

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Universidade Federal de Ouro Preto  
ISSN: 2596-0229


## CONEXÕES PARCIAIS ENTRE RITUAL E PERFORMANCE EM *BORI: OFERENDA À CABEÇA*


PARTIAL CONNECTIONS BETWEEN RITUAL AND PERFORMANCE IN  
*BORI: OFERENDA À CABEÇA*

Bianca Andrade Tinoco

 <https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>

Daniela Felix Martins

 <https://orcid.org/0000-0003-3514-8497>

 [doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8139](https://doi.org/10.70446/ephemera.v8i16.8139)

## Conexões parciais entre ritual e performance em *Bori: Oferenda à cabeça*

**Resumo:** O artigo analisa os atravessamentos entre o artístico e o religioso nas artes visuais, tendo como objeto a performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), de Ayrson Heráclito. Busca-se compreender de que modo a obra mobiliza e ressignifica elementos do candomblé – em especial o ritual de oferecimento de alimentos ao *ori* (cabeça espiritual) – no campo da arte contemporânea, instaurando fricções entre arte e religião. Para desenvolver a análise, foram examinados documentações da obra elaboradas pela Pinacoteca de São Paulo, o catálogo da exposição em que a performance foi apresentada e entrevistas concedidas pelo artista. Esses elementos foram articulados a uma abordagem teórico-conceitual sustentada pelo referencial das “conexões parciais”, de Marilyn Strathern. Na ação performática, enquanto *alabês* cantam e tocam cânticos relacionados aos *orixás*, um performer compõe coroas de alimentos crus e cozidos sobre as cabeças de 12 artistas deitados em esteiras, que personificam filhos de diferentes divindades. O estudo enfatiza as sutilezas das etapas de preparação, ativação e desmobilização da performance, nas quais se evidencia a complexidade simbólica da transposição do ritual para o âmbito artístico. Argumenta-se que esse processo constrói um intrincado jogo de analogias que, ao mesmo tempo em que reitera a dimensão estética da obra, permite compreendê-la como um espaço de mediação entre ritualidade e criação artística. Assim, a performance de Heráclito evidencia a potência da arte contemporânea em tensionar fronteiras disciplinares, ao mesmo tempo em que valoriza saberes e práticas oriundos da ancestralidade afro-brasileira, contribuindo para ampliar os debates sobre memória, ritual e representação no sistema das artes.

**Palavras-chave:** performance; arte afro-brasileira; candomblé; musealização da arte; Ayrson Heráclito.

## Partial connections between ritual and performance in *Bori: Oferenda à cabeça*

**Abstract:** This article analyzes intersections between the artistic and the religious in visual arts, focusing on Ayrson Heráclito’s performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). It seeks to understand how the work mobilizes and reinterprets elements of Candomblé—especially the ritual of offering food to the *orí* (spiritual head)—in the field of contemporary art, creating friction between art and religion. To develop the analysis, documentation of the work prepared by the Pinacoteca de São Paulo, the catalog of the exhibition in which the performance was presented, and interviews given by the artist were examined, articulated with a theoretical-conceptual approach based on Marilyn Strathern’s reference of “partial connections.” In the performance, while *alabês* sing and play songs related to *orixás*, a performer composes crowns of raw and cooked foods on the heads of 12 artists lying on mats, who personify the children of different deities. The study emphasizes the subtleties of the preparation, activation, and demobilization of the performance, which highlight the symbolic complexity of transposing the ritual into the artistic realm. It argues that this process constructs an intricate game of analogies that, while reiterating the aesthetic dimension of the work, allows it



to be understood as a space of mediation between rituality and artistic creation. Thus, Heráclito's performance highlights the power of contemporary art to stretch disciplinary boundaries, while valuing knowledge and practices derived from Afro-Brazilian ancestry, contributing to broadening debates on memory, ritual, and representation in the arts.

**Keywords:** performance; Afro-Brazilian art; candomblé; musealization of art; Ayrson Heráclito.



## 1 Introdução

O toque dos atabaques, as vozes saudando os orixás em cânticos, a cor branca nas vestes das pessoas destacadas pela iluminação do espaço, o cheiro do dendê e de alimentos recém-cozidos – tudo isso dentro de um museu de arte. A apreensão frente ao choque de estatutos, a relativização de regras institucionais e até uma leve suspensão da realidade são algumas das reações percebidas na experiência da performance *Bori: Oferenda à cabeça* (2008), de autoria do artista, curador e professor universitário<sup>1</sup> Ayrson Heráclito. Ogã no candomblé, em um terreiro da nação Jeje Mahi no subúrbio de Salvador/BA, Heráclito se propõe a apresentar uma leitura poética do bori, um dos rituais de iniciação na religião de matriz africana – na qual são cultuados orixás, inquices ou voduns, divindades que representam a força e o poder da natureza.

A performance ocorre geralmente à noite, em um ambiente quase às escuras, com iluminação que direciona a atenção dos presentes para uma área central na qual se desencadeia a ação artística. Durante duas horas e meia, em média, o performador que conduz a ação (função desempenhada por Heráclito nas ativações realizadas até a escrita deste artigo) constrói ornamentações com alimentos religiosos à volta das cabeças de 12 intérpretes contratados. Esses intérpretes se deitam, um de cada vez, sobre esteiras à vista do público e recebem, sobre e ao redor de suas cabeças, arranjos de alimentos crus e cozidos associados a cada um dos 12 orixás homenageados. No momento em que é composta a ornamentação dedicada a um orixá, ele é celebrado por meio de cânticos específicos executados por um grupo de alabês, músicos sacros incumbidos de tocar e zelar pelos instrumentos percussivos sagrados do candomblé.

A palavra “bori”, no idioma iorubá<sup>2</sup>, vem da fusão da palavra “bó”, que significa oferenda, e “ori”, que quer dizer cabeça, referindo-se, portanto, ao ato de dar de comer à cabeça (Rabelo, 2013; Moreira, 2022). No candomblé, a cabeça é o local no corpo humano onde residem a essência espiritual e a consciência do indivíduo. O ritual do bori consiste em oferecer alimentos sagrados para a divindade que reside em cada ser, uma força conectada entre o orixá que rege a pessoa e o poder da criação Olódùmarè (eu sou aquele que é).

