes procurou relacionar os elementos da natureza, os espaços e atividades associadas aos deuses afro-brasileiros. Os trilhos ferroviários abaixo do Hotel Globo são de Ogum, orixá do ferro, da metalurgia e da guerra; a bica ou Fonte do Tambiá, Oxum, orixá das águas doces; a Casa da Pólvora, *Iansã*, também chamada de *Oiá* – orixá feminino dos raios, dos ventos e das tempestades, deusa da cor vermelha que cospe fogo pela boca; a tela *Xangô*, mítico rei da cidade de Oyo (Nigéria,) orixá do fogo e da justiça, foi concebida na Praça João Pessoa, localizada entre as sedes dos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário estaduais; e assim sucessivamente para os demais orixás cujos mitos e atributos são reinterpretados pelo artista.

Essa estratégia de trabalho – isto é, a localização dos paralelos entre os perfis dos orixás e a paisagem urbana do Centro Histórico de João Pessoa – encontra abrigo em um fenômeno familiar aos brasileiros: o sincretismo. Termo denominador das fusões, das equivalências e dos paralelismos, entre elementos culturais diversos, experiência vivida pelos diferentes povos quando em contato com outras culturas, o sincretismo pode envolver crenças, tradições, ritos, sistemas filosóficos, religiosos etc., nem sempre “puros” e inconciliáveis. No Brasil, é frequentemente associado ao campo das religiões afro-brasileiras formadas a partir das combinações entre o catolicismo, o espiritismo de Kardec, as cosmologias ameríndias e as cosmovisões de matrizes africanas.

Não por acaso, a concepção da pintura *Omulu: caminhos de renascimentos* ocorreu em frente ao Mosteiro de São Bento, santo procurado pelos fiéis que pedem a cura das enfermidades, espe-

cialmente do cancro e de outras doenças de pele. Entre nós, o sincretismo afrocatólico mais popular é entre Omolu/Obaluaiê e São Lázaro e, mais raramente, com São Roque e São Bento.

Na tela de Omulu tem um camarada assim, encostado numa das paredes da igreja de São Bento... Foi ele quem "pousou" (risos).

– Vai fazer o que aí, artista?

– Eu vou pintar.

– Então você vai me pintar porque aqui é a minha igreja. Eu tomei um banho ontem, parece que estava adivinhando que hoje eu ia ser pintado.

Ele é um morador de rua. É a própria representação de Omulu: todo sequelado [corpo cheio ferimentos cicatrizados]. Aí ele sentou lá [na frente do mosteiro], primeiro naquela posição e veio com alegria.

[...]

E ele chegou... Representou ali, completamente. Tanto que quando eu terminei de pintar, aí ele olhou para mim e disse:

– Gostei! Gostei porque não escondeu minha cara.¹²

Com efeito, é perceptível, na tela ilustrada, o traçado de uma figura humanoide com o corpo pontilhado de branco, simbolizando as feridas de Omolu, também conhecido como Obaluayê (*obá*, rei, senhor; *ayê*, terra = Obaluayê, rei ou senhor da terra). O aspecto negativo desse orixá se associa a toda sorte de epidemias, ao passo que o comportamento oposto controla a cura dessas doenças, permitindo novos "caminhos de renascimentos". Essa visão de mundo presente nos trabalhos e processos de criação de uma parcela dos artistas afro-brasileiros não se baseia em uma



Nai Gomes. Omulu – Caminhos de renascimentos – Atotô, acrílica sobre tela negra, 1m x 1m, 2015 Acervo: Ateliê Multicultural Elioenai Gomes, João Pessoa/PB Fotografia cedida

percepção binária de mundo (bem *versus* mal, por exemplo), e sim no equilíbrio, mesmo frágil e precário, entre os múltiplos pares de oposição existentes no plano da natureza/cultura. Seguindo, portanto, a "dinâmica do contraste" traçada por Donis A. Dondis,¹³ qualquer sujeito poderia indagar: É possível existir o calor sem o frio, o dia sem a noite etc., ou a cura sem doença?

