



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUCAS LIMA RIOS FERES

**PROGRAMAS QUE OPERAM COM O INFINITO:**  
**ações artísticas situadas como forma de experiência,**  
**apreensão e pesquisa**

SALVADOR  
2022

LUCAS LIMA RIOS FERES

## PROGRAMAS QUE OPERAM COM O INFINITO:

ações artísticas situadas como forma de experiência,  
apreensão & pesquisa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Processos de Criação Artística

Orientadora: Profa. Dra. Ines Karin Linke Ferreira

Salvador

2022

F349 Feres, Lucas Lima Rios.

Programas que operam com o infinito: ações artísticas situadas como forma de experiência, apreensão e pesquisa. / Lucas Lima Rios Feres, -- Salvador, 2022.

320 f.: il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ines Karin Linke Ferreira.

Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2022.

1. Arte contemporânea. 2. Processos de criação. 3. Arte e cidade. 4. Performance. 5. Intervenção urbana. I. Ferreira, Ines Karin Linke. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.036

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951

LUCAS LIMA RIOS FERES

## PROGRAMAS QUE OPERAM COM O INFINITO:

ações artísticas situadas como forma de experiência,  
apreensão & pesquisa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Processos de Criação Artística

Banca examinadora:

Ines Karin Linke Ferreira - Orientadora



Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal da Bahia

Lia Krücken Pereira



Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal da Bahia

Eloisa Brantes Bacellar Mendes



Doutora em Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Programa de Pós-graduação em Artes  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

## Agradecimentos

Peço licença para começar esta dissertação ao que nos possibilita a vida, a fala, a escrita e os encontros.

Agradeço às minhas famílias, espalhadas por tantos lugares, pela constante parceria - de vida, criação e pesquisa - e por compartilhar as alegrias ao longo deste percurso.

Agradeço à minha família afetiva, construída através dos anos pelos lugares por onde passei.

Agradeço à minha família consanguínea, que de Minas Gerais sempre se manteve próxima.

Agradeço à minha família de axé do Abassá de Ogum, tão importante nesses anos da vida e da escrita.

Agradeço à Ines Linke, minha orientadora, pela constante parceria e amizade.

Agradeço à Brígida Campbel, Eloisa Brantes e Lia Krucken pelas interlocuções e contribuições à pesquisa nas bancas de qualificação e defesa.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Urbanidades e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais por acolherem esta pesquisa.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo fomento para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à Sara Marques Duarte, Yan Graco Cafezeiro e Marcelo Delfino pelas parcerias na realização conjunta da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* e do *Projeto Invasões*.

Agradeço ao Lucas Lago, parceiro de vida, criação e escrita há tantos anos, sem o qual tanto as criações aqui abordadas, como a escrita desta dissertação não teriam acontecido.

**Resumo :**

Esta dissertação enfoca duas investigações artísticas situadas desenvolvidas por mim e por Lucas Lago na cidade de Salvador: o *Projeto Invasões* e a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Buscando formas de narrar experiências artísticas realizadas em contextos específicos, esta dissertação é conformada por relatos de percurso de investigação e criação, o desenvolvimento de figuras conceituais/operacionais, e associações entre imagens, registros, documentos e arquivos. A partir de tais movimentos, procuro a emergência tanto de aspectos relativos às formas de experiência, apreensão e pesquisa com os lugares, como a emergência de instâncias de visibilidade das operações metodológicas e conceituais instauradas no decorrer de tais processos de criação.

**Palavras-chave:** arte contemporânea; processos de criação; arte e cidade; performance; intervenção urbana.

**Abstract:**

This dissertation focuses on two situated artistic investigations developed by me and Lucas Lago in the city of Salvador: *Projeto Invasões* and *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Seeking ways to narrate artistic experiences carried out in specific contexts, this dissertation is composed of reports of research and creation paths, the development of conceptual/operational figures, and associations between images, records, documents and archives. From such movements, I look for the emergence of both aspects related to the forms of experience, apprehension and research with places, as well as the emergence of instances of visibility of the methodological and conceptual operations established in the course of such creation processes.

**Key-words:** contemporary art; creation processes; art and city; performance; urban intervention.

## Lista de figuras

[1] Santa Vermelha e Ilha de Itaparica vistas de Bahia Maria. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[2] Mapas das ações do *Projeto Invasões*. Colagem digital, Lucas Feres e Lucas Lago (2018). Acervo pessoal.

[3] Baía de Todos os Santos vista do apartamento do Dois de Julho. Foto: Mauricio Lima. Acervo pessoal.

[4] Muro da praia do Museu de Arte Moderna da Bahia. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[5] Frontispício de Salvador. Ilustração colorizada de Victor Frond (1821-1881). Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo19/vista-salvador.htm>

[6] Panorama de Salvador. Fotografia de Marc Ferrez (1843-1923). Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo19/ferrez/panorama.htm>

[7] Panorama de Salvador, com o Forte São Marcelo à frente. Fotógrafo desconhecido (1958). Disponível em: <http://www.salvador-antiga.com/panoramas/forte-mar.htm>

[8] Panorama da Baía vista de Salvador. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[9,10] Porto Trapiche em imagens de divulgação imobiliária. Disponível em: [https://www.galeriadaarquitectura.com.br/projeto/ivan-smarcevscki-arquitetos-associados\\_/porto-trapiche-residence/2470](https://www.galeriadaarquitectura.com.br/projeto/ivan-smarcevscki-arquitetos-associados_/porto-trapiche-residence/2470)

[11] O novo traçado de Diógenes Rebouças para a Avenida de Contorno sobre o projeto original (s/data. Arquivo Diógenes Rebouças). Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1421>

[12] Barcos de pesca vistos da Bahia Marina. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[13] Detalhe do mapa de Sanct Salvador, Hessel Gerritsz (1627). Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/gerritsz/mapa-gerritsz.htm>

[14] Detalhe de ilustração da invasão de Salvador pelos holandeses (séc. XVII). Disponível em: <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/invasao-holandesa/colorizada.htm>

[15] Fotografia da ação *Desembarco Errorista en Mar Del Plata* realizado pelo coletivo argentino Etcétera em 2015, no contexto do projeto *Internacional Errorista*. Disponível em: <https://www.unidiversidad.com.ar/el-error-como-alegoria-de-la-contracultura>

[16] Frames da *Invasão #01: Praia do MAM*. Vídeo de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[17] Aparição da Santa Vermelha na Baía de Todos os Santos. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[18] Estandarte na Gamboa. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[19] Solar do Unhão durante período de ocupação fabril, fotógrafo não identificado (1962). Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>

[20] Perfil e planta do Forte de São Marcelo, desenho de José Antônio Caldas (1758). Disponível em: <https://lugaresdememoria.com.br/2020/12/forte-de-sao-marcelo-o-umbigo-da-bahia.html>

[21] Invasão ao Forte de São Marcelo. Saída do standarte da praia da Gamboa. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[22] Frames da invasão ao Forte de São Marcelo. Vídeo de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[23] Santa Vermelha invade a Bahia Marina. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[24] Registro fotográfico da ação *Levando a Cabeça-de-Frade para o mar*, na Prainha do MAM-BA em Salvador (2017). Fotografia de Lucas Lago. Acervo pessoal.

[25] Santa Vermelha no Parque de Esculturas e empreendimentos imobiliários da Avenida do Contorno ao fundo. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[26] Capitão Tatau durante o trajeto da invasão ao MAM. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[27] Invasão à praia do MAM, comemoração da instalação da Santa Vermelha no Parque de Esculturas. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[28] Frames da invasão à praia do MAM, comemoração da instalação da Santa Vermelha no Parque de Esculturas. Vídeo de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[29, 30] Invasão da Santa Vermelha ao MAM. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[31, 32] Trajeto da invasão ao MAM. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[33] Frames da invasão à praia do MAM, comemoração da instalação da Santa Vermelha no Parque de Esculturas. Vídeo de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2017). Acervo pessoal.

[34, 35] Experimentações artísticas no Largo da Soledade e estátua de Maria Quitéria. Fotografia de Mariana Scavelo. Acervo pessoal.

[36, 37] Festa de Nossa Senhora da Abadia da Água Suja durante a construção do novo Santuário entre as décadas de 20 e 30. Autoria desconhecida. Disponível em: <https://www.padreeustaquio.com.br/o-trabalho-de-padre-eustaquio-em-agua-suja/>

- [38] Garimpo em Água Suja, Minas Gerais, por volta dos anos de 1920. Autoria desconhecida. Disponível em: <https://www.padreeस्ताquio.com.br/o-trabalho-de-padre-eस्ताquio-em-agua-suja/>
- [39] Frames da ação *Dois passos pra frente, um passo pra trás* realizada na Ladeira da Preguiça em 2017. Vídeo de Lucas Lago. Acervo pessoal.
- [40, 41] Registro fotográfico da intervenção urbana *Nossa Senhora do Desejo*, no Conquista Ruas: Festival de Artes Performativas, em Vitória da Conquista (2017). Fotografia de Maiêeh Sousa. Acervo Conquista Ruas.
- [42] *Nossa Senhora do Desejo*, Flávio de Carvalho (1955), óleo sobre tela, 63 x 92 cm, acervo MAB-FAAP. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1468/nossa-senhora-do-desejo>
- [43] Capa do livro *La virgen de los deseos* (MUJERES CREANDO, 2005).
- [44, 45, 46] Print das orações e aparições realizadas por *Corazón Desfasado*, propostas pela artista Helena Martin Franco. Disponível em: <http://corazondesfasado.com/>
- [47] Fachada de *La virgen de los deseos*, a casa do coletivo Mujeres Creando na cidade de La Paz, Bolívia. Disponível em: <https://www.facebook.com/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando/>
- [48, 50] Frames do filme *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar, 1999.
- [49] Frame do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969.
- [51, 53] Invasão da Santa Vermelha ao Restaurante Amado. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.
- [52] Cartaz do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber Rocha, 1969.
- [54] Cartaz do filme *Copacabana Mon Amour*, Rogério Sganzerla, 1970.
- [55] Imagem de divulgação do filme *Agripina é Roma-Manhattan*, Hélio Oiticica, 1972. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/em-torno-de-helio-oiticica/>
- [56, 59, 69] Exposição dossiê do *Projeto Invasões* no Goethe-Institut Salvador no ano de 2018. Fotografias de Florian Boccia. Acervo pessoal.
- [57] Mapas das ações do Projeto Invasões. Colagem digital, Lucas Feres e Lucas Lago (2018). Acervo pessoal.
- [58] Evolução topográfica de Salvador. In: (DOSSIÊ COLETIVO, 2018).
- [60] Invasão da Santa Vermelha à Bahia Marina. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.
- [61] Construção, em seguida embargada, de ampliação da Bahia Marina. Fotografia (2013). Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1482747-construcao-de-quebra-mar-na-contorno-ca-usa-polemica>

[62] Construção da Av. Contorno e restauração do Unhão, fotografia (1962). Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1421>

[63] Reportagem “Escultura do MAM avaliada em R\$ 20 mil é furtada” (2018). Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/bahiasalvador/escultura-do-mam-avaliada-em-r-20-mil-e-furtada-961701>

[64] Reportagem “Novos imóveis valorizam a Avenida Contorno” (2014). Disponível em: <https://atarde.com.br/imoveis/novos-imoveis-valorizam-a-avenida-contorno-580260>

[65] Reportagem quebra-mar “Começa construção do quebra-mar da Bahia Marina” (2013). Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/noticia/130767-comeca-construcao-do-quebra-mar-da-bahia-marina.html>

[66] Invasão da Santa Vermelha ao Restaurante Amado. *Projeto Invasões*, colagem digital (2018). Acervo pessoal.

[67] A saída do estandarte. Fotografia de Marcelo Delfino para *Projeto Invasões* (2018). Acervo pessoal.

[68] Fases sucessivas da construção do forte de São Marcelo. Disponível em: [https://www.funceb.org.br/images/revista/6\\_9h7l.pdf](https://www.funceb.org.br/images/revista/6_9h7l.pdf)

[70] Reportagem “Após cinco anos fechado, forte São Marcelo será reinaugurado em novembro” (2016). Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/apos-cinco-anos-obra-chega-a-reta-final-e-forte-de-sao-marcelo-sera-reaberto/>

[71] Reportagem “O ocaso do museu” (2017). Disponível em: <https://atarde.com.br/muito/o-ocaso-do-museu-919910>

[72] Linha do tempo do Forte de São Marcelo em pólvora. Desenvolvida para a exposição *Projeto Invasões* (Goethe-Institut, 2018). Acervo Pessoal.

[73] Ativação da mesa de manuseio dos mini-módulos por participantes da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[74, 76] Pátio interno da Casa do Benin. Fotografia de Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[75] Ativação de pátio da Casa do Benin pela oficina *Objetos e histórias da diáspora africana*, ministrada por Lia Krucken e Nympini Khosa. Salvador, 2019. Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[77] Terraço da Casa do Benin. Salvador, 2021. Fotografia: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[78] Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Planta da Casa do Benin na Bahia. c. 1987. Grafite, lápis de cor e reprografia sobre papel offset 24, 2 x 21, 1 cm. Registro: Henrique Luz. Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro.

[79] Módulo pré-fabricado utilizado para a construção do Restaurante do Benin, Salvador. Fotografia de autoria não identificada. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres.

[ 80 ] Detalhe dos mini-módulos da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 81 ] Detalhe do dossiê desenvolvido para a *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Acervo pessoal.

[ 82 , 83 ] Ativação da mesa de manuseio dos mini-módulos por participantes da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 84 ] Detalhe da arquitetura da Casa do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Lago. In: (FERES; LAGO, 2021).

[ 85, 86 ] Detalhes da presença dos elementos pré -moldados em argamassa armada na arquitetura da Casa do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Lago. In: (FERES; LAGO, 2021).

[ 87 ] Vista interna do Restaurante do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[ 88 ] Fotografia de um Tata Somba por Pierre Verger na região de Natitingou, Benin, 1936. Fundação Pierre Verger. In: (FERES; LAGO, 2021).

[ 89 ] Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Croqui do Restaurante do Benin, Casa do Benin na Bahia. c. 1987. Grafite, lápis de cor e reprografia sobre papel offset 24, 2 x 21, 1 cm. Registro: Henrique Luz. Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro.

[ 90 ] Ativação do terraço da Casa do Benin pela *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 91 , 100 ] Ativação da mesa de manuseio dos mini-módulos por participantes da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 92 ] Vista da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Thais Faria. Acervo pessoal.

[ 93 , 98 ] Ativação do dossiê da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 94 , 97 ] Ativação da bancada de construção da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 95 ] Vista da sala de projeção virtual e audiovisual da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[ 96 ] Detalhes da sala de projeção virtual e audiovisual da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

- [ 99 ] Flyers de divulgação da *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Designer: Dinha Ferrero. Disponível em: <https://www.instagram.com/intervaloforumarte/>
- [ 101 ] Complexo restaurado da Casa do Benin. Salvador. Fotografia de autoria não identificada. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 102 ] Vista externa da inauguração da Casa do Benin. Salvador, 1988. Fotografia de autoria não identificada. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 103 ] Protocolo do projeto Bahia-Benin. Salvador, 17/06/1986. Registro: Lucas Feres. Fonte: Arquivo da Fundação Pierre Verger. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 104 ] Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Plano de intervenção no Centro Histórico de Salvador. c. 1986. Grafite, lápis de cor e reprografia sobre papel offset 24, 2 x 21, 1 cm. Registro: Henrique Luz. Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro.
- [ 105 ] Elementos pré-fabricados construídos pela Fábrica de Equipamentos Comunitários. In: (LIMA, 2000)
- [ 106 ] Maison du Brésil. Ouidah, Benin, data desconhecida. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Lago. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 107 ] Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Planta da Casa do Benin na Bahia. c. 1987. Grafite, lápis de cor e reprografia sobre papel offset 24, 2 x 21, 1 cm. Registro: Henrique Luz. Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 108 ] Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki. Planta da Casa do Brasil no Benin. c. 1987. Grafite, lápis de cor e reprografia sobre papel offset 24, 2 x 21, 1 cm. Registro: Henrique Luz. Fonte: Instituto Bardi / Casa de Vidro.
- [ 109 ] Vista da exposição temporária no primeiro andar da casa do Benin. Salvador, 1988. Autoria desconhecida. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Lago. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 110 ] Visita da sala de exibição do acervo da Casa do Benin, Salvador, 2020. Registro: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 111 ] Detalhe da presença de tecidos africanos como elementos da arquitetura da Casa do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).
- [ 112 ] Duas miniaturas arquitetônicas em madeira. Acervo da Casa do Benin. Autoria, data e local de produção desconhecidos. Fotografia de Lucas Feres e Lucas Lago. Acervo pessoal.
- [ 113 ] Estatueta de madeira. Acervo da Casa do Benin. Autoria, data e local de produção desconhecidos. Fotografia de Lucas Feres e Lucas Lago. Acervo pessoal.
- [ 114 ] Escultura de coqueiro em madeira. Acervo da Casa do Benin. Autoria, data e local de produção desconhecidos. Fotografia de Lucas Feres e Lucas Lago. Acervo pessoal.
- [ 115 ] Pátio interno e Restaurante do Benin. Salvador, 1988. Fotografia de Marcelo Ferraz. Acervo Marcelo Ferraz. In: (FERES; LAGO, 2021).

[116] Visitante na sala de exposição da Casa do Benin. Salvador. Fotografia de autoria não identificada. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[117] Casa do Benin - revestimento do pilar. Fotografia de Alonso Rodrigues. Salvador, 24/03/1988. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[118, 119] *Monumento aos coqueiros*, Lucas Feres e Lucas Lago, instalação de sítio específico, Casa do Benin, 2019. Fotografia de Lucas Feres. Acervo pessoal.

[120] *Monumento aos coqueiros*, Lucas Feres e Lucas Lago, arquivo visual. MAFRO, 2019. Fotografia de Adriano Machado. Acervo pessoal.

[121] Marca dos locais onde foram retirados os coqueiros anteriormente existentes no pátio da Casa do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Feres. In: (FERES; LAGO, 2021).

[122] Vista interna do Restaurante do Benin. Salvador, 2021. Fotografia de Lucas Lago. Acervo pessoal.

[123] Reportagem "Um lugar com gosto de África" (Jornal da Bahia, 29/11/1988). Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Registro: Lucas Feres.

[123] Frames da intervenção urbana coletiva *Restauração Imaginária do Bairro da Praia*. Salvador, Comércio, 2018. Vídeo: Thiago Castro. Acervo pessoal.

[125] Ativação do trabalho participativo *Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique*, Sarah Marques. Amapá, 2019. Fotografia de Sarah Marques.

[126] Detalhe da a *Oficina Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, Lucas Feres, Lucas Lago, Sarah Marques e Yan Graco (2019/2020). Fotografia de Lucas Lago. Acervo pessoal.



## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b>	<b>16</b>
<i>Rememorar-lembrar-narrar</i>	17
<b>Introdução</b>	<b>20</b>
<i>Encontros e contextos</i>	21
<i>Heterocronias urbanas</i>	25
<i>Narração e experiência</i>	30
<b>bloco 1</b>	<b>34</b>
<i>Projeto Invasões</i>	60
<i>A descoberta da praia</i>	83
<i>Para quem são essas ações?</i>	86
<b>bloco 2</b>	<b>89</b>
<i>Projeto</i>	90
<i>Promessa-performance</i>	103
<b>bloco 3</b>	<b>110</b>
<i>A aparição da santa</i>	123
<i>Vermelho</i>	139
<b>bloco 4</b>	<b>141</b>
<i>Mapas-vivos</i>	142
<i>Exposição dossiê</i>	166

<b>bloco 5</b>	<b>174</b>
<i>Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis</i>	225
<b>bloco 6</b>	<b>231</b>
<i>O museu como território</i>	232
<b>bloco 7</b>	<b>239</b>
<i>A Casa do Benin na Bahia</i>	259
<b>bloco 8</b>	<b>264</b>
<i>Monumento aos Coqueiros</i>	288
<b>bloco 9</b>	<b>295</b>
<i>Memórias performativas</i>	303
<b>Considerações finais</b>	<b>307</b>
<i>Espraiamentos</i>	308
<b>Referências</b>	<b>311</b>

conheço esta cidade  
como a palma da minha mão  
cujos traços desconheço

Alex Simões (2016)

[ APRESENTAÇÃO ]

## Rememorar - lembrar - narrar

Esta dissertação aborda duas investigações artísticas cujos caminhos de desdobramento e continuidade foram, em certa medida, interrompidos pela pandemia ocasionada pela covid-19, que nos impôs um longo processo de isolamento social. Eu e Lucas Lago trabalhamos conjuntamente como uma dupla de artistas há alguns anos e passamos juntos por esse processo de isolamento social, em um primeiro momento no nosso apartamento no Centro Antigo de Salvador e, em seguida, na cidade de São Félix, no recôncavo baiano.

Mesmo tendo a possibilidade de seguirmos presencialmente próximos ao longo desse período, muitas das coisas que nos motivavam e davam sentido à nossa atuação artística conjunta foram desfasadas, como um contato direto com a cidade, os espaços públicos e coletivos; os encontros, trocas e parcerias espontâneas. Assim, esta dissertação é um movimento que procura a reativação das forças presentes em tais investigações como uma tentativa de reencantamento das mesmas e de conexão das possibilidades de futuro ali contidas com os mapas que se apresentam possíveis no presente.

Muito contribuiu para esta percepção nosso encontro recente com Fernanda Eugenio e o Modo Operativo AND<sup>1</sup>, em especial a noção operativa por ela proposta de 'rememoração/rememoração' (em inglês apenas *remember*). Ensaiado há alguns anos, nosso encontro pode se efetivar no começo do ano de 2022 em uma residência artística<sup>2</sup> assistida por Fernanda, em que eu e Lucas pudemos refletir alguns aspectos

---

<sup>1</sup> "O Modo Operativo AND (MO\_AND) é uma investigação dos funcionamentos do acontecer e dos modos pelos quais o que acontece (e, em especial, como o que acontece, acontece) (...). Combinando um conjunto de ferramentas conceituais performativas e um ecossistema de proposições-jogo praticáveis (...) oferecendo um conjunto de recursos para a fractalização da percepção e para o exercício de manuseio co-responsivo das relações." (EUGENIO, p. 2-3, 2019). Ver em: <https://www.and-lab.org/>

<sup>2</sup> Em abril e maio de 2022, eu e Lucas realizamos uma residência artística junto ao programa de residências assistidas do AND\_Lab, desenvolvendo um projeto sobre a "como apre(e)der o que é memória com os lugares". Ao longo da residência, experimentamos as ferramentas do modo AND e realizamos a referida pesquisa com o acompanhamento de Fernanda Eugenio.

de nossa atuação artística conjunta e possíveis novos caminhos a partir do diálogo e prática das ferramentas operacionais do o Modo Operativo AND.

O contato e diálogo em torno da noção operativa de 'rememoração/rememoração' (*remember*) foi gradualmente possibilitando a conformação de uma compreensão e enunciação singular dos percursos artísticos por nós desenvolvidos . Tal noção é constituída por dois movimentos simultâneos: a rememoração (*remember*), como um movimento de recuperação e rememoração de um percurso; e a re-memoração (*re-member*), como um movimento de refazer uma integridade de sentido e experiência a partir das posições e fragmentos que emergem nesse processo.

É a partir dessa perspectiva que procuro lembrar estas duas investigações artísticas, não como uma iniciativa memorialista, genética ou analítica desses processos artísticos, mas sim como um movimento de reconexão e reinstanciação com estes percursos a partir dos seus encontros, agenciamentos coletivos e atravessamentos múltiplos. Assim procuro trazer à memória acontecimentos que se deram em torno e ao longo dos processos artísticos; tornando a os unir e configurar - sempre a partir das circunstâncias, contingências, condições de possibilidades e nexos possíveis que se formam ao longo dos processos - para o estabelecimento de uma narração de tais processos por meio de escrita e imagem.

Desta forma, os blocos desta dissertação recapitulam algumas das linhas de força mais visíveis que constituem o *Projeto de Invasões* e a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Assim procuramos tanto retomar aspectos e conexões por nós percebidos durante a realização dos projetos, como conectar a esse percurso outros fios, cuja importância ou relação mais efetiva com as pesquisas e nossos processos de criação foram percebidos justamente no processo de rememoração-rememoração transcorrido durante o exercício de escrita desta dissertação. Buscamos, portanto, agenciar os elementos e as afecções, bem como um conjunto de experimentações e atravessamentos artísticos, contextuais e procedimentais. Um exercício de rememoração que conecta o exercício de narração com o arqueológico, fazendo precipitar relações latentes, nexos improváveis.

A vida cotidiana, as ruas percorridas e os múltiplos encontros, alguns fortuitos e outros interessados - que se configuraram em parcerias situadas - nos aparecem imbricados com as reflexões conceituais, referências artísticas, associações de imagens e os procedimentos experimentais.

[ INTRODUÇÃO ]

## Encontros e contextos

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.

Walter Benjamin (1929)

Assim como a vida, toda pesquisa é vivida em conjunto, escrita a muitas mãos e narrada por muitas vozes. Esta dissertação parte de um percurso de pesquisa constituído por inúmeros encontros e parcerias. Justamente por isso utilizarei duas vozes de narração para a constituição deste texto: tanto a primeira pessoa do singular, como a primeira pessoa do plural.

Escrevo na primeira pessoa para fortalecer o aspecto de narração desse texto, no qual reúno algumas das percepções de um processo difuso de pesquisa, enfocando duas experiências artísticas: o *Projeto Invasões* e a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*.

Esse percurso de vivência, pesquisa e criação foi desenvolvido por meio de encontros, parcerias e amizades. Por isso, ao longo do texto, em muitos momentos também utilizarei como voz de narração a primeira pessoa do plural, para me referir a experiências, conceitos e criações que foram realizadas coletivamente e, em especial, conjuntamente com Lucas Lago. Por meio dessas duas vozes de narração, esta dissertação é conformada por associações de imagens, relatos de percurso de investigação e criação e o desenvolvimento de algumas figuras conceituais, ou *imagens de pensamento*.

A noção benjaminiana de *imagens de pensamento* é descrita por Adorno como característica da forma de pensar o real em suas dimensões empíricas, oníricas e de memória e pode ser percebida no seguinte trecho escrito por Benjamin: “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até

arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre”. (BENJAMIN, p. 174, 2017). Já segundo Georges Didi-Huberman (2017) ‘a imagem de pensamento é, muitas vezes, algo bem simples ou bem ‘menor’, até mesmo minúsculo, que nos toca por sua intensidade concreta, imediata e, ao mesmo tempo, sintomática’ (HUBERMAN, 2017 apud JACQUES, p. 225, 2018).

Nesta dissertação tomo duas investigações artísticas experimentais para a partir delas explorar tanto as suas operações, como para discutir as possibilidades de pensar a pesquisa em artes, quanto as narrativas que emergem sobre lugares e experiências que decorreram ao longo dessas investigações. Dois conceitos operacionais constituem esses trabalhos: a invasão e a oficina-mutirão. São a partir dessas imagens-conceitos-operações que as investigações possibilitam ser enunciadas e também foi por meio delas que se constituiu a coluna dorsal que deu corpo às proposições desenvolvidas nesses processos.

A ideia de invasão opera em um plano que tanto se refere a natureza das ações que foram desenvolvidas ao longo do projeto quanto uma metáfora a partir da qual procura-se estabelecer uma inflexão crítica relacionada a história do lugar enquadrado: um determinado corte da Baía de Todos os Santos que se intersecciona com o Centro Antigo<sup>3</sup> de Salvador. De forma similar, oficina-mutirão refere-se à natureza limiar de uma proposição que, ao mesmo tempo, propunha um espaço formativo e uma proposição artística coletiva, ou melhor, um espaço-tempo de construção coletiva.

Desse modo, podemos compreender o que chamamos de *Projeto Invasões* como uma investigação que se dá por meio de três ações de invasão pelo mar a pontos específicos e consecutivos da Baía de Todos os Santos, cada um deste que remete se relaciona com temporalidades históricas distintas. Já a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* propõe-se como uma oficina no seu sentido primário, como

---

<sup>3</sup> “O Centro Antigo de Salvador (CAS) é uma denominação mais recente que se firma no bojo das discussões e propostas encampadas pelo Governo da Bahia, durante a gestão de Jacques Wagner, e que inclui além do Centro Histórico de Salvador, uma área de entorno do Centro Histórico que vai do Campo Grande até a Calçada, abrangendo onze bairros (...)” (OLIVEIRA, p.13 2020).

espaço de construção e de fazer, e da ideia de mutirão como esse evento coletivo, também associado às construções arquitetônicas populares, onde conjuntamente se constroem os espaços ou realizam um trabalho coletivo.

Estes trabalhos, assim como todos os outros que serão aqui abordados, foram desenvolvidos em parceria com Lucas Lago, com quem vivo e trabalho conjuntamente desde 2016. Não apenas os processos artísticos aqui abordados foram desenvolvidos em parceria com Lucas, mas também muitos dos conceitos e enunciações aqui apresentadas são fruto de um processo intenso e constante de convivência, reflexão, escrita e criação conjuntas.

Trabalhamos juntos há seis anos e nossas criações artísticas sempre se deram em confluência com outras artistas e plataformas colaborativas de criação. Assim, cabe destacar a importância do Conquista Ruas: Festival de Artes Performativas<sup>4</sup> e do *Espacio ACCIONArar*<sup>5</sup> para a conformação conceitual e possibilidade dos processos de experimentação necessários para a construção do *Projeto Invasões*. A realização do *Projeto Invasões* foi possibilitada pela parceria certa com o fotógrafo e amigo Marcelo Delfino, que realizou os registros fílmicos e fotográficos ao longo das ações realizadas, e pela assistência náutica de nosso capitão Tatau, que nos conduziu pelo mar da Baía de Todos os Santos.

Um outro contexto importante para o desenvolvimento de ambas as investigações artísticas é a própria universidade, que estabelece um campo de possibilidades específicas para a criação e compartilhamento artístico. Para além das esferas de reflexão estabelecidas nos espaços de formação ao longo de nossa trajetória, teve uma especial contribuição para o desdobramento das duas pesquisas aqui abordadas

---

<sup>4</sup> O Conquista Ruas: Festival de Artes Performativas é uma livre iniciativa de artistas e agentes culturais da cidade de Vitória da Conquista (BA) que tem como objetivo promover ações coletivas e colaborar para a expansão das artes performativas. Acontece desde de 2016, promovendo performances urbanas, espaços de debates, mostras de vídeo, festas e exposições. Mais informações em: <https://festivalconquistar.wixsite.com/conquistaruas>

<sup>5</sup> O *Espacio ACCIONArar* é uma residência artística rural e espaço de intercâmbios localizado no município andino de Anolaima, Colômbia. É coordenado por Tzitzí Barrantes e possui um enfoque em investigações em rede relacionadas à *Arte de Acción* na América Latina. Mais informações em: <http://accionarar.metzonimia.com/home>

o Programa Institucional de Experimentação Artística (PIBExA), promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da UFBA. Essa iniciativa tem como objetivo apoiar projetos artísticos que tenham como foco a experimentação artística, compreendendo que a criação artística em um contexto acadêmico pode estabelecer formatos e circuitos experimentais distintos dos recorrentemente priorizados por editais estatais ou pelo próprio mercado de arte.

Os processos de pesquisa e criação artística desenvolvidos na Casa do Benin, contexto em que realizamos a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*, desdobram-se de pesquisas anteriores e foram estimulados pelo convite do Intervalo: Fórum de Arte<sup>6</sup> ao desenvolvimento de pesquisas artísticas relacionadas aos acervos do Museu Afro-brasileiro (MAFRO/UFBA) e da Casa do Benin na ocasião do projeto Fluxos: Acervos do Atlântico Sul<sup>7</sup>. Nesse sentido, a proposição realizada pelo Intervalo de uma plataforma coletiva de pesquisa e criação sobre esses dois museus muito colaborou para o desenvolvimento de nossas pesquisas artísticas por meio do estabelecimento de tempos e espaços de investigação, interlocução e reflexões coletivas. A existência dessa plataforma de criação foi fundamental para o desenvolvimento do trabalho aqui abordado, *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Este trabalho se deu por meio de uma parceria nossa com a artista Sarah Marques Duarte e o professor e arquiteto-urbanista Yan Graco Cafezeiro, com quem realizamos conjuntamente a proposição da *Oficina-Mutirão*.

---

<sup>6</sup> O Intervalo: Fórum de Arte é uma iniciativa organizada por Ines Linke, Lia Krucken e Uriel Bezerra na cidade de Salvador que propõe discutir e (re)pensar perspectivas para o campo das artes refletindo sobre transformações históricas, compartilhando experiências, revendo questões e prioridades de forma continuada desde o ano de 2017. Mais informações em: <https://forumdearteintervalo.wordpress.com/>

<sup>7</sup> O projeto Fluxos: Acervos do Atlântico Sul, organizado pelo Intervalo no ano de 2019, tinha como objetivo analisar e criar outros fluxos e mobilidades produzidas entre os países do Atlântico Sul e discutir a formação e os discursos que perpassam os acervos e exposições do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia e da Casa do Benin. As atividades englobaram um ciclo de debates, exposição, oficinas e o acompanhamento de processos artísticos desenvolvidos em diálogo com os acervos do MAFRO e da Casa do Benin. Mais informações em: <https://fluxosdoatlanticosul.wordpress.com/>

## Heterocronias urbanas

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação.

Walter Benjamin (1927-40)

Tanto o *Projeto Invasões* como a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* são investigações artísticas que, apesar de enfocarem recortes distintos do Centro Antigo de Salvador, têm como eixo comum, ou são pesquisas que se dão em continuidade, a um interesse pelas camadas de constituição da cidade. Esse interesse não se resume ao desenvolvimento de ações situadas para os lugares em que intervêm, sendo o próprio motor da investigação artística a vivência e a atenção às questões e disputas que constituem tais lugares.

Tal interesse pelas questões e transformações da cidade leva em conta uma perspectiva das dimensões de constituição da cidade mais amplas que as materiais e sociais, como em Bluteau (1712) em que as cidades são definidas como “uma multidão de casas, distribuídas em ruas e praças, cercada de muros”, as quais são “habitada por homens que vivem em sociedade e subordinação”. Assim, nosso interesse por uma certa história urbana dos lugares considera as múltiplas camadas e disputas de ordem visual, material, econômica, cultural etc., pensando a cidade como sendo composta por uma pluralidade temporal (LEPETIT, 2001).

Dessa forma, o delineamento do enquadramento territorial de cada uma das nossas investigações artísticas opera no sentido de possibilitar a emergência de determinadas narrativas, temporalidades e sentidos, considerando que “cada escala informa um nível de explicação particular” (LEPETIT, p. 132, 1989). Esse movimento de enquadramento e pesquisa da cidade possibilita o desenvolvimento de um campo de interesse e diálogo que gradualmente vai se transformando em ações, intervenções e proposições que estabelecem dimensões coletivas de diálogo,

ocupação e reflexão conjunta sobre a própria história urbana do lugar e as múltiplas práticas, disputas e temporalidades ali conjugadas.

No texto *Temporalidades* (2017), desenvolvido no contexto do encontro do Corpocidade 6, a partir de experiências realizadas no próprio Centro Histórico de Salvador, é discutida a coexistência das múltiplas temporalidades urbanas. A noção de *heterocronia* é sugerida como uma forma de pensar a mistura de tempos (e espaços) heterogêneos.

As heterocronias urbanas seriam essas coexistências de tempos distintos na cidades, coexistências não pacificadas, que causam estranhamentos, conflitos, choques. Seriam como descompassos, arritmias, um tipo de furo ou rasgo que abre um tempo dentro do outro, que cria uma brecha ou desvio temporal, onde temporalidades múltiplas podem emergir; um tipo de solução ou tropeço que rechaça qualquer lógica temporal positivista, linear ou teleológica: montagens de tempos heterogêneos. (JACQUES et al., 2017, p. 298)

As heterocronias urbanas não se referem apenas à materialidade da cidade, certamente caleidoscópica nas cidades históricas, mas também aos gestos e a ações do próprio cotidiano. Um gesto de um “outro tempo” pode ser considerado uma sobrevivência que causa vertigem e assombra o presente, por tensionar o princípio da pacificação dos territórios. É nessa perspectiva que buscamos por meio de nossas proposições artísticas o estabelecimento de ações e contextos que possibilitem uma percepção anacrônica da cidade, em que as distintas temporalidades que a constituem possam ser postas em relação e, talvez, até mesmo operar em composição com as temporalidades futuras do que aquele sítio e relações podem vir a ser.

Contra a pureza do tempo histórico pacificado, à “tradição dos oprimidos” - segundo a conhecida expressão de Walter Benjamin - costuram-se outras histórias no texto linear da versão oficial. O ato corporal de ocupar, habitar, permanecer, durar onde não se deve, instaurar um outro tempo que não é anacrônico (...) mas cria uma heterocronia, já que se comunica com outro tempo e nega a narrativa temporal (...) o tempo de então sobrevive assim no tempo presente instaurado - seja pelo confronto, seja pela subversão (...) (JACQUES et al., 2017, p. 324)

É a partir de uma relação com as temporalidades que estão contidas na própria cidade, e que teimam em aparecer, que as duas investigações artísticas aqui abordadas se estruturam. Como uma busca por cruzar, no presente e nas práticas cotidianas, espaços de reflexão e contato com estas múltiplas camadas de constituição da cidade.

Assim, ao buscar perceber e apreender contemporaneamente a cidade em que vivemos, nos voltamos também para seus processos de construção de imaginários e transformações. Dessa forma, ao nos relacionarmos com estas temporalidades que não coincidem diretamente com as tensões e disputas deste momento, é o corpo a corpo com as brechas e projetos não realizados, ou até mesmo fracassados, que estabelece um campo de possibilidades para as atuações no presente que nos mobilizam a imaginar outras formas de ação e existência conjunta.