A performance *Bori* se enquadra no que Ayrson Heráclito nomeia como “performance-ebó”, categoria composta por “[...] trabalhos que estão diretamente associados às ressignificações das práticas ritualísticas do candomblé” (Ferreira; Sant’Anna, 2013, p. 2.350). Ela agrega elementos emblemáticos da trajetória de Heráclito, cuja carreira de quatro décadas é dedicada, entre outros pontos, à investigação de perspectivas de cura para violências decorrentes da escravidão de africanos e seus descendentes. As obras do artista, em linguagens como instalação, performance, fotografia e vídeo, frequentemente dialogam com referências do candomblé visando a evocar a resistência da

1 Heráclito é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

2 Sobre a escrita das palavras advindas do iorubá neste artigo: o texto redigido pelas autoras segue a norma do português. Quando as palavras estão dentro de citações, são apresentadas conforme o texto de referência.



cultura afro-brasileira e suas conexões entre a África e a diáspora na América. Materiais como o dendê, o charque, o açúcar, o esperma e o sangue são mobilizados com a intenção de problematizar reverberações da dimensão colonial e do racismo impregnados na cultura brasileira. Conforme declarou em entrevista (Tessitore, 2018), Heráclito se considera “[...] uma espécie de tradutor desse universo do sagrado. Tradutor no sentido de alguém que aproxima as pessoas de um outro universo, tornando aquilo público para os não iniciados”.

Propomos neste artigo uma análise das associações entre a performance *Bori* e o ritual religioso que a inspira<sup>3</sup>. A relação entre o ritual e a ação artística acarreta uma série de pontos de atenção para a fruição e para a preservação do trabalho. A tensão introduzida desde a concepção de *Bori* recebeu mais uma camada de complexidade em 2020, quando a obra foi adquirida pelo Programa de Patronos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e passou a fazer parte da coleção do museu. Desde a compra da performance, a Pinacoteca possui a prerrogativa de ativá-la enquanto ação artística, mesmo sem a presença do artista, contanto que siga um protocolo com especificações para a execução da obra<sup>4</sup>.

A pertinência deste estudo reside na atualidade de suas preocupações, em especial diante dos debates contemporâneos sobre a musealização da performance e seus desafios de preservação, documentação e transmissão. Ao analisar *Bori: Oferenda à cabeça*, operamos a análise de um gesto artístico, interrogando as condições de preservação e reinscrição institucional de práticas que, por sua natureza efêmera, ritualizada e corporal, resistem às lógicas convencionais de conservação museal.

## 2 Breve descrição de *Bori*, a performance

A performance *Bori: Oferenda à cabeça* foi ativada pela primeira vez por Ayrson Heráclito em 2008, em frente ao Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia. Desde então contou com ao menos duas apresentações antes de ser adquirida pela Pinacoteca em 2020: a ativação na Manifestação Internacional de Performance (MIP2), em 2009; e a no festival IC13, Dança, realizado pela Universidade Federal da Bahia em 2019. Após a aquisição, a performance foi apresentada em 2021 no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, e em 2022 na Pinacoteca, ambas as ativações ocorridas durante a temporada da exposição *Yorùbáiano*. O trabalho derivou para a fotoperformance em 2011, com uma série de 12 imagens, presente em configuração completa nas coleções de diferentes

3 Embora a presente investigação dialogue pontualmente com conceitos desenvolvidos no âmbito dos *Performance Studies* e reconheça a relevância da interlocução entre artes cênicas e antropologia nesse campo, seu recorte analítico está situado nas artes visuais, privilegiando o debate acerca da musealização da performance. Nesse sentido, ainda que aspectos relacionados à linguagem da performance e à epistemologia negrorreferenciada constituam dimensões fundamentais da obra de Ayrson Heráclito, o foco deste artigo é examinar os desafios de sua inscrição, documentação e preservação no sistema das artes visuais.

4 As implicações da aquisição da performance *Bori* pela Pinacoteca de São Paulo, assim como os questionamentos relativos à trajetória da obra após sua entrada no acervo da instituição, não serão esmiuçados neste artigo para que não se perca o foco proposto. Esses pontos serão tema de outro artigo em processo de elaboração pelas autoras.



museus (Museu de Arte do Rio, Art Institute of Chicago) e, em imagens avulsas, em acervos institucionais e de colecionadores particulares. Em 2023, a partir da ativação na Pinacoteca no ano anterior, a obra ganhou uma variação audiovisual com o curta-metragem “Irawo Bori: oferenda para a cabeça cósmica” (16’), dirigido por Lula Buarque de Hollanda.

Durante a performance *Bori*, o condutor (performador principal, atribuição assumida por Heráclito em todas as ativações até 2025) lidera a montagem pública de mandalas de alimentos em torno das cabeças de 12 intérpretes, que representam os filhos de divindades do candomblé. As comidas são oferecidas a uma cabeça por vez e, aos poucos, cada um dos intérpretes se deita em esteiras dispostas no chão, em uma organização semelhante a um caracol.

O condutor, os 12 intérpretes e os alabês vestem roupas de algodão branco, devendo as mulheres vestir a saia amarrada sobre o busto, com detalhes de fitas de seda e acabamento em bordado inglês branco na barra. Os homens devem usar calça de algodão branco ajustada na cintura com cordão de algodão. Todos performam descalços.

Além das 12 esteiras, a composição espacial inclui 12 almofadas brancas, microfones e caixas de som. Três bancos devem ser posicionados em uma extremidade do local para acomodar os intérpretes. Os quatro a seis alabês, com seus respectivos instrumentos musicais, devem ocupar um espaço com boa condição acústica. São dispostos ainda 25 cestos de palha com os alimentos sagrados a serem montados pelo condutor. A performance é iniciada com os intérpretes sentados nos bancos de madeira, dispostos na ordem de entrada no ambiente da performance. Os alabês tocam então uma música introdutória, chamada de “Ramunha”, seguida por um cântico a Exu<sup>5</sup>. Após o término da música, o condutor inicia as montagens das cabeças e as músicas a serem entoadas seguem a ordem da montagem das cabeças de cada uma das divindades, seguindo a ordem classificatória dos orixás no xirê<sup>6</sup>.