O comportamento mítico-ambivalente de Omolu/Obaluaiê – aquele que espalha e recolhe as doenças do mundo – é associado ao objeto-símbolo que permite identificá-lo nas cerimônias do candomblé, na pintura em exame ou nas representações iconográficas de outros artistas brasileiros. Sua insígnia é o *xaxará*: escultura, espécie de vassoura ou bastão cerimonial, feito com um feixe de nervuras do dendzeiro, arrematado com tiras de couro ou tecido, búzios, cabacinhas e contas coloridas. A função desse cetro ritual "centraliza-se no poder da cura e na lembrança de que este poder deve ser temido e respeitado pelos adeptos dos terreiros".¹⁴



Além da referência acima descrita, resta destacar as linhas traçadas em tons de amarelo, que se movimentam em direção aos vários cantos da tela – dizem que Omolu/Obalaiê é associado à quentura, ao Sol, sendo que a cor amarela aproxima-se da luz e do calor. As linhas presentes na tela de Nai Gomes remetem ao azê – capuz feito com fibras de palha da costa, veste litúrgica de Omolu/Obaluaiê – e ao mito no qual a deusa lansã, então presente numa festa real, quisera dançar com o reticente e sisudo orixá da varíola.¹⁵ De personalidade tenaz, ela consegue conduzi-lo ao centro do salão, gira em torno de si mesma, sopra com intensidade, provocando uma forte ventania, que lhe descobre o corpo. Enquanto todos o olham, assombrados, um belo homem *renasce*, suas feridas transformam-se em pequeninas flores, depois em pipocas, recobrando o chão de branco.

O ápice da narrativa é a transmutação das chagas de Omolu/Obaluaiê, aliviando, assim, o estigma cutâneo ocultado por baixo do capuz vegetal or-

nado com búzios e miçangas nas cores votivas desse orixá – preta, branca e vermelha. A propósito, as cores, vale acrescentar, revelam não somente as particularidades dos orixás, elas “são mesmo elementos em que [eles] se apresentam e de onde emanam suas energias vitais”.¹⁶ Elas traduzem conceitos estéticos que recorrem ao sagrado e, assim empregadas na composição da paramentação ritual (composta por roupas, adornos corporais, insígnias, fios de contas, etc.), ajudam na identificação dos orixás dentro ou mesmo fora dos terreiros.

Por último, restam dois acréscimos. A dualidade cura/doença explorada pela arte contemporânea já estava presente entre nós, em trabalhos que ultrapassam até as fronteiras do Brasil. Entre maio e junho de 1997, a Pinacoteca do Estado de São Paulo abrigou a mostra do Mês da Fotografia, com exposições dos trabalhos do malinês Seydou Keita (1921-2001), do nigeriano, nascido em Ifé, Rotimi Fani-Kayode (1955-1989) e de seu parceiro Alex Hirst (1951-1992).

Filho de uma família de aristocratas ioruba, Rotimi mesclava “diabolicamente o sagrado dos rituais religiosos com o profano do corpo trêmulo de desejo”, e assim foi “chamado de Mapplethorpe negro”, em referência ao fotógrafo estadunidense.¹⁷ Não por acaso, o título da fotografia acima, exposta na Pinacoteca, remete, justamente, a Xapanã, nome pelo qual o vodum (deus) da varíola também é conhecido no Brasil – Obaluaiê ou Omolu “são os nomes geralmente dados a Sànpònná” em território africano.¹⁸

Outro trabalho a ser lembrado refere-se à videoinstalação *Buruburu*, do artista visual Ayron Heráclito, também referenciada em um dos mitos de Omolu, do qual provém o vocábulo *buruburu* (*doburu* ou *flor-do-velho*) nome litúrgico dado à pipoca na ritualística do candomblé. Conforme indicado, a pipoca simboliza as feridas desse orixá,



Rotimi Fani-Kayode, *Sonponno*, fotografia, 1987, *Mês da Fotografia (Catálogo)*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 29 de abril a 25 de maio de 1997

filho de Nanã, divindade associada aos pântanos, à lama (matéria primordial de que foram feitos os humanos) e à morte (*iku*).