É assim que em ambas as investigações conjugamos movimentos de experimentação e vivência dos lugares à movimentos arqueológicos em direção aos seus processos históricos e suas camadas de constituição, considerando que "a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (AGAMBEN, p.59, 2009).

É a partir desse cruzamento entre nossa experiência de vida com esses lugares, informada pela própria rotina e pelos encontros que ali acontecem, com um interesse dilatado pelas temporalidades ali presentes que nos aparecem tanto em gestos contemporâneos como em outros resíduos e indícios que nos levam a interessar-nos tanto pela história daquele lugar como pelos cruzamentos pessoais que nos levam até ali e nos possibilitam estar em contato com suas distintas temporalidades.

Nesse sentido, miramos para essas camadas anteriores e processos de transformação não numa busca histórica, ou acreditando em uma correspondência precisa entre projetos e ações do passado como conformadoras do presente.

Buscamos essa apreensão e experiência das cidades via movimentos arqueológicos, procurando “escavar em direção à origem, mas não para chegar até ela, e sim para que possamos ver as superfícies, as camadas, os cacos, a poeira em suspensão capaz de ofuscar o brilho certo das luzes” (JACQUES et al., 2017, p. 330).

Simultaneamente a esse processo de pesquisa sobre tais lugares, realizamos também, inclusive como uma outra frente de continuidade da pesquisa, ações e proposições que buscam coletivizar e acionar nos próprios espaços as questões que nos movem. É assim que buscamos estabelecer, mesmo que de forma efêmera, proposições a partir das quais essas linhas de força e temporalidades possam se dar a ver e permitir ações conjuntas de manuseio das narrativas, temporalidades e imaginários que compõe a cidade.

Assim, reconhecemos nos dois territórios enquadrados pelas investigações artísticas (a Baía de Todos os Santos e a Casa do Benin/ Centro Histórico de Salvador) certas dimensões heterotópicas, por os percebermos como:

espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade - que são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade. (FOUCAULT, p. 25, 2013)

Encontramos ali, neste recorte singular entre mar e cidade e neste miolo de quadra no Centro Antigo, a possibilidade de nos relacionarmos com distintas camadas de imaginários e temporalidades que nos punham em relação com questões sociais, urbanas, históricas e epistemológicas que gradualmente conformavam ações e proposições que refletiam sobre tais lugares ao mesmo tempo em que possibilitavam olhares mais amplos sobre o tempo presente.

Nesse sentido, tanto os lugares enquadrados como as proposições artísticas neles realizadas podem ser pensadas em relação às heterotopias por, a partir de um ponto

específico da geografia vigente, um espaço real, darem a ver temporalidades, processos de transformação e imaginários “que por si só seriam incompatíveis”.

Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo - estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias. O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando há uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal. (FOUCAULT, p. 28, 2013)

Assim, esta forma de investigar a partir das ações realizadas busca possibilitar o estabelecimento de vias de acesso a essas dimensões heterocrônicas e heterotópicas de tais lugares, considerando que o sistema de abertura para tais camadas depende de uma confluência de agenciamentos situados entre os lugares e as pessoas, possibilitando a ocorrência de cruzamentos e “relâmpagos” que façam emergir novas constelações (BENJAMIN, 2018, p. 766-767).

## Narração e experiência

A desmistificação consiste, pois, em não procurar reativar experiências como se manifestaram um dia, pois o processo de significação é situado. Trata-se, apenas, de repropor ações fora das expectativas (...) **fica a experiência concreta do encontro com as coisas.**

Celso Favaretto (1992)

Os processos de lembrança-rememoração destas duas investigações artísticas abordadas nesta dissertação se dão no sentido do estabelecimento de narrações como a conformação de uma nova experiência. Nesse sentido, busco “fazer com que as práticas inventariadas tenham a possibilidade de ativar experiências sensíveis no presente, necessariamente distinto das que foram vividas, mas com um mesmo teor de densidade crítico-poética” (ROLNIK, p. 18, 2011). Longe de um pressuposto estático, a investigação das formas de narração, ou do estabelecimento de *narrativas continuadas*, relacionadas às invenções artísticas e às próprias experiências urbanas não se apresentam apenas como eixo condutor desta dissertação. Nossa prática artística é conduzida por uma compreensão e prática em que as dimensões da experiência e da narração adquirem certo caráter de indiscernibilidade.

Uma vez que as práticas artísticas aqui abordadas são pautadas muito mais pela proposição de experiências situadas do que por uma produção objetual ou material, essa dissertação constitui-se como um *continuum* dessas proposições e como uma proposta por meio da qual - através da determinadas acepções de narração e experiência - busco construir um plano relação com o presente. Nesse sentido, os movimentos de lembrança-rememoração<sup>8</sup> que procuram recuperar esses percursos de investigação e experimentação artística são simultâneos aos movimentos de re-memoração que procuram refazer uma integralidade de experiências a partir das relações situadas entre fragmentos destes percursos.

---

<sup>8</sup> Conforme citado na apresentação, tal noção de ‘lembrança-rememoração’ desdobra-se dos conceitos operacionais desenvolvidos por Fernanda Eugênio e o MO-AND.

Quando isso acontece, reanima-se o exercício do pensamento e ativam-se outras formas de percepção, mas também e sobretudo, de invenção e de expressão. Delineiam-se novas políticas do desejo e sua relação com o mundo (...) trata-se de um rigor vital que se move na contracorrente das forças que desenham mapas cuja tendência é mutilar a vida em seu próprio âmago - o qual consiste, como vimos, em sua insistência em reciclar-se na criação permanente do mundo. (ROLNIK, p. 27, 2011)

Nos ajuda a delinear o que chamamos de movimento de re-memoração, enquanto conformação de uma nova integridade de sentido e experiência, algumas proposições formuladas no século anterior por Walter Benjamin relacionadas às distintas formas de experiência<sup>9</sup>. Cabe destacar uma importante problemática proposta pelo autor relativa ao enfraquecimento de uma forma coletiva de experiência, "Erfahrung", e uma consecutiva alteração nas possibilidades de narração, em detrimento de um conceito emergente - a partir da conformação de um mundo capitalista - de "Erlebnis" (experiência vivida), característica do indivíduo solitário e pautada em percepções individuais e sentimentais dos acontecimentos coletivos (GAGNEBIN, 1987). Desses apontamentos relacionados às experiências e às possibilidades de narração, podemos depreender que "a ideia de que uma reconstrução da "Erfahrung" deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade" (Idem, p. 9), a qual poderia ser estabelecida a partir do reconhecimento do gradual desaparecimento das experiências comunitárias na sociedade moderna<sup>10</sup>.

Ainda na década de 30, Benjamin observa que frente à inegável diluição das tradições e memórias comuns e coletivas que sustentavam as experiências ("Erfahrung") e possibilidades de narração há a emergência de novos ideais estéticos que se estabelecem a partir de um "reconhecimento lúcido da perda (que) leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética (...) cujo ponto em comum é a busca de uma nova "objetividade" ("Sachlichkeit")" (Idem, p. 12).

---

<sup>9</sup> "Com efeito, ele (o conceito de experiência) atravessa toda a sua obra (de Walter Benjamin): desde um texto de juventude intitulado "Erfahrung", mais tarde um ensaio sobre o conceito da experiência em Kant (...), diversos textos dos anos 30 ("Experiência e pobreza", "O Narrador", os trabalhos sobre Baudelaire) e, finalmente, nas teses de 1940. Benjamin exige cada vez mais a ampliação desse conceito." (GAGNEBIN, p. 9, 1987)

<sup>10</sup>Se referindo a Proust: "(...) frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual ("Erlebnis")." (Idem)

Nesse sentido, a questão a qual propomos estar às voltas nesse trabalho está atravessada pela problemática da narração e da experiência e da formulação dessa nova objetividade, tanto como identificou-se em Benjamin. Os sentidos de *abertura* benjaminiana, sobretudo se pensada na implicação com as formas de narração pela experiência, podem ser tomados aqui como uma ignição metodológica que orienta a construção desta pesquisa, presente tanto no modo de construção das duas experiências abordadas, quanto na própria forma de construção desta dissertação, sobretudo no que diz respeito ao interesse por valorizar as experiências coletivas ou não individualizantes e ter nessa dimensão certas formulações éticas dos problemas estéticos.

É a partir desse sentido de abertura e constante transformação das formas de concretização das experiências artísticas que busco compreender esse exercício como continuidade, à medida em que também opera-se uma experimentação de modos de narração/compartilhamento dos processos de investigação artísticas que tomam a experimentalidade e o processo de investigação como um fim em si mesmo, em um exercício de colocar-se em relação a outros conhecimentos, formas de fazer, campos disciplinares, histórias e lugares.

É por meio desses contrastes entre experiência e narração, sobre os quais proponho o estabelecimento deste percurso de lembrança-rememoração das experiências artísticas *Projeto Invasões* e *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Ambos os projetos se relacionam com tessituras da cidade e as tomam como material de criação e movimento, a partir das quais constroem proposições, ações, sobreposições, agenciam nexos de distintas matérias e materiais. Assim procuro estabelecer por meio desta dissertação a instauração de uma superfície de contato entre essas matérias, ou melhor: por diversas matérias em contato.

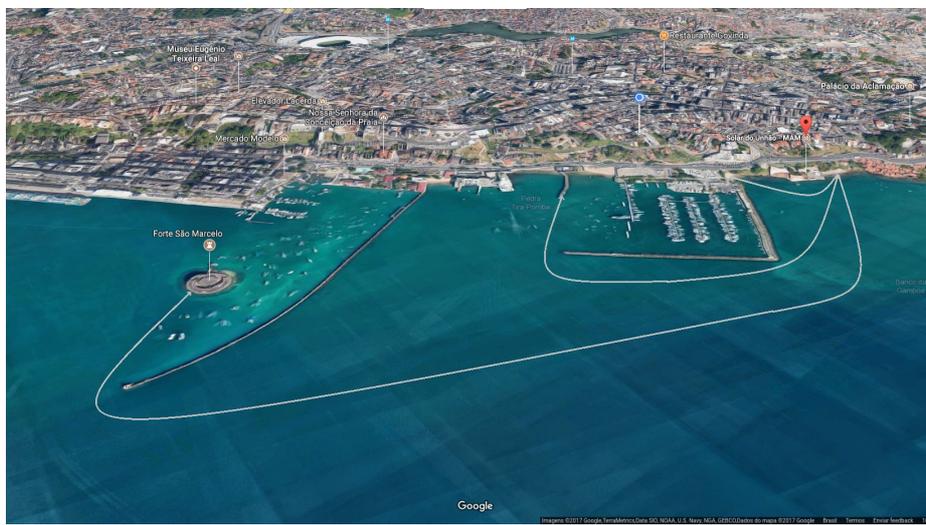
O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias.

Michel Foucault (1967)

[ bloco 1 ]















[5]



[6]



[7]



[8]

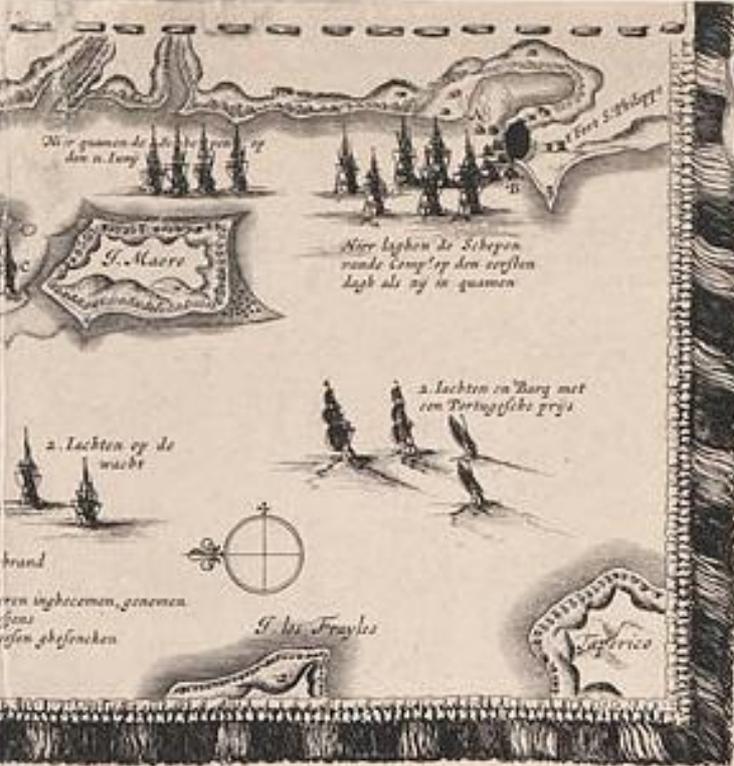


Afteykening van het Noorderdeel  
van de Baya de todos los Sanctos



SANCT





# SALVADOR

Groote kerck



- A Portugesche Admiral
- B Portugesche Schout by nacht
- C Een deel cleyne Portugesche schepen onder den wal gecort



BAYA DE TODOS OS

SANCTOS

Tapeliepe

12

14

15

18

16

21

22







[15]





[16.1]



[16.2]



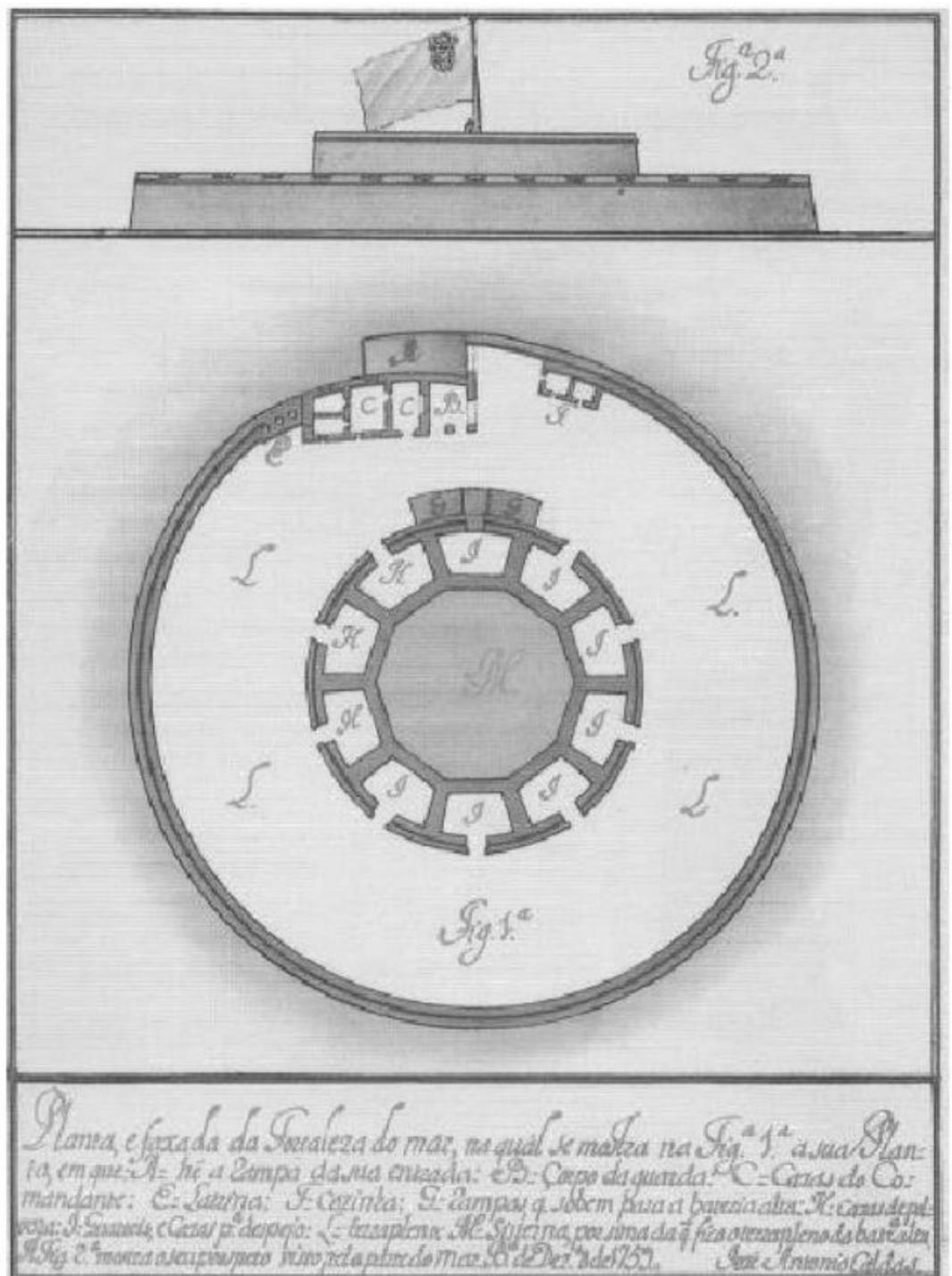


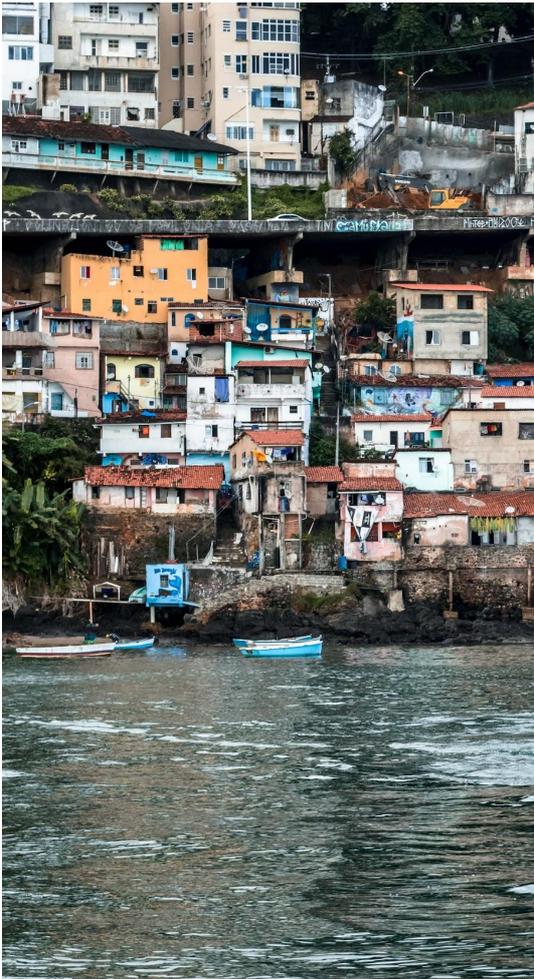


[18]



[19]







[21.1]



[21.2]







[22.1]



[22.2]



[22.3]

## Projeto Invasões

Um plano para invadir três lugares pelo mar [figura 2]. Foi assim que em 2017 começamos a enunciar uma investigação a qual chamamos *Projeto Invasões*. O enquadramento dos locais a serem invadidos coincidia com a janela do apartamento em que morava, no centro de Salvador, da qual olhávamos para a Baía de Todos os Santos e planejavamos intervenções e performances [figura 3]. A coexistência de distintas temporalidades e a intersecção entre mar e cidade eram questões que nos tomavam, em princípio, como pontos de interesse e de investigação, sobretudo, na forma singular como elas se manifestam naqueles lugares.