Para a montagem da cabeça de cada divindade, são necessários alimentos com preparos específicos, elaborados conforme os preceitos do candomblé e por pessoa iniciada<sup>7</sup>. A primeira cabeça a ser montada é a de Ogum, seguida daquelas de Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko (única divindade Bantu na performance), Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã e Oxalá. Os alimentos devem ser posicionados na cabeça dos intérpretes “montando uma composição expressiva” (Portas Vilaseca Galeria, [2020], p. 4). Essas construções visuais, assumidas pelo próprio Heráclito (Borí, 2022, 2’19) como escultóricas, requerem grandes quantidades das

5 Não é feita nenhuma cabeça para Exu, mas um compromisso do condutor é a oferenda, pelo menos seis horas antes da etapa pública de ativação da performance, dos padês (comidas sagradas compostas de farinha de mandioca, mel e óleo de dendê, entre outros) para as “divindades da rua” (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 4) – definidas na descrição publicada no *Google Arts and Culture* como Exu e Pombogira (Pinacoteca de São Paulo, [2022-1?]).

6 O xirê é a roda em que os adeptos dançam e cantam para os orixás, que nessa ocasião se manifestam no plano material. Ritual muito comum em períodos de festividade na vida do terreiro. Para mais informações, recomendamos consultar (Silva, 2012).

7 Nas montagens realizadas até 2025, a preparação dos alimentos ficou a cargo de Joceval Santos.





comidas sagradas: a cabeça do Ogun, por exemplo, demanda 30 quilos de inhames crus; a de Oxóssi, 10 a 15 quilos de milho vermelho cozido; e a de Xangô, 20 a 24 quilos de quiabo cru. Para a cabeça de Yansã, o memorial descritivo entregue pelo artista à Pinacoteca prevê 500 acarajés. Nenhum dos alimentos é comido pela boca dos 12 intérpretes nem é oferecido aos participantes<sup>8</sup> posicionados ao redor do ambiente da performance<sup>9</sup>.

Com as 12 cabeças compostas de suas respectivas comidas e cânticos litúrgicos (Imagem 1), os alabês tocam a música de encerramento e os performers permanecem por alguns instantes deitados para apreciação dos participantes. As pessoas na audiência recebem somente nesse momento a permissão para circular entre as esteiras, fotografar e filmar, com cuidado para que seja respeitada a harmonia criada pela performance. Por fim, o condutor da performance ajuda cada performer a se levantar, desfazendo as construções das cabeças, e a ação é concluída.

**Imagem 1-** Ayrson Heráclito. *Bori: Oferenda à cabeça* (2008). Performance.  
Ativação realizada na Pinacoteca de São Paulo, agosto 2020



Fonte: Ayrson Heráclito, 2020

8 De acordo com o “Guia para Preservação de Obras de Arte da Performance em Museus Públicos Brasileiros” (Silva, Tinoco *et al.*, 2025, p. 122-123), participante é o “[t]ermo mencionado por Hélio Oiticica nos textos de seu Programa Ambiental. Define um deslocamento da posição de espectador para uma postura mais ativa frente à obra de arte, na qual a pessoa não apenas observa, mas participa da ação artística, aberta para a possibilidade de um novo comportamento perceptivo”.

9 Uma ativação de *Bori* prevê ainda providências posteriores à performance, relacionadas aos alimentos que sobram da ação. É necessário reservar um cesto com um pouco de cada um dos alimentos utilizados para ser despachado pelo condutor em um local como parque, floresta, rio, mar ou lago. Os alimentos que não foram cozidos podem ser doados para instituições, assim como alguns dos alimentos cozidos. Recomenda-se que essa distribuição seja organizada com antecedência para evitar desperdício dos alimentos. Após a ativação de 2022, os alimentos sagrados foram doados ao espaço cultural e social Teatro de Contêiner Mungunzá para distribuição de sopas à população em situação de vulnerabilidade social. Os grãos utilizados na performance foram doados para Dona Carmem, Birico/Teatro do Container, e para a casa de santo Ile Axé Kalamu Funfun (Pinacoteca de São Paulo – Núcleo de Acervo Museológico, [2022?], p. 2).

### 3 Observações sobre o ritual do bori no candomblé

O ritual do bori (Barretti Filho, 2010; Rabelo, 2013, Monteiro) é tradicional das religiões de matriz africana no Brasil, em especial o candomblé. “Dar um bori”, como os iniciados costumam nomear, “[...] consiste em assentar, sacralizar, reverenciar e ofertar o òrìsà *Ori*, portanto, cultuar e louvar *Ori* e assim estabelecer o elo entre a cabeça (*orí*) do neófito que está no àiyé e a cabeça do seu duplo (*Enikeji*) que está no òrun, ou seja, criar a harmonia e equilíbrio necessários à vida [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 1-2).

Durante a cerimônia, se dá de comer ao ori de uma determinada pessoa por meio da oferta de alimentos sagrados preparados para essa finalidade. O objetivo é promover uma comunhão entre três elementos: a cabeça material da pessoa contemplada, o orixá que rege sua cabeça espiritual (seu ori, que não se confunde com o orixá de cabeça da pessoa neófito) e o poder da criação Olódumarè.

O ori é uma entidade sagrada no candomblé, cultuada como ponto central da individualidade. De acordo com Barretti Filho (2010), cada pessoa possui um ori próprio, escolhido por ela antes de seu nascimento terreno. Leke Adeofe (2004) sustenta que a presença do ori é o que caracteriza um ser como humano na cultura iorubá, ao constituí-lo com uma identidade estável e a capacidade de determinar o próprio destino. Adeofe (2004) afirma ainda que a continuidade de intenções, crenças e memórias por meio do ori está diretamente relacionada ao propósito de concluir projetos para a autorrealização da pessoa: “O ori fornece o suporte metafísico necessário para nossa existência social; ele ajuda a formar nossas crenças, caráteres, e projetos sociais realmente nossos. Com ori, nossa existência social exemplifica um processo de auto-realização” (Adeofe, 2004, p. 13).

O ritual do bori é um momento de recolhimento, sendo conduzido por um sacerdote ou sacerdotisa (babalorixá ou ialorixá) que invoca proteção e pede por saúde física, mental e espiritual para a pessoa contemplada, com orações e cânticos relacionados ao orixá que rege a cabeça daquela pessoa. Costuma ser precedido por banhos de ervas e outros procedimentos de purificação. Os preparativos incluem a compra e a preparação, segundo preceitos religiosos, de alimentos, bebidas, ervas e outros itens. “No bori, comer aciona diferentes níveis de relação, fazendo continuamente deslizar as posições de sujeito e objeto, eu e outro, dentro e fora” (Rabelo, 2013, p. 92).