Na ambiência sonora da videoinstalação é o *pipocar* dos grãos de milho que retém a atenção do espectador.

Vê-se a tela preenchida de pipocas até que um corpo negro e despido adentra a tela silenciosamente: ele caminha até o centro da imagem onde receberá o banho de pipoca de Omolu. A marca de uma cicatriz na altura do peito do personagem aparece como uma ranhura na imagem. À espera do banho curativo, a cicatriz poderia até mesmo sugerir a ferida histó-

*rica da escravidão, de forma que a dinâmica das formas negras e brancas em tela não deixa nunca de ser sugestiva.*¹⁹

Durante a ação performática *Buruburu*, realizada por Ayrson Heráclito em *vernissages* de mostras individuais, o público é provocado a participar do mito de Omolu.²⁰ Ele “limpa” os corpos daqueles que se deixam banhar com a pipoca. Ao realizar essas ações – carregadas de expectativas e silêncios – em espaços notadamente seculares, ele termina apresentando-se como uma espécie de “tradutor”, em linguagem contemporânea, do universo afro-religioso.²¹ Tradutor no sentido de alguém que aproxima o público leigo de certos rituais quase sempre circunscritos ao espaço interno das comunidades-terreiro. Ele vive no liame entre a arte e o sagrado, experiência similar à de outros artistas afro-brasileiros cujo caminho religioso segue em paralelo com suas trajetórias artísticas.

Considerações finais

No princípio do texto, foi sinalizado que na falta de um repertório mais amplo, que diz respeito a uma determinada vertente da arte afro-brasileira, a fruição ou a recepção estética por parte do público poderá resultar em uma aproximação vazia, pautada e limitada pela ideia da arte como um fim em si mesma, alheia ao diálogo com outros domínios da vida social. A arte é uma forma de conhecimento capaz de proporcionar os “meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura”.²² Assim, para apreender os conteúdos sobre a cosmovisão condensada em objetos polissêmicos e rituais, bem como nas recriações plásticas abordadas nesta discussão, é preciso ir além da “busca ascética do visual”.²³ É salutar inventariar não somente aquilo é perceptível a olho nu, mas também localizar as referências míticas e históricas também geradoras de sentido estético.



Fig. 5. Ayrson Heráclito, *Buruburu*, videoinstalação, 2010 Acervo: Associação Cultural Videobrasil, disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/obras/obra/1349363>, acessado em jan. 2019

Essa observação poderia ser estendida, aliás, ao estudo das artes visuais das sociedades indígenas do Brasil e de outras populações não europeias, em que os sentidos de beleza e utilidade não estão subordinados à fórmula ocidental da *l'art pour l'art* – ou da “arte pela arte”. O ato de despertar para o que foi dito poderia ser amplamente praticado por qualquer sujeito, sem excluir os profissionais que se dedicam ao árduo ofício de noticiar ou resenhar exposições inspiradas nos signos e símbolos da religião dos orixás.

Não se está postulando que, para acessar o conteúdo de uma obra referenciada nos objetos-símbolo do candomblé, o espectador deva ser um estudioso ou um praticante de alguma modalidade de culto afro. Tal posição é igualmente compartilhada por outros estudiosos da área, entre os quais Marco Antonio Teobaldo, curador das mostras AFÉTO (2017), fotografias de Roger Cipó, e Àwón Ìrun Ìmólè (2018), do escultor e sacerdote Wueyton Ferreiro.²⁴

Tampouco se está desconsiderando que, no universo das artes visuais, existem obras que não foram concebidas para que haja pleno entendimento do seu significado, forma ou conteúdo. A

mensagem, o sentido ou a intenção final de uma obra – cuja forma pode ser intencionalmente inacabada – nem sempre corresponderá à expectativa idealizada pelo público (ou pelos autores de dicionários de história da arte).²⁵ Isso não impede, contudo, que seus elementos visuais, táteis, olfativos, auditivos e simbólicos, possam emocionar, afetar, fazer pensar e despertar em nós outras maneiras de compreender o mundo, “transfigurando-o e promovendo um desequilíbrio sobre o estabelecido e o instituído”.²⁶ A concretude dessa experiência demanda, inegavelmente, abertura, predisposição e interesse por parte do espectador que chega a um museu, galeria ou outro espaço voltado para as múltiplas linguagens das artes visuais.