Procurávamos enquadrar a Baía de Todos os Santos como um território permeado por tensões e disputas seculares, recorrendo ao imaginário das invasões marítimas coloniais para agenciar as múltiplas camadas coincidentes que compõem esta região, investigando as ressonâncias entre o processo histórico de colonização e projetos atuais de demarcações, cercamentos, esquecimentos e possíveis desaparecimentos na cidade [figura 4].

Foi a partir de uma relação cotidiana e continuada com o Centro Antigo de Salvador que estabelecemos a realização de três invasões como eixo condutor de um processo de pesquisa e experimentação. Assim, a ideia de invadirmos lugares costeiros na Baía de Todos os Santos se relacionava com uma complexa trama de agentes e processos que resultava, de maneira bastante objetiva, no cerceamento de espaços públicos e bens comuns, como o próprio acesso ao mar.

A concepção do *Projeto Invasões* se deu por meio do estabelecimento de duas noções conceituais-operativas: os enquadramentos e as infiltrações. Enquadramentos podem ser recortes, delimitações ou destaques que se dão desde planos elementares - como o recorte na paisagem pela janela do apartamento - até um plano mais amplo em que procura focar simultaneamente dimensões territoriais, temporais e imaginárias de determinados lugares. Assim, enquadrámos uma espécie de corte

transversal da Baía de Todos os Santos, articulando seus aspectos físicos, materiais, geológicos, arquitetônicos até seus aspectos históricos, antropológicos, as práticas e os distintos modos de existência que a povoam.

Já as operações de infiltração se dão a partir do interesse de trabalhar com essas camadas que conformam o lugar enquadrado. Assim, o que chamamos de infiltrações são formas de acionar e agenciar imaginários e campos de sentido preexistentes a partir de suas formas e vocabulários, porém a partir da ampliação, ambivalência ou atribuição de novos sentidos a eles, muitas vezes estabelecendo formas de infiltração que estabelecem relações reflexivas ou críticas ao seu referente.

Desse modo, operávamos uma infiltração no próprio sentido de invasão. Agenciamos a noção de invasão em suas perspectivas históricas, políticas e imaginárias [figuras 13 e 14]. As invasões compõem as narrativas históricas de disputa pela dominação do território e de tomada de poder e as suas imagens estão fortemente atreladas à narrativa colonial, sobretudo no que diz respeito ao que ficou conhecido como “grandes navegações” ou “expansão marítima”, processos históricos que constituem o território em questão, o qual ainda preserva marcas evidentes de tais processos. Nesse sentido, nos infiltramos na ideia de invasão e criamos um projeto para invadir lugares específicos da Baía de Todos os Santos, buscando dialogar estética e conceitualmente tanto com esse processo histórico como com tensões políticas contemporâneas, a fim de expandir essa noção na esfera da investigação artística.

Encontramos a utilização da noção de invasão como proposta estética e conceitual nos trabalhos do coletivo argentino *Etcétera*, que recorrendo ao referencial das invasões marítimas/coloniais criou no ano de 2005 o projeto “Internacional Errorista”. Em algumas ações deste projeto, realizado em Buenos Aires, os artistas realizaram um *Desembarco Errorista en Mar Del Plata*. Nas fotografias das ações é possível ver os participantes caminhando do mar em direção à praia com armas em punho e segurando uma faixa com a inscrição “Errorismo” [figura 15]. Ao utilizar esse imaginário dos invasores marítimos para produzir outros sentidos, o coletivo instaura rupturas

nas narrativas das próprias invasões coloniais por meio de irônicas intervenções artísticas realizadas em espaços públicos. De certo modo, compreendemos a ação do coletivo em uma acepção próxima do que estamos chamando de *infiltração* e nos interessa o modo como eles operam em relação a esse processo histórico, de modo a explorar a ambivalência desses sentidos no presente.

Na esteira das ações do coletivo *errorista*, o *Projeto Invasões* procurou lançar mão de ações no espaço público, utilizando recursos como a ironia, o humor, e a infiltração nos imaginários para tensionar as camadas históricas e as políticas do lugar.

Quando fizemos o primeiro compartilhamento público do projeto, que neste momento ainda consistia em ideias que começavam a se desenhar, em uma noite de performances, promovida pelo projeto ACASAS<sup>11</sup>, apresentamos uma 'mini mostra' que conjugava rascunhos e mapas dos lugares a serem invadidos. Em um dos textos presentes nesse material, o projeto era assim apresentado:

#### Projeto Invasões

O *Projeto Invasões* consiste em três ações a serem realizadas na cidade de Salvador, em uma região da costa da Baía de Todos os Santos. As invasões procuram ativar dispositivos ficcionais que dialogam com questões específicas de cada um dos espaços e constroem narrativas continuadas no espaço urbano. As ações desenvolvidas para cada um desses pontos ocorrerão a partir da aparição da imagem de uma santa vermelha, que chegará por meio de invasões pelo mar, oriundas de um mesmo ponto de partida. Em cada aparição, a imagem da santa se materializará em um suporte distinto, estabelecendo um diálogo específico com cada um dos três locais a serem invadidos.

---

<sup>11</sup> O projeto ACASAS consiste em uma plataforma coletiva de apresentações artísticas em casas, que investiga as possibilidades artísticas no espaço cotidiano de uma casa. Desde o ano de 2012 o projeto, idealizado e coordenado por Thulio Guzman, realiza uma série de acontecimentos artísticos efêmeros em casas de diversas cidades do Brasil. Mais informações em: [https://www.facebook.com/nascasas/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/nascasas/?ref=page_internal)

No sentido de conjugar as diferentes temporalidades presentes na Baía de Todos os Santos, buscamos também operar infiltrações em outros imaginários que permeiam a região. Em relação a um deles, o imaginário religioso, propusemos a criação da figura mítica de uma santa vermelha, imagem que se manifesta em distintos suportes e realiza invasões/aparições em espaços dessa geografia díspar.

Traçamos como ponto de partida para as três ações a Praia da Gamboa, uma pequena faixa costeira de livre acesso, um lugar que conflui práticas de pesca e trabalho e segue sendo um lugar de encontros e sociabilidades múltiplas. A praia e a comunidade da Gamboa também se relacionam historicamente com o desenvolvimento urbano desta parte da cidade, primeiramente a partir de sua relação com a pesca, o próprio nome do local deriva da nomeação das práticas de pesca de “camboa” ali praticadas, como pode ser visto em mapas da cidade da cidade de Salvador desde 1536. Assim como o local se relaciona com a pesca, também se relaciona com as vocações náuticas e navais da região, principalmente em um período anterior ao processo de modernização e unificação portuária, que transferiu parte desse fluxo para a região vizinha do Comércio. (OLIVEIRA, 2020)

Tal aspecto inclusive nos possibilita perceber como as tensões entre o desenvolvimento de uma comunidade ligada às práticas de mar e os projetos de intervenção urbana de caráter modernizante são anteriores à construção da Avenida do Contorno, que literalmente é construída sobre as casa da comunidade, e os contrastes de modos de vida e habitação percebidos nas tensões estabelecidas pelos projetos contemporâneos de desenvolvimento especulativo de empreendimentos habitacionais e de lazer luxuosos. Assim, as linhas que demarcam as rotas das invasões que partiram da Praia da Gamboa são também linhas que friccionam essas distintas formas de pensar e praticar as relações entre mar e cidade.

Se a região da Gamboa já apresentava uma relação de conexão entre distintas parte da cidade por suas atividades ligadas à pesca e ao comércio náutico, a localidade passa a ter um envolvimento mais direto com as questões bélicas e navais após as primeiras tentativas de invasões holandesas em 1599 e após a expulsão das tropas

holandesas por parte dos colonizadores ibéricos em 1625. As tensões relacionadas às invasões e contrainvasões por parte de nações europeias nesta época resultaram na instalação de fortificações e estruturas militares na região, como o Forte de São Paulo da Gamboa e em seguida a fortaleza que adentra o mar mais adiante, o Forte de São Marcelo. (OLIVEIRA, 2008)

Tendo a Praia da Gamboa como ponto de partida, as invasões foram realizadas pela santa vermelha a três pontos específicos. São esses espaços: 1. uma praia cujo acesso foi incorporado por um museu público que se encontra fechado desde o ano de 2013, impedindo o acesso por terra a essa praia [figura 29]; 2. um quebra-mar construído ilegalmente por uma empresa privada para a ampliação de sua marina, cuja construção provocou a diminuição da faixa de areia de uma praia que anteriormente era utilizada pela população de pescadores e moradores [figura 61]; 3. o Forte de São Marcelo, uma fortaleza marítima colonial construída a partir de 1623, objetivando a proteção da terra conquistada/colonizada contra invasões estrangeiras, que atualmente é utilizada para a realização de grandes eventos privados e como imagem icônica dos cartões postais da cidade [figura 20].

A praia do MAM teve seu acesso restringido quando ela foi incorporada ao Parque de Esculturas do museu, o qual está fechado desde 2013, impedindo o acesso por terra a essa praia (local público). Também no ano de 2013 a empresa Bahia Marina deu início a construção ilegal de um quebra-mar na Praia da Preguiça como ampliação do complexo portuário de luxo gerido pela empresa [figura 65], a construção de caráter privado gerou profundo impacto na Praia da Preguiça, reduzindo drasticamente a faixa de areia que anteriormente era utilizada como espaço de lazer pelos habitantes do entorno. O Forte de São Marcelo foi construído em 1623, objetivando a proteção da terra conquistada/colônia contra invasões estrangeiras, tendo sido diversas vezes ocupado e utilizado como ponto estratégico pelos invasores [figura 72].

A partir do enquadramento estabelecido pela aproximação desses três lugares, procuramos instaurar uma narrativa continuada tendo como eixo as invasões realizadas por uma santa vermelha. O suporte específico estabelecido para a

materialização da imagem da santa vermelha, em cada uma das ações, era uma forma de evidenciar algumas das questões específicas de cada um dos três lugares. Assim, na primeira ação, a santa vermelha foi levada de barco até a praia do MAM em forma de estátua de gesso [figura 16], a qual foi instalada no Parque de Esculturas do museu [figura 27]. Na segunda ação, um performer trajado como santa vermelha [figura 23] invadiu o complexo portuário da empresa Bahía Marina em uma pequena embarcação conduzida por pescadores da região [figura 17]. Na terceira ação, a santa vermelha, em forma de estandarte de tecido [figura 21], foi levada de barco até o Forte de São Marcelo, contornando a fortaleza circular [figura 22].

Nesse sentido, o *Projeto Invasões* procura conectar-se com fluxos entre diferentes tempos históricos que se fazem presente na Baía de Todos os Santos. A partir da abordagem de aspectos específicos desse território, busca operar deslocamentos e infiltrações de elementos, imaginando outras narrativas, a fim de revisitar as narrativas históricas à medida que procura agenciar outras formas de existência e ocupação.

O critério de definição dos lugares a serem invadidos buscava evidenciar determinadas tensões históricas e territoriais, manifestadas de forma mais evidente nos processos de cerceamento ou privatização, tanto por iniciativas privadas como públicas, destes espaços cujo acesso ou finalidade deveria ser público.

Assim, ao enquadrarmos a Praia da Gamboa, a Praia do MAM, o quebra-mar da Bahia Marina e o Forte de São Marcelo a partir da percepção das relações possíveis de atuar em tais lugares - tendo em vistas as dinâmicas e disputas de desenvolvimento urbano, direito à cidade e apropriações múltiplas de suas funções, estruturas e práticas ao longo dos anos - emerge uma narrativa possível que procura colocar em relação sentidos e camadas a princípio dispersas, porém que conformam uma percepção e estabelecem uma forma de atuação com essa região do Centro Antigo de Salvador. Quando traçamos as rotas de invasão a serem realizadas pelo projeto, tínhamos como primeiro critério a possibilidade de acesso a esses lugares e a forma

como incidiam sobre eles situações de cerceamento/interdição/privatização de seu caráter público e vinculado às utilizações coletivas.

Percebíamos o cerceamento de tais espaços não apenas no sentido estrito do impedimento ao acesso, cabendo destacar três dimensões. A primeira delas, que se relaciona com esse sentido mais estrito, pode ser percebido com bastante força em relação à Praia do MAM, cuja incorporação a um equipamento museal e suas posteriores gestões deixam evidentes como tal processo resulta na interdição do livre acesso a um espaço público, a praia, e a conseguinte possibilidade de acessar o mar, um bem comum a todos. Tal intervenção física seguida pela gestão dos acessos, corpos e práticas autorizados a partir de então demarcam tanto o cerceamento, como o controle de uma praia que se constitui como espaço de lazer, convivência, trabalho e inclusive atividades artísticas, se consideramos que o acesso ao próprio Parque de Esculturas do Museu segue interditado.

Já um segundo aspecto relacionado aos cercamentos nesta região opera em relação à produção de desaparecimentos. Ao termos em vista o processo de construção da Bahia Marina e, em especial, a posterior tentativa de ampliação da área de atracagem por meio da construção de um quebra mar na Praia da Preguiça, podemos perceber como tais movimentos de demarcação do território operam de forma a tornar um espaço destinado ao uso comum em um espaço privado destinado a embarcações de luxo. Tal forma de intervenção, mesmo havendo sido impedida antes de sua plena conclusão, opera não apenas o desaparecimento físico da ampla faixa de areia da praia pelo impacto físico da construção, como também na alteração, diminuição e possível desaparecimento de práticas culturais, de trabalho e lazer que se davam no local. A obra realizada para a construção do empreendimento náutico e turístico afetou diretamente as atividades pesqueiras secularmente desenvolvidas naquela praia, considerando que para a construção da Bahia Marina e seu quebra-mar foi preciso

fazer uma drenagem para retirar a areia do fundo do mar e com a retirada dessa areia de um determinado lugar para ser colocada em

outro, a Bahia Marina acaba cobrindo as pedras dos pescadores. Então o que acontece é que, os peixes, que não ficam tanto na areia, mas muito mais nas pedras, se não tem pedras ou não as encontram, se afastam então da costa. (DOSSIÊ COLETIVO, 2018 apud OLIVEIRA, p. 69, 2020)

Não apenas as atividades pesqueiras foram impactadas, como a diminuição da faixa de areia, um local de lazer e convivência importante para toda a região foi alterado, assim como “tradições que eram importantes para as comunidades também foram perdidas, como as competições de natação e as corridas de catraia.” (OLIVEIRA, p. 70, 2020)

Uma terceira dimensão, que pode ser observada em relação ao Forte de São Marcelo, diz respeito a uma espécie de cerceamento temporal. Para além do efeito que a fortaleza circular possui na paisagem de Salvador [figura 7], a sua natureza escultórica na paisagem, muitas vezes preenchendo as imagens de cartão-postal da cidade de Salvador contrasta com a sua função histórica e com o testemunho de outro tempo que o Forte materializa/apresenta. Poderíamos presumir que é o próprio cerceamento ao passado que se opera ali, na transformação de uma fortaleza colonial em um símbolo paisagístico desprovido dos tensionamentos implicados na sua própria história, sobretudo, no que se refere ao processo colonial, nas suas dimensões históricas, políticas e territoriais.

Para a realização das invasões aos referidos lugares, operando uma espécie de infiltração no imaginário religioso, foi criada a figura de uma santa vermelha, cuja imagem aparecia/invadia esses três locais, por meio de distintos suportes, como forma de evidenciar algumas das suas questões/ tensões. Assim, podemos perceber sucessivas operações de infiltração. A primeira delas uma infiltração no imaginário religioso pela criação de uma santa monocromática que realiza invasões. Para a transposição dessa imagem, de uma santa monocromática que realiza invasões, para as ações realizadas na cidade outras infiltrações são operadas. Não em um imaginário enunciável com tanta precisão, como o imaginário religioso, mas uma

tentativa de infiltração nas próprias práticas e camadas constituintes de cada um dos três lugares.

Assim, ao optarmos por diferentes *mediums* (BELTING, 2005) de materialização da imagem da santa vermelha, já operávamos infiltrações nas tensões e camadas de sentido que buscávamos agenciar nos lugares invadidos.

Nenhuma imagem visível chega a nós sem mediação. Sua visibilidade repousa em sua medialidade específica, que controla a percepção dela e produz a atenção do espectador. Imagens físicas são físicas por causa da mídia que elas usam, mas o termo físico não consegue mais explicar as tecnologias do presente. (BELTING, 2005, p.304, apud HEILMAIR, p.5, 2015)

Nesse sentido, quando a santa vermelha é materializada em uma estátua de gesso e instalada clandestinamente no Parque de Esculturas do museu [figura 25], são simultaneamente operadas infiltrações tanto no imaginário religioso, como no sistema de funcionamento artístico de um parque de esculturas de um museu de arte moderna, assim como a instalação da mesma como obra não autorizada, seguida de uma comemoração coletiva por sua inauguração [figura 33], volta a se relacionar com a própria ideia de invasão.























[29]



[30]



[31]



[32]





## A descoberta da praia

De certa maneira, o *Projeto Invasões* emerge a partir de um conjunto de experimentações e intervenções artísticas anteriormente desenvolvidas por mim e por Lucas Lago no início de nossa atuação artística conjunta e procura articular as transversalidades dessas temáticas. Assim, o que procurávamos no momento de projeção das invasões e do planejamento das ações era, de fato, uma confluência complexa entre diversas camadas que já estavam presentes nas nossas pesquisas anteriores e aquilo que também identificamos como presente na nossa própria experiência estética e urbana. Ao longo dos próximos blocos desta dissertação, iremos delinear algumas dessas linhas de forças que vão emergindo em múltiplas investigações artísticas que vínhamos realizando de forma mais dispersa e que ganham no *Projeto Invasões* um plano de confluência e relações.

A própria chegada a esse contexto e a percepção das suas complexidades concernentes ao cerceamento, controle e fricções com os modos de viver e habitar e as práticas tradicionais se deu no contexto de uma experimentação artística anterior quando, de forma pouco planejada, conseguimos adentrar a já interdita Praia do MAM. Em um experimento por nós intitulado *Levando a Cabeça-de-frade Para o Mar*<sup>12</sup> Lucas Lago tinha trazido um cacto - conhecido como cabeça de frade - do sertão da Bahia e pretendia levá-lo para conhecer o mar. Após passar uma semana carregando o cacto consigo, fomos juntos realizar a última etapa do programa performativo que tinha sido estabelecido: levar a cabeça de frade do sertão para encontrar o mar. Como ambos morávamos pelo Centro Antigo, foi por ali que saímos para essa empreitada. Descemos pela Ladeira da Preguiça buscando uma praia próxima em que pudéssemos levar o cacto para conhecer o mar e em que pudéssemos fazer com tranquilidade as filmagens dos três momentos da ação que tinham sido estabelecidos: o percurso, a miragem e a entrega. Tentamos primeiro na Praia da Preguiça, que àquela hora já quase não tinha faixa de areia que não estivesse debaixo d'água. Sabíamos que indo na direção do bairro do Comércio não teríamos acesso a

---

<sup>12</sup> Essa experimentação artística é retomada na página 103.

uma praia com faixa de areia tão próxima, então seguimos em direção à praia da Gamboa. Foi nessa pequena caminhada que percebemos como seria legal descer até a praia incorporada ao Parque de Esculturas do MAM. É uma praia de mar sem ondas, faixa de areia ampla e vazia, já que o acesso público por terra à praia encontrava-se, e ainda se encontra, impedido pelas gestões do museu.