Os alimentos na cerimônia são aqueles demandados pelo ori em consulta realizada pelo/a sacerdote nos búzios, como parte dos preparativos para o ritual: “[...] a comida não é apenas o veículo de pedidos humanos, é portadora de axé, da energia vital que precisa ser acumulada e renovada para assegurar a vida do terreiro e dos diversos seres que se fazem presentes no terreiro, incluindo os orixás” (Rabelo, 2013, p. 93). Entre os elementos ofertados ao ori, está o obi, ou noz de cola, considerado sagrado no candomblé. Alguns animais são sacrificados (“sacralizados”) durante a cerimônia: entre eles, podem estar a galinha d’Angola, o pombo, o frango, o peixe e o igbin (caramujo africano, relacionado a Oxalá), além de outros exigidos pelo ori. Os alimentos são





ofertados ao orixá ori por meio de vasilhas, chamadas no candomblé de *igbá-orí*, que representam o duplo do *òrun* (mundo espiritual) no *àiyé* (mundo material).

Os assentos a serem confeccionados no *Bori*, são o *igbá-orí* e o *kòlòbó*. Separados, o *igbá-orí* é um receptáculo com tampa que representa seu *orí-òde òrun* e o *kòlòbó* ou *ìborí*, são semelhantes, porém bem menor que o outro, e representa seu *orí-inú òrun*. O conjunto *igbá-orí / kòlòbó* representa o seu *orí-òrun* e, o conjunto *orí-òde àiyé / orí-inú àiyé* o seu *orí-àiyé*, esses conjuntos (onde, obviamente, se incluem as coexistências espirituais) compõem o *òrìsà Orí*, a ser ofertado no ritual do *Bori*, tanto no neófito e como nas vasilhas representativas, assim, corroborando e comungando a coexistência do homem (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

De acordo com a cartilha redigida por Marcelo dos Santos Monteiro<sup>10</sup> ([s.d.], p. 25), a pessoa cuja cabeça recebe a oferenda é a única sentada durante a cerimônia, em uma esteira de palha, ladeada pelos alimentos que serão oferecidos – os demais presentes, vestidos de branco, permanecem de pé. Conforme descreve Daniela Calvo (2020, p. 2)<sup>11</sup>, são realizadas oferendas “[...] ao *orí* da pessoa, aos *òrìxà*, aos antepassados e a outros seres espirituais (de acordo com as indicações do oráculo). Todos compartilham as carnes dos animais que foram sacralizados e cozinhado”. Monteiro (p. 29) orienta ainda: “Após o sacrifício, oferece-se tudo o que estiver na ‘mesa’ a cabeça, a boca, ao Ebo e aos presentes. Lembrando que a cabeça só come o que a boca comer”.

O ato de compartilhar a mesma comida acompanha vários momentos, seja no ingresso e na saída da pessoa do terreiro, seja em todo o ritual: as pessoas ali presentes comem um pouco daquilo que é oferecido ao *orí* da pessoa e as carnes dos animais sacralizados e oferecidos aos *òrìxà*. O compartilhamento da comida é um valor fundamental nos terreiros, faz parte dos cuidados com a saúde, reforça e cria relações entre pessoas, antepassados e seres espirituais (Calvo, 2020, p. 4).

Depois desse momento, a pessoa contemplada pelo ritual segue para o descanso tendo à volta de sua cabeça um pouco de todos os elementos que foram oferecidos a seu *ori*, sustentados por um pano branco. Na manhã seguinte, o sacerdote a levanta para realizar a consulta oracular e os procedimentos finais. A pessoa toma então um banho ritualístico, preparado pelo sacerdote no dia anterior, e segue para o café da manhã antes de voltar para casa. (Calvo, 2020).

O ritual do bori “[f]ortalece o ori e, assim, firma a cabeça do indivíduo, trazendo o equilíbrio necessário para a sua saúde e, quando for o caso, para que receba seu orixá (antecede assim o processo de iniciação)” (Rabelo, 2013, p. 90). Para a pessoa praticante do candomblé, alimentar o ori por meio da oferta de um bori fortifica sua energia vital e favorece uma sintonia mais profunda com o/a orixá de cabeça e sua orientação espiritual. Entre os efeitos esperados, estão a saúde, o autocontrole, a prosperidade, com a redução na frequência e na intensidade de sentimentos como a ansiedade, o medo e a tristeza.

10 Marcelo dos Santos Monteiro é *Omọ-awo Ifa-Funké* (Sacerdote Supremo) do *Ilé Àṣe Idasilẹ̀ Ọḍẹ* (Casa de Àṣe: liberdade do caçador), na cidade do Rio de Janeiro.

11 Calvo (2020) relata ter acompanhado o ritual do bori, com duração de um dia, no *Àṣe Idasilẹ̀ Ọḍẹ* de Bábá Marcelo dos Santos Monteiro *Oloye Ọḍearofa Omọ-awo Ifa-Funké*, terreiro de nação ketu, localizado no Rio de Janeiro/RJ.



O bori pode ser realizado periodicamente para assegurar a integração espiritual entre a pessoa e seu ori ou fazer parte de um rito preparatório antes de iniciações mais profundas na religiosidade: “[...] somente depois do Borí é que outras divindades poderão ser cultuadas ou assentadas, e se for o caso, gerar transe no então, já “boriado”, pois, sua cabeça, já foi assentada e está sendo cultuada, portanto, apta para dar sequência a outras iniciações [...]” (Barretti Filho, 2010, p. 3-4).

#### 4 Conexões parciais entre ritual e performance

A pesquisa sobre o processo de musealização da performance *Bori*, em que nos baseamos para a confecção deste artigo, incluiu análise da documentação disponível, entrevistas com profissionais da instituição, participação durante a ativação do trabalho na Pinacoteca, em 2022, e conversas com o artista, além de levantamento bibliográfico sobre o candomblé e sobre a obra. Nessa tentativa de inventariar os diferentes atravessamentos da obra, somos mobilizados a conceber um modelo de relação no qual os eventos – ritual e performance/religioso e artístico – se conectam e se desconectam, sem estabelecerem totalidades coerentes ou a redutibilidade de um evento ao outro. A performance *Bori* não é nem propriamente uma encenação mimética do ritual – visto as modificações e transformações de elementos fundamentais do rito: a ausência de matança, as alterações no preparo e oferta dos alimentos – nem é “desprovida de axé”. Identificamos composições entre elementos sem que se anulem suas diferenças, seja numa composição entre a performance e o ritual do bori, seja entre o bori e outros momentos da vida do candomblé, como veremos adiante.