Diferentemente da arte sacra dirigida às práticas de culto afro-brasileiro, as obras dos artistas visuais aqui mencionados são formas de expressão artística contemporânea, mas que dialogam com elementos da história colonial do Brasil, da cultura e da religiosidade de matrizes africanas. Os títulos *Kolofé...* (Nai Gomes), *Sanponno* (Rotimi Fani-Kayode) e *Buruburu* (Ayrson Heráclito), sinalizam questões e interesses estéticos e simbólicos que permitem aproximar as produções desses artistas.

Ficar frente a frente com esses trabalhos, e também com as obras de Mestre Didi e de outros artistas afro-brasileiros, pode requerer “disposição, desconfiância das aparências mais imediatas, apuração do olhar e de outros sentidos” – gostando ou não do trabalho observado, “vale a pena ouvir o que ele tem a dizer”.²⁷

NOTAS

1 Cohen, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaco de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002: 19.

2 Por simbólica entende-se 1) o “conjunto de relações e de interpretações referentes a um símbolo, como, por exemplo, o simbolismo do fogo”; 2) o “conjunto de símbolos que caracterizam uma tradição: o simbolismo da Cabala, dos maias, da arte romana etc.”; 3) “a arte de interpretar os símbolos” ou 4) “a ciência ou a teoria dos símbolos, assim como a física é a ciência dos fenômenos naturais, e a lógica é a ciência das operações racionais”. Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009: XX.

3 Artigo oriundo da pesquisa “África como referência e a cor como metáfora: a arte afro-brasileira no currículo escolar”, em andamento junto ao PPGAV-UFPB/UFPE, com auxílio de pesquisa do PNPd-Capes. Agradeço a leitura preliminar e os comentários realizados por Maria Emília Sardelich (CE-UFPB; PPGAV-UFPB/UFPE), a quem também agradeço pela supervisão do meu estágio pós-doutoral.

4 Mestre Didi (1917-2013), Rubem Valentim (1922-1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Edval Ramosa (1940-2015), Emanuel Araújo, Ronaldo Rego etc., e uma segunda geração de artistas composta por Ayrson Heráclito, Wuelyton Ferreiro, Nádia Taquary, Sérgio Soarez e outros.

5 Entrevista de Nai Gomes ao autor na Galeria da Ladeira, João Pessoa, PB, em 19 de dezembro de 2018.

6 A trajetória de Nai Gomes (Elioenai Gomes do Nascimento, João Pessoa, PB, 1963), começou em meados de 1980. Realizou diversas exposições, parte delas listadas no verbete “Nai Gomes” de Gomes, Dyógenes Chaves. *Dicionário das artes visuais na Paraíba*. João Pessoa: Linha D’Água, 2010: 151.

7 Esta aproximação, ainda hoje marcada por enfrentamentos cotidianos, teve como ressonância a criação do *Auto dos Orixás*, espetáculo que une teatro, dança, artes visuais, música ritual etc. e celebra, a cada novembro, a “herança cultural negra” no estado da Paraíba. Em 2019, o *Auto...* completará dez anos, sempre apresentado ao ar livre, no Ponto de Cem Réis (Praça Vidal de Negreiros), Centro de João Pessoa. Recentemente, foi anunciada sua inclusão no calendário oficial de eventos culturais do estado da Paraíba.

8 Entrevista citada.

9 Prêmio patrocinado pela Petrobras, com realização do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves (Cadon), em parceria com a Fundação Cultural Palmares e o Ministério da Cultura.