Tratar-se de uma ação artística não era um argumento suficiente para que a equipe do museu nos deixasse descer para a praia, muito menos a garantia legal de que “as praias são bens públicos de uso comum do povo, sendo assegurado, sempre, livre e franco acesso a elas e ao mar, em qualquer direção e sentido” (Lei nº 7.661/88, Art. 10). Como o que se encontra sob a gestão do museu é o acesso por terra à praia, seguimos para a Praia da Gamboa e pedimos a um pescador que nos levasse até a praia de barco pelo mar. Lá realizamos a ação, as filmagens e ficamos surpresos por nunca termos estado naquela praia, mesmo morando muito próximo há tanto tempo. Foi assim que estivemos pela primeira vez na prainha. Levados em um barco de pesca saindo da praia da Gamboa, conseguimos chegar à praia, levando conosco uma cabeça-de-frade [figura 24].

A partir desse acontecimento é que definimos a primeira ação de invasão à Praia do MAM. Ele instaurou a percepção da restrição como materialização das disputas, na medida em que a própria função do Museu de Arte Moderna nos parece ambígua, por ser também um espaço público, mas que estabelecia um impedimento do acesso à praia. Essas incorporações e restrições a praias é uma discussão ampla e bastante recorrente em diversas cidades litorâneas, sobretudo no contexto da construção de prédios e condomínios de luxo, que ao fecharem o acesso ao mar por determinadas vias, acaba garantindo uma privatização do espaço apenas para os moradores. Fenômeno parecido ocorre em diversos prédios próximos a referida região do museu, no Corredor da Vitória, em Salvador: um bairro de classe média alta que tem elevadores privados como único meio de acesso às praias que sucedem os prédios, onde foram construídos piers privativos e só podem ser acessadas pelos seus moradores.

Todavia, esse cerceamento se dar a partir de um museu público, nos parecia ainda mais ambíguo e intrigante. Assim, propusemos a invasão da Santa Vermelha sob forma de estátua a ser instalada no próprio Parque de Esculturas do museu. Na ocasião, procuramos replicar o caminho que tínhamos experimentado para acessar a praia para mais pessoas, então convidamos um grupo de pessoas para uma espécie de vernissage referente à inauguração da nova obra não autorizada do Parque de Esculturas. Nenhuma dessas ações foi de conhecimento do museu. Apesar do acesso por terra ser restrito, os moradores da comunidade da Gamboa [figuras 21 & 32], que fica logo ao lado do museu, conseguem acessar a praia com seus barcos de pesca. Assim, essa ação só foi possível devido a parceria providencial com Tatau [figura 26], pescador e morador da Gamboa, que topou ser o nosso capitão e fazer a travessia dos convidados e da estátua vermelha que viria a ser instalada.

Quem nos apresentou Tatau foi Luciano Almeida [figura 28] - produtor, músico e cozinheiro - parceiro dos nossos empreendimentos artísticos-festivos no Centro Antigo da cidade de Salvador<sup>13</sup>. Além de aproveitarmos o dia de Praia [figura 27], a instalação da estátua da santa vermelha foi seguida por uma comemoração com fogos de artifício e brindes de cidra de maçã.

---

<sup>13</sup> Luciano Almeida estabeleceu uma interlocução criativa e uma colaboração efetiva com diversas ações de intervenção urbana que realizamos em Salvador e que são abordamos nesta dissertação, a citar Corte Para o Mar (2016), performance-procição realizada por Lucas Iago em parceria com Daniela Amoroso, em que juntos levavam um tronco da bananeira do quintal da casa em que viviam até o mar e A Re-volta da Cabocla (2018), festa de rua que pretendeu continuar a tradicional volta da Cabocla que acontece no dia 5 de julho, finalizando os festejos populares da Independência da Bahia. Posteriormente, no conjunto de ações desenvolvidas da Casa do Benin na Bahia em 2019 - que abordamos parcialmente no próximo capítulo - Luciano criou junto conosco o vídeo Caminhos de Maní, no qual ele narra sobre processos históricos da mandioca e seus desdobramentos. Ver em: <https://portfoliob1b2.wordpress.com/>

## Para quem são essas ações?

Era setembro, tínhamos realizado a primeira invasão havia um mês e dávamos sequência ao planejamento das próximas duas invasões. Nesse momento, um encontro com a artista e pesquisadora Claudia Paim em uma conversa despreziosa durante o festival *Performe-se: fronteiras borradas/fronteiras erguidas*, ocorrido na cidade de Vitória (ES), foi um importante propulsor para o estabelecimento de um campo reflexivo que em alguma medida reposicionou a compreensão e a prática de algumas frentes do *Projeto Invasões* a partir de então. ‘Mas pra quem são essas ações?’ Essa foi a pergunta que ela me fez em uma conversa rápida sobre o projeto. Nesse momento planejávamos as duas últimas invasões que, diferente da primeira, não eram invasões coletivas. Também não eram ações como as que costumávamos realizar até então, que ao acontecerem na rua tinham como participantes as próprias pessoas presentes na cidade.

Tratavam-se de ações náuticas, intervenções marítimas. Me lembro mais da pergunta provocadora do que da resposta que deu sequência ao diálogo. Acredito que tenha falado da região de intersecção entre mar e cidade, dos horizontes recíprocos ou da própria inserção em um contexto de intenso trânsito de embarcações. Entretanto, essa questão ressoou na compreensão das ações posteriores, quando buscamos operar um deslocamento no sentido de intervenção como destinada a um público específico, passante. De certa maneira, esse deslocamento nos lançava diante da compreensão das dimensões micropolíticas<sup>14</sup> que constituem os espaços e que podem ser acessados a partir de um plano intensivo, em que a percepção humana das ações não se constitui como um destino principal.

As outras duas invasões se deram apenas um ano depois e tiveram um caráter mais interventivo e imagético do que, propriamente, participativo. De algum modo, elas se articulavam com certa dimensão que nos interessava à medida que buscamos nos aproximar de uma dimensão sensível, do imaginário da cidade e das suas múltiplas

---

<sup>14</sup> (ROLNIK, 2011)

camadas. Assim, acreditávamos no gesto das invasões e nas próprias aparições da santa vermelha como ações que materializam uma narrativa que se dava em relação aos próprios planos imanentes à cidade.

Paralelo ao desdobrar do projeto, e no intervalo entre as invasões, iniciamos o processo de escrita de um texto experimental, intitulado *Mar-cidade-sujeito*<sup>15</sup>, a partir da qual buscamos incorporar alguns conceitos à medida que fazíamos erigir outras -noções operacionais que buscavam agenciar as camadas invisíveis e intensivas que constituem os lugares. De certa maneira, nesse texto, buscamos operar uma (des)cisão radical entre corpo, tempo e espaço e entre fisicalidade e virtualidade, de modo a constituir um plano contínuo em que o espaço virtual e o real se formam em um *continuum*. Essa percepção se dava sobretudo a partir de fragmentos-fractais extraídos de textos de Sigmund Freud e de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mais especificamente a imagem da *cidade-eterna* encontrada em Freud e do *nômade* em Deleuze e Guattari<sup>16</sup>.

Assim, ao realizarmos as ações, investigávamos essas possibilidades de intervir em um plano micropolítico, sensível e extensivo, em que algumas separações estivessem superadas e, portanto, pudessem prescindir do problema do espectador ou da audiência. Digo isso no sentido de que o próprio gesto, a própria movimentação no plano micropolítico, o próprio ato de fazer já se constituía para nós como uma esfera de atuação e intervenção, experiência e apreensão. De todo modo, as ações eram registradas - filmadas e fotografadas -, mas sem o estabelecimento de um roteiro prévio. Seguíamos o programa de intervenção criado, aberto aos acontecimentos ambientais e sociais, e cumprindo o trajeto de forma quase ritualística. Dessa forma, buscamos acionar uma dimensão para as ações urbanas que confia no gesto como intervenção política, no sentido de que o próprio fazer programático e ritual já é capaz de se aliar a movimentos tectônicos, ainda indecifráveis e por vir.

---

<sup>15</sup> Um fragmento desse texto foi publicado com o mesmo título no volume 3 da revista Miolo (FERES, LAGO, 2022).

<sup>16</sup> FREUD (1996) e DELEUZE E GUATTARI (2010).

Uma outra camada dessas ações é que fazê-las se constitua também como uma espécie de pesquisa experimental, tanto das próprias possibilidades da intervenção performativa em si, quanto dos próprios modos de apreender as tensões e disputas urbanas que permeiam aqueles territórios - e as presenças espectrais que os compõem. Compreendemos as ações como uma forma de instauração de um campo magnético que era capaz de fazer orbitar em torno de si diversas narrativas e tensões presentes não apenas naquele lugar mas que se manifestavam através dele. Do mesmo modo que havia culminando na proposição em torno do Projeto Invasões a partir de uma série de co-incidências, de aparições e de acontecimentos circunstanciais que modulam a nossa percepção sobre aquele lugar, acreditamos que é possível insistir nessa forma de fazer, que acredita no destino e o deseja, como uma forma experimental de pesquisa e apreensão do mundo com os lugares.

[ bloco 2 ]

## Projeto

Quando começamos a pensar nessa série de ações que vieram a conformar o *Projeto Invasões*, também ambicionávamos uma incorporação teórica que foi sendo trabalhada a partir de uma reflexão operacional e conceitual. Dessa forma, é importante destacar em princípio o próprio caráter de projeto, pelo qual tínhamos interesse por nos deter. Essa dimensão projetual foi um primeiro plano de infiltração que empreendemos, uma vez que as ações foram não apenas planejadas, como divulgadas antes mesmo da sua realização. De certa maneira, compreendemos o caráter interventivo do próprio projeto e os seus efeitos narrativos como parte da investigação e constituintes da própria proposição. Assim, imaginar a realização das ações, e imaginar em conjunto, em diálogo, era um primeiro movimento de tornar as ações tangíveis, estabelecer parcerias necessárias para sua concretização e, também, experimentar enquanto fabulação o estabelecimento da narrativa que pretendíamos executar na própria cidade.

A manutenção do termo projeto no título faz parte desse exercício de ambivalência a despeito de um dos modos operativos que se propõe refletir: os projetos urbanísticos, que se dão de forma especulativa e abstrata, muitas vezes desvinculados da experiência urbana, em suas vistas aéreas. De certa forma, essa ambivalência nos parece interessante, uma vez que, metodologicamente, havia um interesse de estabelecer um tensionamento através da infiltração em imaginários específicos, dos quais a própria ideia de projeto nos parecia um desses imaginários a serem infiltrados.

De certa maneira a ideia de projeto opera mais uma infiltrações ao campo do Planejamento Urbano na dimensão em que este aparece vinculado à especulação imobiliária e aos processos de gentrificação em curso. Todavia, a noção de projeto também diz respeito a uma discussão metodológica e operacional específica do modo de operar dessa investigação, que ultrapassa a intenção de infiltração e tensionamento em torno da ambiguidade da ideia de projetar.

Para essa compreensão precisamos regressar a um conjunto de investigações que vínhamos desenvolvendo, nas quais passamos a nos confrontar com a relação entre a promessa religiosa e os procedimentos artísticos, o que viria não só a estabelecer um plano de tensão e reflexão que vai reverberar no próprio sentido de projeto de ações artísticas, quanto na própria investigação do imaginário religioso, e suas possibilidades relacionais, de uma forma mais ampla.























## Promessa-performance

A relação entre promessa religiosa e performance passou a me parecer instigante a partir da percepção das promessas religiosas como instâncias de criação capazes de instaurar possibilidades de vivências e experiências singulares, que negociavam sua possibilidade de acontecer no mundo por se conectarem com um imaginário religioso coletivo. Essa possibilidade inventiva de ações completamente inusuais nos espaços públicos me interessava bastante, especialmente por um certo potencial relacional instaurado a partir do momento que se compreende que por mais estranha que aquela ação possa parecer, tratar-se de uma promessa religiosa favorece cooperações, trocas e alianças efêmeras de forma surpreendente.

Como já abordamos anteriormente, os experimentos em torno do cacto cabeça-de-frade realizados por Lucas Lago, além de serem os disparadores das percepções acerca das camadas dos lugares que viriam a se desdobrar no *Projeto Invasões*, também foi uma importante pista em direção às inflexões em torno das promessas religiosas.

Ele foi visitar seus pais na região rural do sertão da Bahia em que passou sua infância e trouxe consigo a cabeça de frade. Não me lembro ao certo se o plano inicial era levar o cacto do sertão para conhecer o mar ou se era carregá-lo consigo por sete dias, mas as duas coisas aconteceram. Desse período carregando cacto, tenho algumas lembranças dispersas que agora parecem compor certo sentido nesse exercício de rememoração. Coincidentemente minha avó passava por Salvador nessa época e a partir desse gesto de carregar o cacto consigo ela nos contou várias histórias, como costuma fazer. Talvez tenham sido essas conversas as disparadoras de uma longa conversa que tivemos em seguida sobre o pagamento de uma promessa que ela tinha participado ainda quando criança. A outra é uma lembrança bonita que tenho da gente em um fim de noite no Âncora do Marujo, Lucas com a cabeça de frade a tiracolo conversando com Fernando e Seu Zé, os donos do bar, descobrindo por intermédio do cacto serem naturais de locais muito próximos, separados pelo Rio de Contas, na zona rural de Manoel Vitorino, onde a família do

Lucas vive, e o distrito de Porto Alegre, onde seu Fernando crescera. Dos momentos em que estive com Lucas e a cabeça de frade, esse foi um em que me pareceu ter se estabelecido um dispositivo de cruzamento de narrativas e a instauração de planos comuns, dissolvendo determinados aspectos da investigação artística e abrindo-se para outros atravessamentos e sentidos.

Antes de me mudar para Salvador, comecei a fazer uma pesquisa artística conjuntamente com o historiador da arte Nathan Gomes relacionada às imagens e imaginários em torno de Maria Quitéria, heroína da Guerra de Independência do Brasil na Bahia<sup>17</sup>. Ao longo dessa pesquisa histórica e performativa realizei algumas intervenções artísticas no Largo da Soledade em Salvador, local em que se encontra um monumento à Maria Quitéria, inaugurado em 1953. Nesse sentido, realizei uma série de experimentos no Largo da Soledade, como a aplicação de cartazes lambe-lambe e lavagens do próprio monumento, no intuito de estabelecer um espaço de diálogo em torno das memórias e imaginário populares relacionados à Quitéria [figura 35].

Ao longo da realização dessas ações na praça, muitas das pessoas que moravam e passavam por ali compreendiam rapidamente algumas das intervenções que eu fazia como sendo o pagamento de uma promessa religiosa. Para além disso, em muitas dessas conversas, tidas aos pés do monumento [figura 34], as pessoas relatavam memórias pessoais relacionadas a promessas religiosas e graças concedidas por Maria Quitéria. Logo de cara esses dois fatos me pareciam bastante curiosos, uma figura histórica de atuação cívica ser abordada por meio de um imaginário religioso e a própria compreensão das ações artísticas que eu estava realizando serem vistas como atos devocionais relacionados ao possível pagamento de uma promessa religiosa. Foi assim que um interesse inicial pelos imaginários populares relacionados às mulheres armadas que lutaram pelas independências acabou derivando em algumas investigações relacionadas às promessas religiosas.

---

<sup>17</sup> Ver em (GOMES, 2022).

O que tinha sido uma percepção pontual nas experiências que tive na Lapinha voltava a se fazer presente durante as experiências em torno da cabeça de frade, talvez de maneira mais incisiva pelo caráter cotidiano da ação de carregar o cacto o tempo todo. Em muitas das conversas que tínhamos com pessoas desconhecidas com as quais cruzávamos ao longo desta semana, a ação de carregar o cacto consigo era compreendida como tendo algum sentido religioso, ou como o próprio pagamento de uma promessa.

Nessa mesma direção de investigação das promessas religiosas, eu realizava em paralelo, também pelo Centro Antigo de Salvador, algumas experiências artísticas em diálogo com minha avó, Selma Feres, dando continuidade a nossas conversas sobre esse certo potencial performático das promessas religiosas. Esse diálogo tinha como eixo condutor uma história que ela sempre contava sobre um fato vivido em sua infância, na zona rural do município de Perdizes, em Minas Gerais.

Nessa época seus pais tinham o costume de todos os anos se reunir para uma romaria até o santuário de Nossa Senhora da Abadia no município de Água Suja [figura 36], à época um centro de garimpagem de diamantes [figura 38]. Para isso, as família se reuniam e peregrinavam por mais de uma semana abrindo trilhas, montando acampamento e transportando as provisões necessárias em carros de boi para conseguirem chegar até o santuário [figura 37].

As romarias até Água Suja tinham um caráter devocional e muitas vezes se relacionavam ao pagamento de promessas. Porém em um ano no final da década de 40 a irmã de seu pai fez uma promessa cujo pagamento causou certa estranheza na família por ser, como descrito por minha avó, “uma promessa muitíssimo *sui generis*, diferente, difícilíssima de cumprir porque ela não ia sozinha, ela ia com uma comitiva e essa comitiva teve que ficar fazendo as coisas com ela né, andando do jeito que ela fez a promessa”.

A promessa de sua tia foi, como pagamento da graça alcançada, realizar toda a peregrinação com uma pedra na cabeça, caminhando dois passos para frente e um

passo para trás. Nesse diálogo à distância com minha avó, comecei a realizar algumas deambulações pelo centro experimentando o programa criado por minha tia-avó, geralmente com uma pedra de calçamento encontrada pela rua sobre a cabeça, caminhava dando dois passos pra frente e um passo pra trás, testando como seria reperformar o enunciado da promessa sem uma vinculação religiosa com o mesmo.

No decorrer dessas experimentações comecei a me atentar à importância propulsora que a própria narrativa da minha avó desse ocorrido tinha para a ação. Numa tentativa de articular essas narrativas familiares com a experimentação da ação no espaço público montei uma faixa de áudio a partir dos relatos gravados dessa história que minha avó tinha me enviado e passei a substituir a pedra sobre a cabeça por uma caixa de som portátil que reproduzia a história. Nesse mesmo experimento de articulação entre a ação e a narração, também fizemos uma montagem<sup>18</sup> entre registros em vídeo da ação de caminhar com a pedra na Ladeira da Preguiça, a faixa de áudio contendo os relatos de minha avó e trechos uma paisagem musical que remete à música *Ladeira da Preguiça*, de Gilberto Gil, experimentando aproximar materiais audiovisuais de distintos caracteres que conformassem um percurso e uma atmosfera que remetessem simultaneamente à ação, ao local e à narrativa pregressa [figura 39].