Em entrevistas e outras oportunidades de discussão sobre a performance *Bori*, Ayrson Heráclito frequentemente atesta que a ação artística não se configura como um ritual do candomblé realizado dentro do museu. O artista (Borí, 2022) argumenta que foi necessário construir um “regime de visibilidade” para que pudesse respeitar o que pode ou não ser revelado fora do ambiente litúrgico do candomblé.

Porque candomblé é uma religião como qualquer outra, que os seus segredos são sagrados, então não podem ser devassados por um antropólogo que chute a porta e que revele segredos de quarto de santo, não é esse meu objetivo. E a performance *Bori* é o exercício disso: como falar dos elementos da natureza, como falar das divindades através das suas comidas (Borí, 2022, 3’49”).

Entre as diferenças entre o ritual religioso e a leitura artística proposta na performance *Bori*, Marcello Moreira (2022) explicita o caráter sacrificial da oferta de comida aos deuses. Conforme já visto, o ritual no terreiro de candomblé inclui a imolação de aves.

Nessa cerimônia [...], são sacrificados em benefício do ori (cabeça) dois bichos de pena, uma galinha-d’angola e um pombo, e o sentido desse sacrifício se expressa em uma das cantigas cantadas durante a cerimônia: “A cabeça trará coisa boa”. No bori, a cabeça recebe o *ejé* dos animais de pena sacrificados em benefício dela, ao tempo em que na mesa do bori são arriadas frente ao neófito e por conseguinte frente à cabeça as partes dos animais imolados devidamente preparadas na



cozinha de santo segundo receitas rituais. Se há um componente comum ao bori e à cerimônia de dar comida aos Deuses, é justamente essa duplicidade de oferendas que se destinam à cabeça e às divindades: de um lado, o *ejé*, e, de outro, as comidas secas; estas últimas se designam assim porque obviamente se opõem ao derramamento de sangue sacrificial, estando o sacrifício no domínio do cru, enquanto a oferta de comidas secas naquele do cozido, que lhe é complementar (Moreira, 2022, p. 92-93).

Diferenciam-se no bori, portanto, as comidas de origem animal, ofertadas cruas, e as de origem vegetal (chamadas comidas “secas” no candomblé nagô), que são cozidas. Nesse sentido, Moreira (2022, p. 93-94) identifica na performance *Bori* duas mudanças em relação ao ritual religioso. A primeira é que não há sacrifício de animais durante a ativação: “[...] não há, aparentemente, *ejé* no bori de Ayrson Heráclito, o que o tornaria do ponto de vista da prática religiosa jeje e nagô totalmente atípico, e, por conseguinte, inócuo” (Moreira, 2022, p. 93). A segunda alteração é que a comida de origem vegetal é, em geral, oferecida crua<sup>12</sup>. Essa inversão, argumenta Moreira, traz de volta para a ação a referência ao sacrifício que caracteriza o bori:

O que Ayrson Heráclito promove com essa aparente reversão do cozido ao cru? Por que dar à cabeça do filho de um Deus, sem o devido preparo, o que é ofertado normalmente ao Deus depois de devidamente cozido? [...] no bori de Ayrson Heráclito o alimento cru, dado à cabeça, justamente por ser cru, é metáfora do que é por excelência ofertado à cabeça dos Deuses quando das grandes cerimônias do candomblé jeje e nagô: o inhame cru, na performance de Ayrson Heráclito, é o conjunto dos bichos cujo *ejé* se dá a Ogum; o quiabo é metáfora do sacrifício em agrado a Xangô. O cru é metáfora do cru (Moreira, 2022, p. 93-94).

A preparação para a performance torna ainda mais inquietantes as relações estabelecidas entre a ação artística e o ritual. No dossiê elaborado entre o artista e a Pinacoteca (Portas Vilaseca Galeria, [2022]), as instruções para a seleção e a contratação de performers estabelece que o condutor deve passar por um resguardo, um conjunto de prescrições comportamentais e alimentares que devem ser seguidas por um determinado período (Rabelo, 2014), como preparação física e espiritual para a performance. As orientações podem ser adaptadas à tradição do terreiro ao qual pertence o condutor. Contudo, o artista faz algumas recomendações:

Recomenda-se que os preparos sejam de uma semana que antecede a realização do rito, com banhos de descarrego e amaci, evitando está *[sic]* em lugares como cemitérios e lixões; abstinência alcoólica e uso de quaisquer substâncias psicotrópicas e alteradores de consciência; abster do ato sexual e evitar situações conturbadas (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 20).

Os resguardos no candomblé são recomendados em momentos de feitura (iniciação) ou em outras obrigações religiosas. Nesses períodos, busca-se fortalecer o vínculo com o orixá e garantir tanto o repouso necessário após os trabalhos realizados, quanto a limpeza e purificação espiritual

12 “Há, contudo, no bori de Ayrson Heráclito, alimentos que são entregues à cabeça tendo passado por um certo cozimento, conquanto este não implique o preparo ritual do prato feito a partir de ingredientes cozidos, porque, no caso, estes não são integrados a outros que perfazem a receita ritual” (Moreira, 2022, p. 94).

para se iniciar obrigações (Rabelo, 2014). Assim, o condutor da performance deve se preparar sob os mesmos preceitos de quando se prepara para dar uma obrigação no candomblé.

Ao voltarmos nossa atenção para outra materialidade fundamental da obra, a música, somos também instados a percorrer outros atravessamentos que se mantêm em todas as ativações da performance. Em outra passagem do dossiê (Portas Vilaseca Galeria, [2022], p. 19), encontramos as seguintes orientações para a seleção dos músicos: “Os Alabés (músicos sacros), ogãs que tem como principal responsabilidade assumir os atabaques (Rum, Rumpi e Lé), assim como o Gan/Agogo Xequerê entre outros instrumentos sagrados, obrigatoriamente devem ser neófitos do candomblé”.

Durante a execução da performance, a presença da música é uma constante. Como já mencionado, cada toque para um orixá, à exceção de Exu, é acompanhado pela montagem de uma coroa com o alimento do orixá que está sendo homenageado. Contudo, os toques e os cantos dos alabês seguem um repertório distinto do bori, que em geral não envolve atabaques. No ritual, os cantos são próprios do Bori, seguidos por cantos para Iemanjá e Oxalá, sendo servidas comidas para todos os orixás, com exceção de Exu, e são marcados por um período de maior recolhimento no ritmo das dinâmicas de vida no candomblé (Rabelo, 2014, 2020).