10 Maitê, Vivian. *Kolofé*: um caminho de expansão afro cultural. In: *Kolofé*: um caminho de expansão afro cultural. João Pessoa-PB: Ateliê Multicultural Elioenai Gomes, 2015: 5. (Catálogo).

11 Ficha técnica da exposição e do documentário *Kolofé*: Rosana Pinto e Elioenai Gomes (produção); Gabriel Moura e Vivian Maitê (produção executiva), Gleidson Oliveira e Lili Meirelles (assistentes de produção); Ytamar Rodrigues (motorista); Silvio Sá (programação visual); Gustavo Moura (fotografia); Thomas Freitas (direção de vídeo); Abraão Bahia (som direto). O documentário poder ser conferido em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yqVKUbb3Wds>>. Último acesso: jan.2019.

- 12** Entrevista citada.
- 13** Dondis, Donis A. A dinâmica do contraste. In: *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 107-129.
- 14** Lody, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003: 212.
- 15** Ver o mito sobre Omolu em: Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia da Letras, 2001, p. 95-97.
- 16** Trecho do texto curatorial de Roberto Conduru para a exposição Identidade por um fio: colares e fios-de-contas no culto aos orixás (Museu do Folclore Edison Carneiro, Galeria Mestre Vitalino, Rio de Janeiro, RJ, 6 de junho a 8 setembro de 2002). Cf. uma parte das fotografias da mostra em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/10/2.html>>. Acessado em jan. 2019.
- 17** Chiodetto, Eder. Africanos vasculham desejo e identidade. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 3 de maio de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq030520.htm>>. Acessado em jan. 2019.
- 18** Verger, Pierre. *Orixás*. Salvador: Corrupio: 1997: 212.
- 19** Pimentel, Myriam E. M.; Melchior, Laila. Reencantamentos e novas apropriações: alimento como vivência e memória na arte brasileira contemporânea. *Esferas – Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro-Oeste*, ano 4, n. 6, jan./jun.2015, p. 150.
- 20** A ação *Buruburu* foi realizada durante a individual Pérola Negra, de Ayrson Heráclito, Galeria Blau Projects Art, São Paulo, SP, agosto de 2016. Cf. o registro da ação em: <<https://vimeo.com/232290059>>. Acessado em dez. 2018.
- 21** Entrevista com Ayrson Heráclito realizada por Mariana Tessitore (Instituto Moreira Salles). Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>>. Acessado em jan. 2019.
- 22** Ott, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: Barbosa, Ana Mae Tavares Bastos (Org.). *Arte-educação: leituras no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997: 111.
- 23** Malysse, Stéphane. Entre arte e antropologia: diálogos e apropriações. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 48, n. 2, 2005: 740.
- 24** Ambas as exposições foram exibidas na Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea (Rio de Janeiro, RJ). Wuelyton Ferreiro já teve exposição curada e comentada por Roberto Conduru. Conduru, Roberto. Conectando continentes: arte, exposições e afro-brasilidade. In: Falcão, Andréa (Org.). *Seminário Arte e Etnia Afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2005. (Encontros e Estudos 7).
- 25** “**Conteúdo:** ideia ou intenção final de uma obra, cuja forma deve exprimi-la do melhor modo possível, para transmiti-la ao espectador”. Marcondes, Luiz Fernando. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 1998: 72, grifo do autor.
- 26** Ferreira, Ayrson Novato Heráclito. Segredos no Boca do Inferno: quatro pressupostos sobre o açúcar: instalações. 17o Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, *Anais*, 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis, SC: 1608.
- 27** Rivitti, Thaís. Obras que ensinam a ver obras. *Revista Bien''art*, São Paulo, nov. 2004: 17.

Recebido em: 29/01/2019

Aceito em: 25/03/2019

Milton Silva dos Santos é doutor em Antropologia Social (Unicamp), professor colaborador e pós-doutorando (Capes) pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB/UFPE.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0973-9093>