Essas investigações, que se deram de forma dispersa anteriormente ao *Projeto Invasões*, dentre outros diversos fatores, foram importantes planos em que se estabeleceram muitas co-incidências e circunstâncias de emergência do projeto. Na verdade, identificamos nessas experimentações a emergência de pesquisas que o *Projeto Invasões* se pretende enquanto continuidade, à medida em que também ressignifica e lança luz para acontecimentos dispersos que apenas em um movimento posterior de rememoração passaram a se articular e produzir um novo sentido. Uma dessas pesquisas, como já vimos, se relaciona à própria territorialidade do Centro Antigo de Salvador, desde a "descoberta" da Praia do MAM até a

---

<sup>18</sup> O vídeo encontra-se disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=l05h3l0eYHs&ab\\_channel=coletivob1b2](https://www.youtube.com/watch?v=l05h3l0eYHs&ab_channel=coletivob1b2)

investigação em torno da Ladeira da Preguiça. Apesar de sem aparente coerência lógica, esses lugares e essas narrativas foram se conectando por si mesmo e esses espaços e histórias foram emergindo.

Um outro plano é a própria dimensão da promessa, que de certa maneira era transversal a essas pesquisas, e que nos levava a esses lugares no Centro Antigo de Salvador. Mas, qual seria a relação entre essas territorialidades e as promessas? De que maneira essa questão das promessas se conectava com nossas investigações artísticas?

Nesse momento, já tínhamos nos deparado com a ideia de 'programa performativo' proposto pela artista e professora Eleonora Fabião, que sugeria o programa como um procedimento composicional para a criação artística contemporânea. A autora propõe o programa como uma espécie de gramática da performance artística, que tanto pode ser utilizada na elaboração de ações artísticas quanto na compreensão de ações de performances já realizadas. O programa performativo nada mais é do que um enunciado que evidencia a ação e as suas contingências e circunstâncias (FABIÃO, 2013). Seguindo nessa compreensão, não estaríamos distantes de perceber que se podemos pensar o programa como gramática da performance, também podemos pensá-lo como gramática da promessa.

Assim, a promessa guardaria em si uma dimensão de ação circunstancial que desconstrói a representação e se revela como um 'procedimento composicional', apesar de não portar nenhuma pretensão artística. Fabião utiliza o termo programa inspirada no uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari, que sugerem o programa como um "motor de experimentação" (2013). A ideia de que as promessas religiosas portam em si um motor de experimentação me parece bastante instigante, uma vez que não só descentraliza as possibilidades de experimentação do campo artístico como lança outros planos comuns, de contato, trocas e referenciais.

Foi partindo desse pressuposto que iniciamos certo movimento de buscar aproximar ou atribuir certo caráter narrativo relacionado a uma história pregressa em ações

pontuais no espaço urbanos, experimentando programas-performances-promessas os retomando e reativando<sup>19</sup>, transportando-os entre os limiares desses universos.

A noção encontrada nos escritos de Oiticica de “programas-in-progress” também oferece uma interessante possibilidade de compreensão do caráter dessa relação entre promessa-performance-programa. Por meio dessa enunciação, programa-in-progress, Oiticica buscava evidenciar não apenas o caráter processual e cambiável das investigações artísticas, ou *invenções* como muitas vezes são referidas por ele. Esta noção indica a emergência de determinadas experiências artísticas por meio de uma elaboração linguística ou conceitual que não opera uma redução ou circunscrição de sentido. Assim, encontramos nessa noção o sentido de um programa não programado, mas sim de programas em aberto, que operam em relação a um infinito de possibilidades que podem vir a se estabelecer de forma temporal e situada.

A ideia de programa não programado como uma forma de compreensão de um certo modo de investigação artística que procura estar atento aos acontecimentos circunstanciais e, à medida em que se dá, vai incorporando-se ao processo. De certa forma, o que se procura é a relação entre o estabelecimento de um campo experimental tanto pela ação no presente, não de sua projeção futura, quanto pela elaboração enunciativa linguística e conceitual, onde os próprios conceitos se indistinguem das experiências artísticas e são “colocados à prova” por meio da sua concretização no mundo.

De certa maneira, reconhecemos também nessa dimensão da promessa que nos interessava e de certa maneira, nas festividades urbanas e religiosas de Salvador, essa dimensão aberta aos acontecimento a partir do estabelecimento de uma gramática e de uma semiologia específica, que não restringe a experiência nem os

---

<sup>19</sup> Além dessas ações que mencionamos, uma série de outros experimentos e ações se relacionam com essa formulação em torno da relação entre promessa e performance. Essa relação pode ser até mesmo vista como um motor de experimentação que nos aproximava de diversas práticas urbanas na cidade de Salvador, sobretudo aquelas que conformam coletividades a partir do imaginário religioso na cidade. Na esteira dessas ações, poderíamos mencionar dois trabalhos já citados que exemplificam bem essa questão: Corte Para o Mar (2017) e A Re-volta a Cabocla (2018). Ver em página 94.

acontecimentos. Se os sentidos e as linguagens que as promessas e o imaginário religioso na cidade de Salvador são produzidos sem se ter em vista um campo ou discussões ligadas a pressupostos artísticos, é exatamente essa permeabilidade que nos parece interessante.

Ao experimentarmos compreender e executar as ações no espaço urbanos a partir desses programas que poderiam ser promessa e investigar essas promessas que poderiam ser programas performativos/ não programados, nos atentamos para uma ambivalência das ações performativas urbanas: se por um lado devemos nos abrir ao acaso, às coincidências e à imprevisibilidade para apreender e realizar proposições na cidade, por outro lado, é a dimensão programática e, porque não, projetual que circunscreve um campo de sentido, funcionando como balizas e contingências dessas experimentações. Teria eu percorrido a Ladeira da Preguiça e observado as suas dinâmicas se não fosse a minha tia avó caminhando "dois passos para frente e um passo para trás" no sertão de Minas Gerais?

Essa articulação entre promessa e performance, em si mesma, abre um campo de questões vasto, a partir do qual diversos desdobramentos seriam possíveis. Aqui, neste ponto da dissertação, cabe destacar como essa amálgama entre procedimento, investigação e coincidência se dá ao longo desses processos e possibilita uma compreensão, talvez, mais por sua consistência inapreensível do que por uma coerência lógica.

[ b l o c o 3 ]











# LA VIRGEN DE LOS DESEOS

MUJERES CREANDO



SALVAMENTO: Virgen de las imposturas lícitas; ¡reconócame! Santa híbrida, bastarda, desfasada; ¡sálvame!  
Casi virgen hipermediática; ¡descréstame! Casi santa desterrada; Ayúdame! Tu que eres la copia y el original; legalízame!  
Corazón desfasado; Tú que llena de valor expones tus pechos impuestos al ojo sesgado del curador, tú que te dejaste llevar por la tentación del streaming y la exhibición, postergar tu entrega y cobijame con tu obsesión. Ayúdame a no dejar para mañana la protesta de que debo hacer hoy. Por el amor a tus cadenas, a tu faja, a tus esquemas. Por la devoción a la liquidación, a los saldos, a la ocasión. Ayúdame desde el otro mundo a renunciar a la inacción, o mejor, a la inercia, Que sea yo consciente, indignada y valiente, y que no me acobarde ante la intimidación y el acoso de los prejuicios fachos Libranos de todos los nacionalistas, oscurantistas, misóginos. Libranos del terror, del silencio fácil, del miedo a las palabras del procurador, del miedo a los jefes, a los padres, a los hombres, a dios. Otórganos la aprobación del matrimonio igualitario ¡¡¡pronto!!! Las garantías para la equidad de género ¡¡¡ muy pronto!!! Ofrecenos la libertad de escoger sobre nuestros cuerpos, Y por si acaso, el acceso a la píldora del día después. y así llegue al gozo mutuo y sabroso, sin abuso, sin culpas. Amén



SALVAMENTO: Virgen de las imposturas lícitas; ¡reconócame! Santa híbrida, bastarda, desfasada; ¡sálvame!  
Casi virgen hipermediática; ¡descréstame! Casi santa desterrada; Ayúdame! Tu que eres la copia y el original; legalízame!  
Corazón desfasado; Tú que llena de valor expones tus pechos impuestos al ojo sesgado del curador, tú que te dejaste llevar por la tentación del streaming y la exhibición, postergar tu entrega y cobijame con tu obsesión. Ayúdame a no dejar para mañana la protesta de que debo hacer hoy. Por el amor a tus cadenas, a tu faja, a tus esquemas. Por la devoción a la liquidación, a los saldos, a la ocasión. Ayúdame desde el otro mundo a renunciar a la inacción, o mejor, a la inercia, Que sea yo consciente, indignada y valiente, y que no me acobarde ante la intimidación y el acoso de los prejuicios fachos Libranos de todos los nacionalistas, oscurantistas, misóginos. Libranos del terror, del silencio fácil, del miedo a las palabras del procurador, del miedo a los jefes, a los padres, a los hombres, a dios. Otórganos la aprobación del matrimonio igualitario ¡¡¡pronto!!! Las garantías para la equidad de género ¡¡¡ muy pronto!!! Ofrecenos la libertad de escoger sobre nuestros cuerpos, Y por si acaso, el acceso a la píldora del día después. y así llegue al gozo mutuo y sabroso, sin abuso, sin culpas. Amén

SALVAMENTO: Virgen de las imposturas lícitas; ¡reconócame! Santa híbrida, bastarda, desfasada; ¡sálvame!  
Casi virgen hipermediática; ¡descréstame! Casi santa desterrada; Ayúdame! Tu que eres la copia y el original; legalízame!  
Corazón desfasado; Tú que llena de valor expones tus pechos impuestos al ojo sesgado del curador, tú que te dejaste llevar por la tentación del streaming y la exhibición, postergar tu entrega y cobijame con tu obsesión. Ayúdame a no dejar para mañana la protesta de que debo hacer hoy. Por el amor a tus cadenas, a tu faja, a tus esquemas. Por la devoción a la liquidación, a los saldos, a la ocasión. Ayúdame desde el otro mundo a renunciar a la inacción, o mejor, a la inercia, Que sea yo consciente, indignada y valiente, y que no me acobarde ante la intimidación y el acoso de los prejuicios fachos Libranos de todos los nacionalistas, oscurantistas, misóginos. Libranos del terror, del silencio fácil, del miedo a las palabras del procurador, del miedo a los jefes, a los padres, a los hombres, a dios. Otórganos la aprobación del matrimonio igualitario ¡¡¡pronto!!! Las garantías para la equidad de género ¡¡¡ muy pronto!!! Ofrecenos la libertad de escoger sobre nuestros cuerpos, Y por si acaso, el acceso a la píldora del día después. y así llegue al gozo mutuo y sabroso, sin abuso, sin culpas. Amén

SALVAMENTO: Virgen de las imposturas lícitas; ¡reconócame! Santa híbrida, bastarda, desfasada; ¡sálvame!  
Casi virgen hipermediática; ¡descréstame! Casi santa desterrada; Ayúdame! Tu que eres la copia y el original; legalízame!  
Corazón desfasado; Tú que llena de valor expones tus pechos impuestos al ojo sesgado del curador, tú que te dejaste llevar por la tentación del streaming y la exhibición, postergar tu entrega y cobijame con tu obsesión. Ayúdame a no dejar para mañana la protesta de que debo hacer hoy. Por el amor a tus cadenas, a tu faja, a tus esquemas. Por la devoción a la liquidación, a los saldos, a la ocasión. Ayúdame desde el otro mundo a renunciar a la inacción, o mejor, a la inercia, Que sea yo consciente, indignada y valiente, y que no me acobarde ante la intimidación y el acoso de los prejuicios fachos Libranos de todos los nacionalistas, oscurantistas, misóginos. Libranos del terror, del silencio fácil, del miedo a las palabras del procurador, del miedo a los jefes, a los padres, a los hombres, a dios. Otórganos la aprobación del matrimonio igualitario ¡¡¡pronto!!! Las garantías para la equidad de género ¡¡¡ muy pronto!!! Ofrecenos la libertad de escoger sobre nuestros cuerpos, Y por si acaso, el acceso a la píldora del día después. y así llegue al gozo mutuo y sabroso, sin abuso, sin culpas. Amén

SALVAMENTO: Virgen de las imposturas lícitas; ¡reconócame! Santa híbrida, bastarda, desfasada; ¡sálvame!  
Casi virgen hipermediática; ¡descréstame! Casi santa desterrada; Ayúdame! Tu que eres la copia y el original; legalízame!  
Corazón desfasado; Tú que llena de valor expones tus pechos impuestos al ojo sesgado del curador, tú que te dejaste llevar por la tentación del streaming y la exhibición, postergar tu entrega y cobijame con tu obsesión. Ayúdame a no dejar para mañana la protesta de que debo hacer hoy. Por el amor a tus cadenas, a tu faja, a tus esquemas. Por la devoción a la liquidación, a los saldos, a la ocasión. Ayúdame desde el otro mundo a renunciar a la inacción, o mejor, a la inercia, Que sea yo consciente, indignada y valiente, y que no me acobarde ante la intimidación y el acoso de los prejuicios fachos Libranos de todos los nacionalistas, oscurantistas, misóginos. Libranos del terror, del silencio fácil, del miedo a las palabras del procurador, del miedo a los jefes, a los padres, a los hombres, a dios. Otórganos la aprobación del matrimonio igualitario ¡¡¡pronto!!! Las garantías para la equidad de género ¡¡¡ muy pronto!!! Ofrecenos la libertad de escoger sobre nuestros cuerpos, Y por si acaso, el acceso a la píldora del día después. y así llegue al gozo mutuo y sabroso, sin abuso, sin culpas. Amén





# “Corazón Desfasado / Cœur Déphasé”

Pour les artistes des arts visuels et médiatiques

## PRIÈRE POUR UNE PERFORMANCE AUTHENTIQUE

Oh! Corazón desfasado!  
Oh! Corazón desprendido!

Donne-moi la jaculation,  
pour réaliser une performance,  
qui conjure ma déception,  
qui démasque ma pudeur,  
une action authentique,  
une entente platonique.  
Amen.

Faites cette prière neuf fois par jour durant neuf jours.  
Vos souhaits se réaliseront même si vous n’y croyez pas.  
No olvide agradecer a Corazón Desfasado cuando el  
favor sea obtenido:

[www.corazondesfasado.com](http://www.corazondesfasado.com)



### Auxilio cartagenero I



Corazón Desfasado, no me reprendas en tu enojo,  
no me abandones a empresarios e inmobiliarios;  
ahora que nuestras tierras están blindadas  
y sus calles maquilladas  
y la comunidad cree que tiene garantías  
que ahora el desplazamiento es pura fantasía.

Palpita mi corazón,  
pues se han clavado en nuestras pieles  
proyectos turísticos  
y cayó de tu mano sobre mí  
un invitado especial,  
un colonizador carismático  
para entregar títulos y restituir baldíos

Palpita mi corazón,  
No hay en mi cuerpo parte sana  
El empoderamiento, aunque ajeno, me amarra  
en nombre de su venerada voluntad

Language

English

Who is Corazón Desfasado

Contact

PRIÈRES | ORACIONES

Appel au secours

Amour

Argent

Amor verdadero

Éxito y dinero

Auxilio cartagenero I

Prrière pour une performance authentique

Confiteur selon Corazón Desfasado

Oraisons jaculatoires pour les artistes ...

Oh poderosa y Santa!

Requests to one woman to another

Génératrice des prières personnalisées

La Contra

LA CONTRA

SFUMATO 4, la oración

SFUMATO 5

oh corazón desfasado

Tripa desfasada

Pour tes chaînes et ta gaine, pour ta poitrine en porcelaine

Por tus cadenas y tu faja, por tu pezón de porcelana

Irons-nous au ciel? ¿Iremos al cielo?

Obtenez une prière gratuite adaptée à vos besoins

Vos souhaits

Génératrice des prières personnalisées

Catalogue des prières



AUTELS

La rendición

A woman is like a rose

Combo

APPARITIONS

SFUMATO 4, la oración

Sacre installation hyper messianique

SALVAMENTO!

Himno

Ciber apariciones

Vereda tropical

Peut irriter les yeux

Paraiso

Message de amour

Message de redención

Aparición

CONTACT

MESSAGE

Envía tu mensaje a Corazón Desfasado por aquí



### Quién es Corazón Desfasado



#### Corazón Desfasado

Santa montrealense, santa híbrida, santa la ambigua, santa la distinta.  
Ella; la incomprensida, la sumisa, es un corazón desfasado.  
Conocida también como « La peor de todas » o « La casti virgen hipermediática »  
Es la reina del mercado de un dolar,  
de los discursos conitosos,  
de las incoherencias celestiales,  
des los malentendidos astrales.  
Su identidad desfasada es milagrosa.

Desde el 2005, ella comparte con sus devotos los privilegios de sus apariciones milagrosas.

[Retour](#)

[Top](#)





## A aparição da santa

Como já vimos, as linhas de força que constituem o *Projeto Invasões* se desdobram de investigações e acontecimentos contingentes que se deram em pesquisas artísticas diversas. Nesse sentido, continuo nesta dissertação com um exercício rememorativo e arqueológico que tenta mapear essas linhas e reconhecer as suas possíveis conexões. Após delineadas as relações e tensões em torno da própria ideia de projeto e das territorialidades específicas e situadas que emergiram de alguns processos, cabe direcionar esse exercício para as condições de emergência dessa figura mítica de uma santa vermelha, responsável por realizar as invasões e mote narrativo por meio do qual se revela a dimensão programática dessas ações urbanas.

Certamente, a questão do imaginário religioso e suas possibilidades se dá em bifurcação da própria investigação das promessas religiosas, ampliando-se para o imaginário religioso de uma forma mais ampla. É incontornável a presença desse imaginário nas múltiplas camadas que constituem o território enquadrado, nomeado inclusive Baía de Todos os Santos, todavia, a conformação estética de tal figura e sobretudo a sua dimensão pictórica se relaciona com outros processos que apesar de próximos, também guardam consigo uma série de especificidades.

Uma das ações que desenvolvi em 2017, já concebida em interlocução com Lucas Lago, chamava-se *Nossa Senhora do Desejo* e se tratava de uma performance relacional que conjugava tanto o interesse pela cor vermelha em sua dimensão ambiental, como certo interesse pelo potencial relacional estabelecido pelo imaginário religioso. Portanto essa performance dava continuidade a investigações relativas tanto às utilizações do espaço público a partir de manifestações ou acontecimentos religiosos, que muitas vezes abrem espaços para relações de proximidade ou festividade entre estranhos, como às forças de criação e inventividade muitas vezes agenciadas em relação ao místico, como no caso das promessas religiosas.