Durante a performance, o repertório das músicas é apresentado segundo a ordem presente no xirê: Exu, Ogum, Oxossi, Omolú/Obaluaê, Xangô, Ossanha, Oxumaré, Kitembo/Tempo/Iroko, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã e Oxalá, com os toques dos atabaques para cada orixá. O Xirê é “a roda dos adeptos que cantam e dançam para chamar os orixás no começo das festas” (Rabelo, 2014, p. 172). No xirê, são performadas as danças ritualísticas de cada orixá: “[...] ao toque dos atabaques (Rum, Rumpi e Lé) se estabelece a ligação entre o Orum (morada dos Orixás) e o Ayê (a Terra)” (Silva, 2012). O xirê pode ocorrer em festividades de cunho mais privado, nas quais apenas os membros do terreiro são convidados para participar da roda/dança, ou de cunho mais público nas quais não membros (e não iniciados) são convidados a participarem da festa, e os iniciados não membros da casa podem, inclusive, dançar na roda (Amaral; Silva, 2004; Silva, 2012; Rabelo, 2013; 2014; 2020).

Assim, o xirê se caracterizaria por uma maior extroversão da vida no terreiro:

Um dos rituais mais conhecidos e estudados do candomblé são as festas públicas, chamadas de xirê. A beleza deste ritual realmente salta aos olhos (e aos ouvidos), pois é através da música tocada e cantada pelos ogãs (homens com funções específicas dentro do culto, sendo uma delas a de cantar e tocar os atabaques) que os orixás se manifestam em seus “filhos de santo” e vêm à terra para dançar e distribuir a sua força vital (o axé) (Brito, 2018, p. 2).

O bori, por sua vez, é caracterizado por um ritmo de maior recolhimento nas dinâmicas do candomblé: “o *bori* não é um rito público: apenas podem estar presentes, além dos noviços, aqueles que já deram *bori* e, em geral, só comparecem os membros do terreiro” (Rabelo, 2011, p. 17). Heráclito constrói vínculos, portanto, não apenas entre a performance e um momento ritual, mas entre os ritmos da vida do candomblé (privado/público, recolhimento/extroversão). Embora



os atabaques e os cantos na performance remontem à festa, momento em que temos o xirê, não há dança dos orixás durante a ação artística. Por outro lado, a performance coloca em evidência corpos que mobilizam uma ação artística apresentada a participantes desconhecidos, a imensa maioria deles alheia às práticas e aos conhecimentos do candomblé. Além disso, ao se instalar em um ambiente museal, sob o paradigma da arte contemporânea (Heinich, 2017), a performance corre o sério risco de ter sua potência esvaziada ao ser interpretada pelo público sob o prisma do entretenimento (Silva; Oliveira, 2022).

Diante das complexas relações entre o artístico e o religioso na performance *Bori*, relações estas que não permitem conclusões simples relativas ao mimetismo ou à referência direta, nos deparamos com um impasse próximo ao examinado pela antropóloga Marilyn Strathern (2004) sobre o exercício da escrita antropológica e do método comparativo. Strathern reconhece que o esforço dos antropólogos em descrever culturas estrangeiras a partir de conceitos ocidentais – confiando que descrições pudessem fornecer o “retrato” objetivo da realidade social observada – frequentemente resultava reducionista, tanto pela multiplicidade de olhares e abordagens dos pesquisadores envolvidos (escamoteada pelo paradigma moderno) quanto pela impossibilidade de tradução considerando o incomensurável de cosmogonias inteiras. Como alternativa, a antropóloga sugere o estabelecimento do que ela chama de “conexões parciais”.

Nessa direção, Strathern recorre à noção de ciborgue expressa no “Manifesto Ciborgue” (1985) de Donna Haraway, para propor construções de sentido a partir de elementos que, embora compostos de diferentes modos, com diferentes procedências, podem ser compreendidos como análogos em determinados aspectos. Strathern introduz o conceito de ciborgue como figura que não é nem totalmente máquina nem totalmente humana, e que, portanto, escapa a formas tradicionais de totalização. Um híbrido cuja identidade não pode ser reduzida a nenhum dos lados, mas que mantém uma relação entre ambos sem fixar uma medida comum. Constrói-se assim uma relação não de comparação, mas de compatibilidade entre díspares, instável, que não permite a substituição ou a sobreposição de um elemento pelo outro. Pensar nesses termos envolve um permanente senso de desproporção entre variáveis e escalas a serem consideradas.

Outra situação apresentada por Strathern (2004) a fim de esmiuçar o conceito de conexões parciais são as sociedades das Highlands. Segundo a autora, elas se conectam parcialmente, não de forma completa, e essas conexões não implicam totalidade à medida que uma sociedade “eclipsa” outra (passa por processos de substituição e transformação). Assim, sustenta a antropóloga, perde-se a comparabilidade completa, porém permanece uma compatibilidade parcial:

Nesse caso, poderíamos imaginar os povos das Highlands em um processo constante de vida social de autossustituição, eclipsando ou transformando um tipo de mundo em outro, por meio de (uma série de) eventos históricos – a comparabilidade é perdida nesse eclipse, mas um tipo de compatibilidade permanece. A analogia continua sendo possível (Strathern, 2004, p. 54, tradução nossa)<sup>13</sup>.

13 “If so, we could envisage Highlands peoples as in a constant process of social life of self-substitution, eclipsing or



Nesses casos, e em outros também apresentados pela antropóloga (a exemplo da relação entre a antropologia e o feminismo), temos contato com um pensamento em que o que está em jogo não é a construção de sínteses, mas o cultivo de relações que mantêm a diferença. A analogia, portanto, não é um instrumento de equivalência, mas de deslocamento e abertura para novas conexões conceituais. Conexões que colocam em relação entidades heterogêneas, sem exigir que elas sejam totalmente compatíveis. Assim, conexões parciais são conexões que, simultaneamente, “cortam” uma relação que diferencia, ao mesmo tempo em que vincula.

Strathern (2004), portanto, convida-nos a pensar modelos de relação nos quais possamos comparar elementos culturais, sociais ou conceituais sem cair na redução desses elementos a uma totalidade que anule suas diferenças. Parece-nos que de modo semelhante, ao acompanharmos o processo de musealização de *Bori*, encontramos constantemente uma prática composicional em que se fabricam relações a partir de “conexões parciais” entre o religioso e o artístico.