Vindo daí parte das linhas que desenhavam à época esse interesse, posso falar de um outro aspecto importante para essa primeira criação da *Nossa Senhora do Desejo*, uma santa monocromática que ia às ruas ter conversas e queimar papéis [figura 40]. Com certeza a criação dessa figura mágica com pele colorida, adereços, metros de tecido bordado e salto 15 [figura 39] se relaciona com a segunda casa que tive logo que me mudei para Salvador, o Âncora do Marujo. Esse lugar, um dos meus preferidos, é um bar de transformismo que resiste há décadas no centro antigo da cidade, funcionando praticamente todas as noites do ano. Como a vida me deu o presente de morar a poucos quarteirões de lá, e não ter muitos compromissos matinais na época, tive a sorte de ser acolhido e frequentar de forma cotidiana esse espaço que é a materialização de uma rede de afeto, cuidado, churria e diversão. Esse mergulho nos shows de Gina d`Mascar, Vanuza, Bárbara Taiana, Rainha Loulou, e muitas outras, foi fundamental para a criação dessa santa que, com salto e esplendor, andava pelas ruas da cidade tendo quase dois metros e meio de altura. Também foi a existência dessas pessoas e desse lugar um dos primeiros motivos pra que eu gostasse de Salvador e me sentisse em casa estando nesta cidade.

Uma outra contribuição importante para o desenvolvimento inicial deste trabalho se deu a partir do encontro com a artista colombiana Helena Martin Franco. Nesta ocasião eu e Nathan Gomes realizávamos uma palestra performativa em torno da investigação sobre Maria Quitéria no *I Encuentro de Artes Visuales en el contexto de la Historia del Arte* na Universidade Javeriana de Cali. Helena participava do mesmo evento compartilhando as investigações artísticas de autorrepresentação e autoficcionalização que vinha realizando ao longo de anos por meio da criação de uma santa migrante de nome *Corazón Desfasado* [figura 43]. Deslocada e descompassada, a santa realizava aparições gráficas e virtuais, assim como por meio de uma plataforma virtual recebia preces e propunha orações que diziam respeito tanto à padrões de gênero e relações sentimentais, como abordavam complexidades políticas e urbanas, a exemplo da oração *Auxilio cartageno I*:

*Corazón Desfasado, no me reprecas en tu enojo,/ no me abandones a empresarios e inmobiliarios;/ ahora que nuestras tierras están*

*blindadas/ y sus calles maquilladas/ y la comunidad cree que tiene garantías/ que ahora el desplazamiento es pura fantasía.  
Palpita mi corazón,/ pues se han clavado en nuestras pieles/ proyectos turísticos/ y cayó de tu mano sobre mí/ un invitado especial,/ un colonizador carismático/ para entregar títulos y restituir baldíos (...).*  
(FRANCO, 2012)

Por meio da criação desta figura mística, Helena realiza uma série de trabalhos - especialmente de arte digital - que abordam diferentes questões, a partir do estabelecimento de atmosferas íntimas, devocionais e irônicas [figura 46]. Quando nos conhecemos, em 2016, já estava interessado pelas potências encontradas a partir de modulações e experimentações de universos míticos e religiosos, entretanto acredito que as trocas e orações [figura 44] realizadas junto à *Corazón Desfasado* tenham sido importantes para a percepção de como a criação e incorporação da figura de uma santa poderia operar como uma estratégia capaz de agenciar interesses e discussões bastante distintos entre si, funcionando como uma espécie de eixo narrativo ou “elemento magnético capaz de fazer orbitar em torno de si outras narrativas residuais”, como eu e Lucas escrevemos no ano seguinte sobre as ferramentas agenciadas a partir da criação desta santa vermelha.

Dessa forma, foi se conformando a criação de uma santa vermelha, *Nossa Senhora do Desejo*, que confiava na bondade de estranhos [figura 50] e se sentava com eles para discutir sua própria existência. A ação consistiu em uma performance realizada em espaços públicos que buscava, por meio de uma referência à religiosidade, estabelecer uma condição relacional específica para tangenciar questões relativas ao desejo. Buscando conferir ao corpo um caráter escultórico, por meio da monocromia vermelha, a ação consistia na aparição em espaços urbanos da *Nossa Senhora do Desejo* para realizar atendimentos individuais. O atendimento consistia numa conversa entre performer e participante, a qual resultava no preenchimento de um cartão que era posteriormente queimado e mergulhado em água, brincando com a materialização e desmaterialização dos desejos [figura 40].

Realizada na Praça 9 de Novembro, no centro comercial de Vitória da Conquista (BA), a ação teve início com uma caminhada até o local, seguida da instalação de bancos e

cadeira para a realização dos atendimentos. Ao me sentar em frente a um banco vazio, estava feito o convite para que quem quisesse ali se sentasse para conversar. Convite que eu imaginava ser simples, levou um tempo até ser aceito pelas pessoas que passavam por ali. Foi após quarenta minutos já instalado no local que as pessoas começaram a se aproximar e conversar, primeiro em grupos, depois uma a uma, como eu as pedia. O horário de almoço já se aproximava e o fluxo de pessoas por ali aumentava. Após essa espera inicial, os atendimentos aconteceram seguidamente por mais de duas horas.

Curiosamente a proposta da existência de uma *Nossa Senhora do Desejo* não foi motivo de grandes espantos, já a cor vermelha era tema de curiosidade. Conversando sobre nossas relações com a cidade em que estávamos e o que compreendíamos como desejo, ou desejávamos, a conversa caminhava para o preenchimento de um cartão. Um pedido, um desejo, uma graça, o que a pessoa quisesse escrever. De antemão já as avisava que não prometia a realização de nenhum deles, feito que não era da minha alçada. Preenchido o cartão, pedia que a pessoa o dobrasse ao meio. Em seguida, pegava um candeeiro a querosene e perguntava se a pessoa queria queimar o cartão ela mesma ou preferia que eu o queimasse.

Em uma das conversas tidas nos atendimentos dessa manhã, um dos artistas que também participava do festival em que a ação foi realizada me perguntou se a *Nossa Senhora do Desejo* já existia ou havia sido uma criação. Numa resposta sincera contei um pouco sobre o percurso de construção da ação, as referências cinematográficas e o universo das promessas religiosas, mas levei a pergunta comigo. Em sucessivas pesquisas posteriores encontrei mais duas virgens homônimas pelo caminho. Uma delas trata-se de uma pintura do ano de 1955 de Flávio de Carvalho - artista cujas experiências urbanas eu e Lucas pesquisamos há anos, mas cujo trabalho pictórico pouco conhecíamos - intitulada *Nossa Senhora do Desejo* (óleo sobre tela, 63x92 cm, acervo MAB-FAAP) [figura 41] - e a outra se refere a *La Virgen de los Deseos*, nome da casa sede e espaço colaborativo estabelecido, desde 2005, pelo coletivo anarcho-feminista boliviano Mujeres Creando na cidade de La Paz [figura 46].

# Un tranvía llamado **DESEO**



*graffiti*



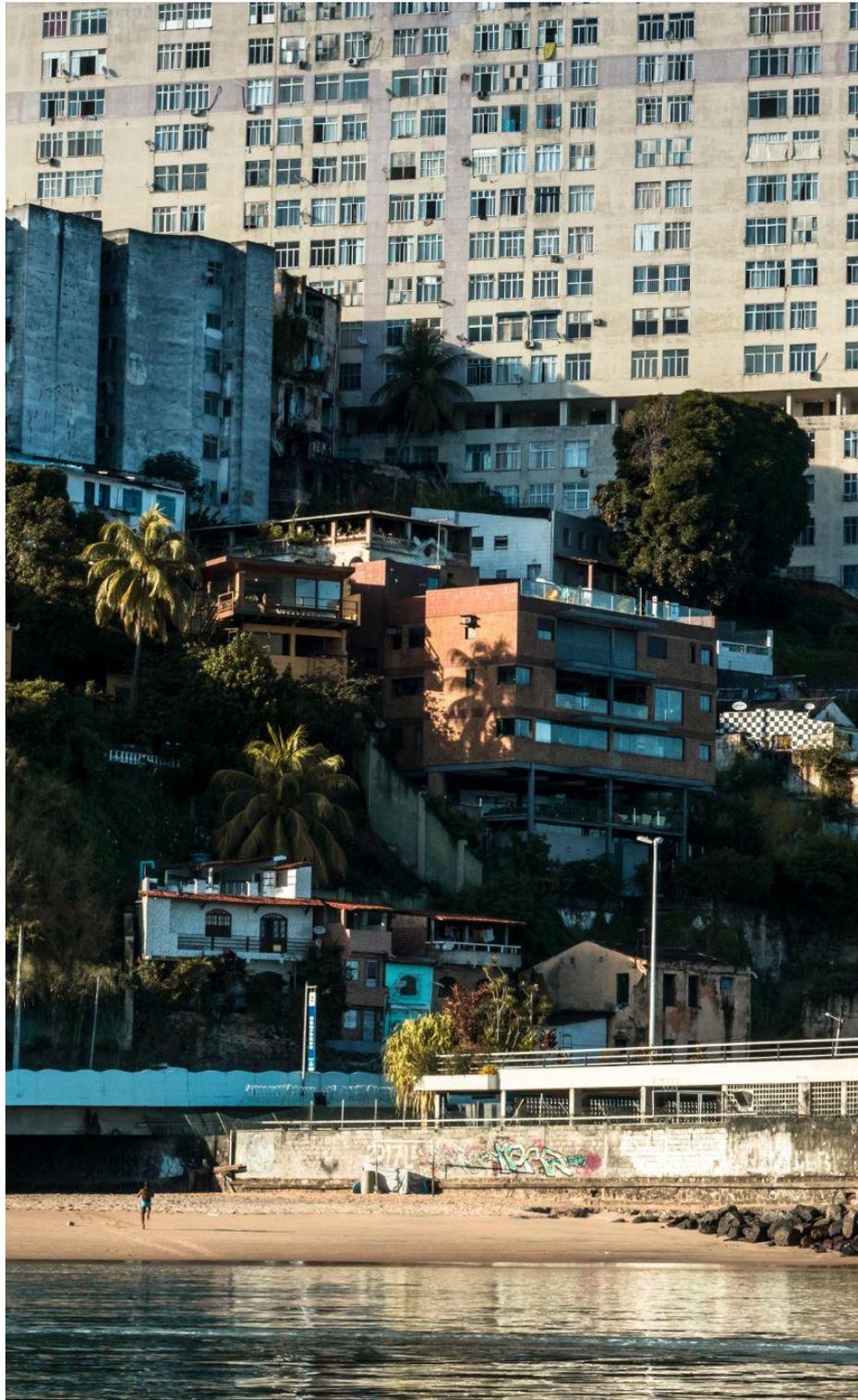




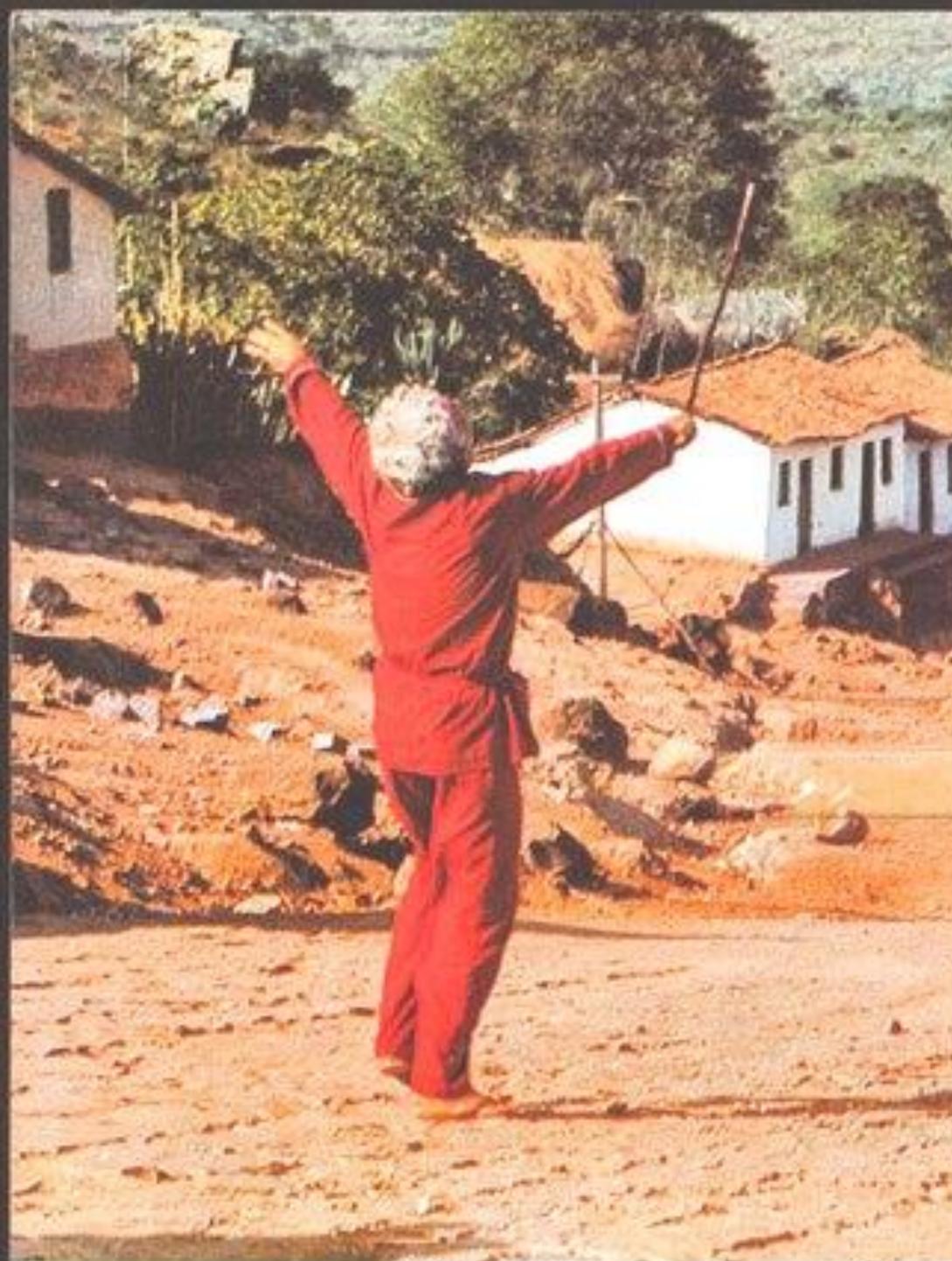
[ 49 ]



[ 50 ]







MAPA APRESENTA  
EM TROPICOLOR  
UM FILME DE  
**GLAUBER ROCHA**  
COM  
JOFRE SOARES  
LORIVAL PARIZ  
ROSA MARIA PENNA  
VINICIUS SALVATORI  
MARIO GUSMÃO  
EMANOEL CAVALCANTI

**O DRAGÃO**  
MAURICIO DO VALLE • O  
**CONTRA O**

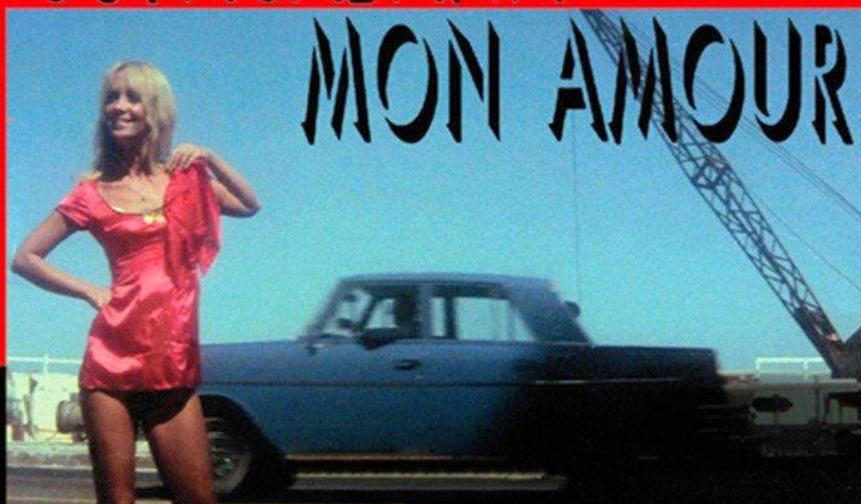


**DA MALDADE**  
DETE LARA • OTHON BASTOS • HUGO CARVANA  
**SANTO GUERREIRO**

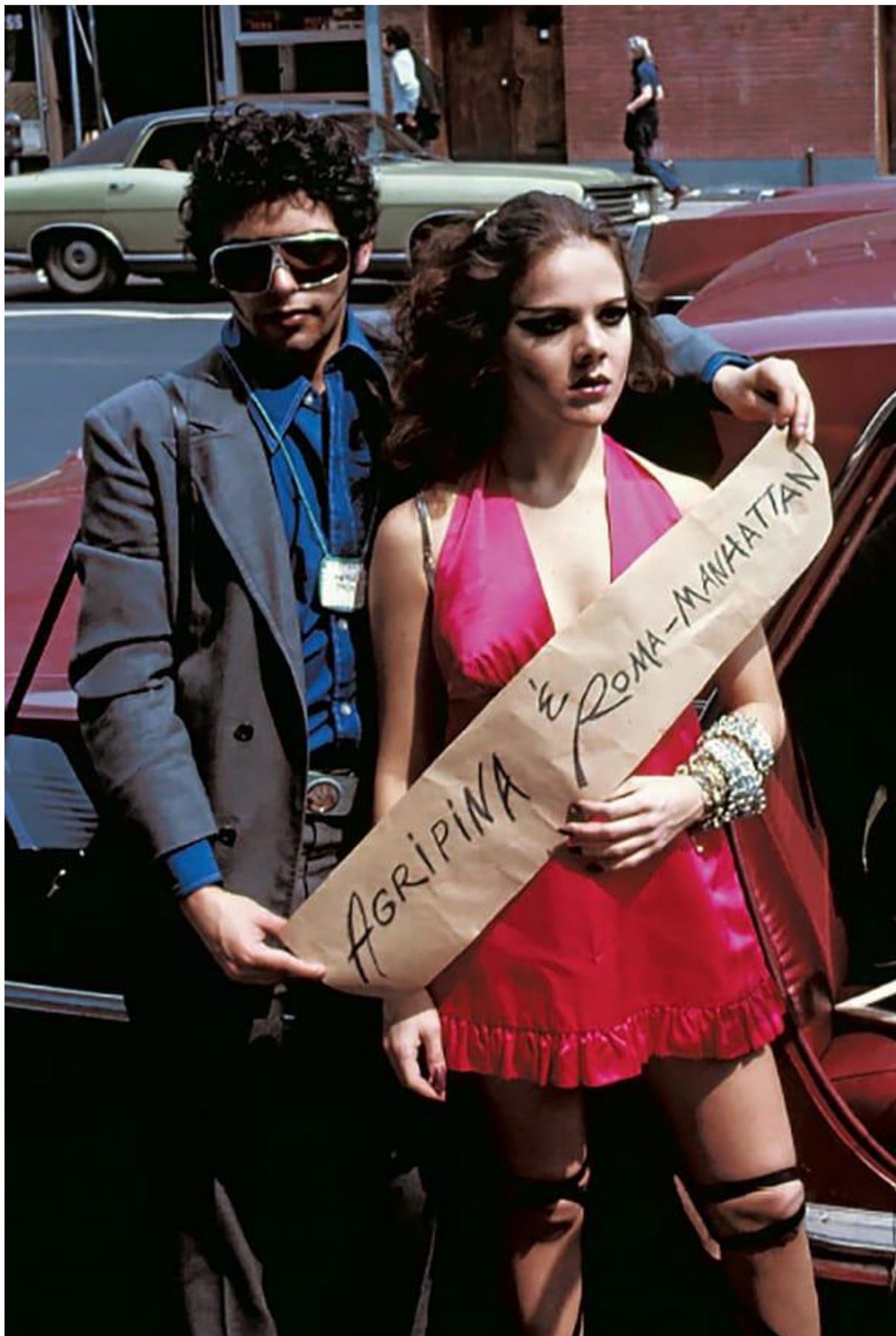




**COPACABANA**



**MON AMOUR**



## Vermelho

Neste processo de rememoração percebo que um interesse crescente pela cor vermelha tem uma relação bastante forte com Salvador, ou com a experiência de chegar a Salvador em confluência com processos artísticos e frutivos. Uma das experiências fortes que tive ao me mudar para Salvador, morando no Centro Antigo, foi conhecer e frequentar as festas de largo que acontecem na cidade a partir do calendário religioso. São festas muito diversas entre si e deliciosas, possibilitam a instauração de encontros festivos os mais diversos no espaço público, de uma forma que nunca tinha visto em festas religiosas.