Na performance, paradoxalmente, é pela cultivação de uma incomensurabilidade entre os eventos (ação artística e ritual, bori e xirê) que se abre um campo de relações – relações que são parciais, porque não visam a unificar, sintetizar ou mimetizar, mas justamente buscam manter o jogo entre os diferentes. E nessa “política da diferença” desenhada pelos atravessamentos da composição da performance *Bori*, percebemos, de certo modo, uma condensação de uma série de intervenções, práticas, momentos e ritmos (privado/público, recolhimento/extroversão, silêncio/atabaques etc.) próprios da vida do candomblé, sem, no entanto, elaborar uma encenação mimética das práticas religiosas.

## 5 Considerações Finais

A performance *Bori: Oferenda à cabeça*, de Ayrson Heráclito, fricciona a relação entre fruição artística e contemplação devocional ao transportar para a esfera artística procedimentos inspirados no ritual do bori, um dos mais emblemáticos do candomblé, mantido ao longo de séculos pelas vítimas e descendentes da diáspora colonial. Fagner Fernandes (2023) salienta a relevância do trabalho enquanto oriki visual, capaz de transmitir conhecimentos ancestrais a novas gerações e de colocar-se como celebração da resistência:

A performance de Heráclito não é apenas a transferência ritualística baseada em práticas do Candomblé, o que ele promove é ato político. Uma reivindicação de lugares e imaginários, dentro e fora das galerias de arte ocidentais. [...] Sua intenção também trouxe a cura, um espelho diante de nós, refletindo todo nosso potencial, pois fomos escravizados, demonizados, sangrados, calados, plagiados e mortos. Mesmo com todo poder colonial nos esmagando até hoje, fracassaram. (Fernandes, 2023, p. 103).

---

turning one kind of world into another, through (a series of) historical events – comparability is lost in that eclipse, but a kind of compatibility remains. Analogy remains possible” (Strathern, 2004, p. 54).





O compromisso de Heráclito com procedimentos para a realização de *Bori* que se mantêm vinculados aos preceitos do candomblé, desde a fase de preparação, demonstra em uma dupla chave o que Diana Taylor (2023, p. 54) salienta acerca da existência da performance<sup>14</sup> como uma epistemologia, uma forma de compreender que “[...] propicia um modo de transmitir conhecimento por meio do corpo”. Essa premissa se confirma, ressalta Taylor (2023, p. 56), mesmo em performances “[...] decifráveis para um pequeno grupo de subiniciados e invisíveis ou opacas para todos os demais”.

Habitar o espaço entre a ação artística e os interditos do candomblé, por meio da composição de elementos rituais da esfera íntima (*bori*) e do âmbito público (*xirê*) e de seus ritmos (recolhimento e extroversão), parece-nos ter sido a estratégia elaborada por Heráclito para colocar em circulação uma performance que resvala em vários momentos no sagrado, mas com um (suposto) controle de acesso. Ao articular conexões parciais entre a arte contemporânea e a liturgia religiosa, e, dentro do candomblé, entre momentos abertos ou bloqueados para os não iniciados, *Bori* opera uma espécie de “sincretismo artístico”, em que símbolos, práticas e conhecimentos de matriz africana encontram um meio de sobrevivência em imagens de outra ordem - não mais os santos católicos, mas os ambientes expositivos e, mais adiante, os acervos de museus públicos.

É justamente nos encaixes que não se dão ao vislumbre em sua completude, nos quais qualquer explicação que procure esgotá-los soa insuficiente, que a provocação artística em *Bori* continua pertinente, intensificada pela herança de sobrevivência e orgulho afrodescendente que a obra carrega. Ao subverter detalhes do ritual religioso, Heráclito logra simultaneamente se manter fiel ao segredo devocional e ao caráter heterodoxo da arte contemporânea, estabelecendo ao mesmo tempo uma abertura e um limite para que não iniciados no candomblé vivenciem esteticamente uma experiência ancestral, solene e mágica.

---

14 Vale ressaltar que o termo, na abordagem de Taylor (*Performance studies*), é mais amplo que o enquadramento adotado neste artigo, no qual assumimos o enfoque na arte da performance. Sob as especificações de Taylor, tanto o ritual do *bori* como a obra artística *Bori* de Ayrson Heráclito podem ser lidos como performances, em diferentes contextos: “as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o senso de identidade por meio de ações repetidas” (Taylor, 2023, p. 42).



## **Agradecimentos**

Agradecemos ao artista Ayrson Heráclito pelas informações fornecidas ao longo da redação deste artigo; à Pinacoteca de São Paulo, em especial às profissionais do Núcleo de Acervo Museológico, por permitir o acesso à ficha de catalogação e ao memorial da performance *Bori*; ao CNPq, pelo financiamento do projeto “Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte” no âmbito da Chamada CNPq/MCTI/FNDCT 18/2021 Faixa A – Grupos Emergentes, edital Universal (2021-2025); e ao Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas (UFBA/UnB), por conduzir o referido projeto, do qual a investigação sobre a performance *Bori* constituiu importante insumo.



## Referências

- ADEOFFE, Leke. Identidade pessoal na metafísica africana. Tradução para uso didático de Benilson Souza Nunes. ADEOFFE, Leke. Personal Identity in African Metaphysics. In: BROWN, Lee (ed.). *African Philosophy. New and Traditional Perspectives*. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/leke\\_adeoffe\\_-\\_identidade\\_pessoal\\_na\\_metaf%C3%ADsica\\_africana.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/leke_adeoffe_-_identidade_pessoal_na_metaf%C3%ADsica_africana.pdf). Acesso em: 10 jul. 2025.
- BARRETTI FILHO, Aulo. Oferenda ao Orí, Borí, um rito de comunhão. *Aulo Barreti Filho*, [S. l.], out. 2010. Disponível em: [https://aulobarretti.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/oferenda-ao-ori\\_-bori\\_-um-rito-de-comunhao\\_site.pdf](https://aulobarretti.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/10/oferenda-ao-ori_-bori_-um-rito-de-comunhao_site.pdf). Acesso em: 4 jul. 2025.
- BRITO, Érico de Souza. O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu. *Ponto Urbe*, São Paulo, Brasil, v. 23, p. 1–9, 2018. DOI: [10.4000/pontourbe.5716](https://doi.org/10.4000/pontourbe.5716). Disponível em: <https://revistas.usp.br/pontourbe/article/view/218641>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- CALVO, Daniela. Rituais terapêuticos no candomblé: a produção da experiência do sagrado. In: 32a Reunião Brasileira de Antropologia, 2020, online. Anais [...], 2020, p. 1-9.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BORÍ – Ayrson Heráclito. [S. l.]: Espiral, 6 jul. 2022. 1 vídeo (4'53" min). Disponível em: <https://vimeo.com/727478971>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- FERNANDES, Fagner dos Santos. Fernandes, F. dos S. (2023). Arte-Axé: A poesia decolonial dos Orikis Visuais. *Revista VIRUS*, n. 1, v. 27, p. 92-104, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/virus/article/view/228421>. Acesso em: 30 jun. 2025.
- FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. SANT'ANNA, Tiago dos Santos de. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (org.) Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém: ANPAP/PPGARTES/ ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: [https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/03/Ayrson%20Heracito%20Novato%20Ferreira%20e%20Tiago%20dos%20Santos%20de%20Sant\\_Ana.pdf](https://anpap.org.br/anais/2013/simposios/03/Ayrson%20Heracito%20Novato%20Ferreira%20e%20Tiago%20dos%20Santos%20de%20Sant_Ana.pdf). Acesso em: 14 jul. 2025.
- FERREIRA, Luiz Carlos. CAMARGO, Denise. Narrativas Corpo Ritualizadas: Arte e Poder na Performance de Ayrson Heráclito. In: 25º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadoras/es em Artes Plásticas. Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre, 2016, p. 3123-3134. Disponível em: [https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz\\_ferreira-denise\\_camargo%20.pdf](https://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf). Acesso em: 1 ago. 2023.
- HEINICH, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo: Estructuras de una revolución artística*. Traducción de Agustin Temes y Étienne Barr. Madrid: Casimiro Libros, 2017.
- HERÁCLITO, Ayrson. Bori performance-art: oferenda à cabeça. *Ayrson Heráclito Art*, [S. l.], set. 2009. Disponível em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/2009/09/bori-performance-art-oferenda-cabeca.html>. Acesso em: 1 ago. 2023.
- MONTEIRO, Marcelo. *Ori e Bori: Curso teórico e prático de ori*. Rio de Janeiro: CETRAB – Centro de Tradições Afro-Brasileiras, [s.d.].
- MOREIRA, Marcello. Bori: A arte de dar comida aos Deuses. In: HERÁCLITO, Ayrson. *Yorúbáiano* [Catálogo da exposição]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2022, p. 88-101.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, 2008-22. Performance de Ayrson Heráclito. Pinacoteca de São Paulo, 11 ago. 2022. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/atividades/performance/bori-2008-22-performance-de-ayrson-heraclito/>. Acesso em: 8 jul. 2025.



PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – Aperformance. *Google Arts and Culture*, [2022-1?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/6wVhxaJpATQKkg?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Bori, de Ayrson Heráclito – O processo. *Google Arts and Culture*, [2022-2?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/lwVR9j9MQkdk8g?hl=pt-BR>. Acesso em: 8 jul. 2025.

PINACOTECA DE SÃO PAULO – NÚCLEO DE ACERVO MUSEOLÓGICO. Ficha de Catalogação – Acervo PINA11180: Bori – oferenda à cabeça. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, [2022?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Memorial da Performance Bori – Ayrson Heráclito. Guia de Montagem e Execução. Rio de Janeiro: Portas Vilaseca Galeria, [2020?].

PORTAS VILASECA GALERIA. Yorubáiano – Ayrson Heráclito. Material de divulgação preparado para a exposição no Museu de Arte do Rio, em 2021. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2021/08/PORT-YORU%CC%80BA%CC%81IANO-AYRSON-HERA%CC%81CLITO-PORTAS-VILASECA-GALERIA-2021.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2023.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Estudar a religião a partir do corpo: algumas questões teórico-metodológicas. *Caderno CRH*, v. 24, n. 61, p. 15–28, jan. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792011000100002>. Acesso em: 11 jul. 2025.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. *Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA, 2014.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio. Os percursos da comida no candomblé de Salvador. Papeles de trabajo: *La revista electrónica del IDAES*, [S. l.], v. 7, n. 11, 2013, p. 86-108. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428553>. Acesso em: 1 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “O pipoqueiro da festa”: programas de performance em museus. *Revista da FUNDARTE*, [S. l.], v. 49, n. 49, 2022. DOI: 10.19179/rd. v49i49.904. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/904>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SILVA, Anna Paula da; TINOCO, Bianca Andrade; CÔRTEZ, Fernanda Werneck; SALES CAETANO, Juliana Pereira; PADILHA, Renata Cardozo; MARTINS, Daniela Felix; SEHN, Magali Melleu; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de. *Guia para preservação de obras de arte da performance em museus públicos brasileiros*. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2025.

SILVA, Mary Anne Vieira da. Xirê – a festa do candomblé e a formação dos “entre-lugares”. *Revista Habitus* – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 8, n. 1, p. 99–117, 2012. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2172>. Acesso em: 11 jul. 2025.

STRATHERN, Marilyn. *Partial Connections*. Oxford: Altamira Press, 2004.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Diana Taylor. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TESSITORE, Mariana. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. *Arte!Brasileiros*, [S. l.], 27 de junho de 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 28 jul. 2023.



**Biografia acadêmica**

Bianca Andrade Tinoco - Universidade de Brasília (UnB)

Professora voluntária da Universidade de Brasília, no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: [biancatinoco@gmail.com](mailto:biancatinoco@gmail.com)

Daniela Felix Martins - Universidade de Brasília (UnB)

Professora Adjunta do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais / Departamento de Sociologia, Brasília, Distrito Federal, Brasil.

E-mail: [daniela.felix@unb.br](mailto:daniela.felix@unb.br)

**Financiamento**

CNPq

**Aprovação em comitê de ética**

Não se aplica

**Conflito de interesse**

Nenhum conflito de interesse declarado

**Contexto da pesquisa**

A pesquisa para o artigo foi conduzida no âmbito do Grupo de Pesquisa Musealização da Arte: Poéticas em Narrativas, sob o projeto “Protocolos de musealização de ações performáticas em museus públicos de arte”, Chamada CNPq/MCTI/FNDCT 18/2021 Faixa A – Grupos Emergentes, edital Universal.

**Direitos autorais**

Bianca Andrade Tinoco e Daniela Felix Martins

**Contribuição de autoria (CRediT)**

Bianca Andrade Tinoco e Daniela Felix Martins: conceituação, investigação, metodologia, visualização, escrita – rascunho original, revisão e edição

**Licenciamento**

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>.

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

**Editores responsáveis**

Altemar Di Monteiro

Anderson Feliciano

**Histórico de avaliação**

Data de submissão: 15 jul. 2025

Data de aprovação: 06 out. 2025