Cheguei em Salvador no meio do ano e acredito que a primeira festa grande de largo que estive tenha sido a de Santa Bárbara. Guardo comigo a lembrança de sair da minha casa no Largo Dois de Julho, ir caminhando pela avenida Carlos Gomes e ao chegar na Praça Castro Alves me deparar primeiro com uma senhora vestindo um macacão vermelho e em seguida, subindo a visão, um mar de gente vestindo um vermelho iluminado pelo sol da manhã de verão. Ali, na borda da cidade alta, de um lado se via em baixo o mar azul e em todas as outras direções era um vermelho lindo na luz tropical.

Segui caminhando por ali em direção à festa que eu ainda não conhecia e depois passei a frequentar todos os anos. Essa foi a primeira experiência que tive em Salvador dessas multidões festivas e estéticas, que depois se repetiu quando vi nessa mesma praça o tapete branco e perfumado dos Filhos de Gandhi, mas a lembrança daquele vermelho iluminado pela manhã tropical de dezembro seguiu e segue comigo.

Nessa mesma época algumas outras coisas que orbitavam pela vida também foram importantes para esse interesse ambiental pelo vermelho que desaguou na criação da figura mítica de uma santa vermelha, que a princípio se apresentou como *Nossa*

*Senhora do Desejo*<sup>20</sup>. Um desses aspectos se relaciona com algumas experiências com o cinema. A primeira é com o filme *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar. No filme o vermelho é abundante [figura 47], como em vários do mesmo diretor. Em uma das primeiras cenas a personagem apaixonante de uma diva trágica, que traz inclusive o vermelho (*Rojo*) no nome, mescla a ficção da peça que estava encenando com sua própria vida turbulenta e assume para si o bordão de *Um Bonde Chamado Desejo* nos dizendo “eu sempre dependi da bondade de estranhos” [figura 50]. Já a segunda refere-se a um filme em que a beleza do vermelho também é devedora do sol da Bahia [figura 49] e fez com que Affonso Beato - responsável pela cinematografia de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigido por Glauber Rocha [figura 52] - fosse provocado por outros diretores a captar em outras terras a mesma intensidade de vermelho, incluindo em sua trajetória posterior a direção de fotografia do próprio *Todo sobre mi madre*.

Outras duas produções fílmicas realizadas logo em seguida, no começo da década de 70, também possuem uma relação interessante com o vermelho. Tanto em *Copacabana Mon Amour* (1970) [figura 54], de Rogério Sganzerla, como em *Agripina é Roma-Manhattan* (1972) [figura 55], de Hélio Oiticica, o vermelho aparece no figurino acetinado das protagonistas que caminham, e são, as cidades retratadas. De maneira distinta dos movimentos de instauração de uma narrativa mítica brasileira como almejado pelo cinema novo, nessas duas experiências fílmicas encontramos uma composição narrativa construída por meio de blocos de sentido e o estabelecimento de atmosferas, ambas conjugam a experiência urbana a atravessamentos místicos e experiências transcendentais.

---

<sup>20</sup> Sobre a Santa Vermelha e a Nossa Senhora do Desejo, ver em página 125.

[ bloco 4 ]

## Mapas-vivos

Foi também a partir de uma experiência com o cinema que em 31 de março de 1974, durante sua estadia em Nova York (BRAGA, 2013), que Oiticica escreveu em seu caderno de anotações sobre alguns 'mapas-vivos' com que tivera contato. Assim ele se referia ao início do filme *Under Capricorn*, de Alfred Hitchcock, que segundo o artista consistia em algo que talvez fosse a explicação de seu trabalho em curso *COSMOCOCA - program in progress*. A sequência é assim descrita por ele:

(...) nesse início de UNDER CAPRICORN HITCHCOCK coloca insert-takes de mapas-vivos enquanto conta sucintamente a história da descoberta da AUSTRÁLIA - o surgimento de SIDNEY - a importação de ESCRAVOS - e os quadros-mapas-vivos se sucedem: o primeiro q aparece tem um flag-pole centralizado com uma bandeira inglesa e as cores como q aplicadas por aguadas de projetista de urbanismo (...) (OITICICA, 1974)

Oiticica aponta como nessa rápida sequência os 'mapas-vivos' se instauram e estabelecem uma forma de construção cuja consequência é a conformação de uma narrativa não linear. "revelam na sucintidade - na brevidade da sequência - ESQUEMAS - possibilidades em aberto o não-acabado: programa síntese" (Ibidem).

Assim podemos localizar a emergência da noção do que Oiticica chama de mapas-vivos como uma percepção sua da estrutura cinematográfica adotada por Hitchcock para a apresentação inicial do processo de colonização da Austrália e contextualização do enredo por meio do rápido agenciamento de narrativas e vistas de momentos distintos da cidade de Sidney ao longo de várias décadas. "Por mais propositalmente veloz que seja a narrativa que acompanha a rápida sucessão de *insert-takes*, o espectador sabe que houve um grande lapso de tempo entre uma cena e outra. (...) A ação-viva acontece naqueles que estão assistindo o filme." (BRAGA, p. 43, 2013).

Dessa forma, Oiticica define o que deveria ser o *programa in progress*, "não uma coleção de fragmentos mas fragmentos-blocos q são totalidades q se justapõem como em crescimento e não uma sequência linear lógica" (1974).

Retomo aqui as noções de mapas-vivos e fragmentos-blocos como duas *imagens de pensamento* que oferecem interessantes chaves de leitura para os processos e proposições estabelecidas ao longo do *Projeto Invasões*. Foi assim que traçamos os planos iniciais de invasão, três pontos avistados da janela voltada para a Baía. Três linhas traçadas sobre um mapa com a vista aérea do centro de Salvador. A definição de um ponto de partida, rotas de invasão coincidentes, um enquadramento da paisagem e o estabelecimento de um esquema narrativo, a criação da figura mítica de uma santa velha como elemento de repetição. Uma interferência monocromática na paisagem por meio de ações que buscavam fazer orbitar em torno de si imaginários acionados não como uma coleção de fragmentos, mas sim como elementos-blocos.

Assim, conformando um mapa-vivo que se estabelecia como imagem náutica, miragem e encarnação, traçamos neste espaço limiar três rotas de invasão, partindo de um ponto coincidente em momentos distintos. Conformando um mapa que não se anima pelo movimento, mas sim pela possibilidade de fazer cruzarem os tempos distintos de cada uma das ações, que quando se justapõem sobre uma mesma superfície possibilitam emergir blocos de experiência e aproximações temporais.



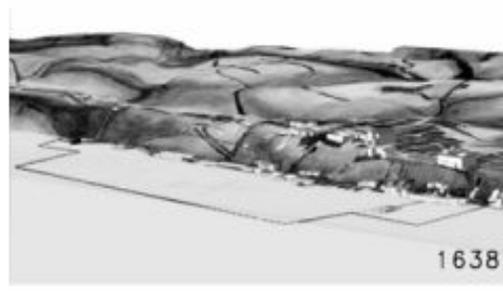








[57]



1638



1779



1894



2002

[58]





[ 59.1 ]



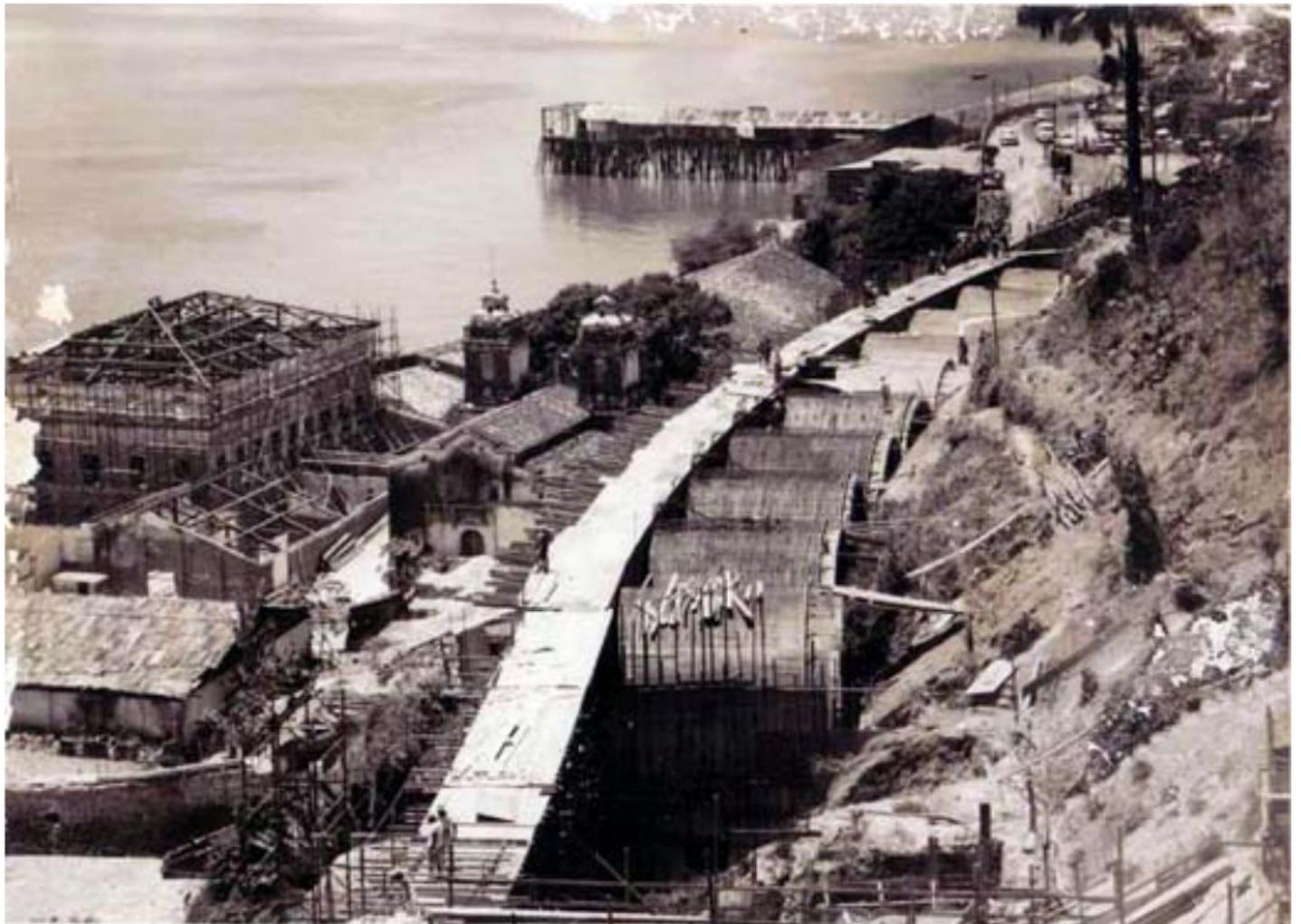
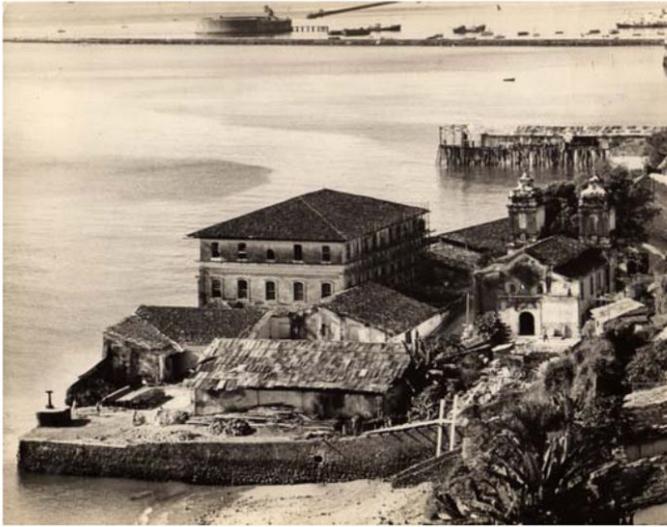
[ 59.2 ]



[60]



[61]



AVENIDA DE CONTÔRNO

13-10-62

# BAHIA| Salvador

Notícias › Bahia › Salvador

Sex , 18/05/2018 às 13:55 | Atualizado em: 18/05/2018

## Escultura do MAM avaliada em R\$ 20 mil, foi furtada

Da Redação

Tags: salvador mam escultura furto secult delegacia



Uma escultura em gesso avaliada em R\$ 20 mil, localizada no Museu de Arte Moderna (MAM) em Salvador, foi furtada nesta quinta-feira, 17. Segundo a polícia, a obra foi feita pelo artista Maurício Ruiz, em 1997.

O furto foi percebido após funcionários do MAM realizarem uma limpeza na capela. O caso foi registrado na Delegacia do Bo

05/2018 às 14:28

## R\$ 20 mil é furtada

a



A-

A+



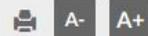
pertencente ao Museu de Arte Moderna (MAM) de  
undo a Secretaria Estadual de Cultura (Secult) a obra de arte

M notarem a ausência da escultura, que ficava dentro da  
nfm, na manhã desta sexta-feira, 18, e uma perícia foi

## Novos imóveis valorizam a Avenida Contorno

Fábio Bittencourt

Tags Imobiliário



Um dos principais cartões-postais da cidade, a avenida Contorno é uma das apostas do momento do mercado imobiliário. A Contorno tem visão privilegiada para a Baía de Todos-os-Santos e está próxima a ícones como o Museu de Arte Moderna (MAM), o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda. O lançamento de alguns residenciais, nos últimos anos, começaram a dar uma nova cara ao lugar. Entregue em 2007, o Porto Trapiche Residence - considerado o primeiro "loft sobre o mar" do país - inaugurou o processo de expansão imobiliária da Contorno.

Com 89 unidades (de um e dois quartos), o empreendimento conta com píer de atracação, restaurante, fitness center, sauna, pista de cooper, piscina e sala de conferência. "Coladinho" no Porto Trapiche, também (literalmente) sobre o mar, o Residencial Adelaide - projeto de pouco mais de R\$ 30 milhões - acabou de ser entregue.

Considerado de altíssimo padrão, o empreendimento possui apenas 20 apartamentos (variando entre 300 e 800 m<sup>2</sup>) e tem o valor do metro quadrado avaliado em R\$ 7,9 mil. Ou seja: unidades custando entre R\$ 2,4 milhões e R\$ 6,3 milhões.

Terça, 05 de Fevereiro de 2013 - 11:51

## Começa construção do quebra-mar da Bahia Marina

por Bárbara Affonso



Foto: Reprodução/ Facebook

Começaram as obras para a construção do quebra-mar que será instalado na Bahia Marina, nas imediações do restaurante Amado. Apesar de o [prefeito ACM Neto ter prometido rever o Termo de Acordo e Compromisso \(TAC\)](#) firmado entre a prefeitura de Salvador, a Bahia Marina e a empresa Aldeiotta Empreendimentos, que teria recebido concessão para [construir um prédio de até seis pavimentos no local](#), caminhões já podem ser vistos despejando material no mar. Uma foto que circula nas redes sociais, inclusive, tem sido alvo de bricadeiras de internautas, que apontam as obras como o início da construção da ponte Salvador-Itaparica. A primeira fase da complementação do quebra-mar começou em outubro de 2012, com serviços de cravação de estacas. Segundo a Bahia Marina, o projeto tem a aprovação do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente (Ibama), da Capitania dos Portos e da Área de Preservação Ambiental (APA) Baía de Todos-os-Santos. O quebra-mar terá 330 metros, localizado de forma perpendicular à Avenida Contorno, com um complemento já existente de 268 metros paralelo à via. De acordo com a Marina, as construções evitarão o deslocamento da areia da Praia da Preguiça e tornarão protegida a bacia de atracação. O investimento previsto para a construção do quebra-mar é de R\$ 8 milhões.



**Restaurante Amado** ✓

@restauranteamado

**Página inicial**

Avaliações

Fotos

Publicações

Vídeos

Comunidade

Informações e anúncios

[Criar uma Página](#)



Curtir

Seguir

Compartilhar



**Publicações**



**Restaurante Amado**



12 de julho · 🌐

No próximo sábado (16 de Julho) apresentamos mais essa novidade: desfile da Santa Vermelha no #QuebraMarAmado. Venha conferir de nossa varanda gourmet. #RestauranteAmado #SerAmado #SeramadoÉTudoDeBom #Salvador





 Enviar mensagem

 **4,6** de 5 · Com base na opinião de 583 pessoas

**Comunidade** Ver tudo

 Convide seus amigos para curtir esta Página

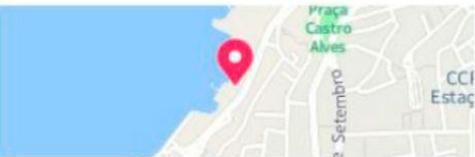
 6.746 pessoas curtiram isso

 6.775 pessoas estão seguindo isso

 Lucas Lago e 1 outra pessoa curtiram isso ou fizeram check-in



**Sobre** Ver tudo



 Avenida Lafayette Coutinho 660  
40015160 Salvador

 Como chegar

 (71) 3322-3520

 Normalmente responde em um dia  
[Enviar mensagem](#)

 [www.amadobahia.com.br](http://www.amadobahia.com.br)

1650-1655



1675



1685

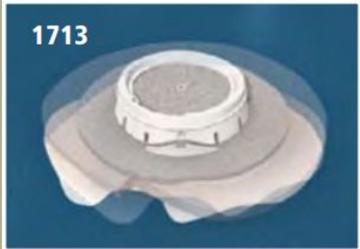


1710





[67]



[68]





## Após cinco anos fechado, Forte São Marcelo será reinaugurado em novembro

Reformados, Igreja de São Domingos, no Terreiro de Jesus, também voltará a abrir as portas ao público

Redação Correio 24h

21/10/2016 às 14h38

 Curtir 0

 Compartilhar 0

 Tweepar

 G+

Cinco anos após parar de receber visitantes, o Forte São Marcelo vai ser reaberto. A fortificação histórica, que funcionou um período como museu até ser fechada ao público, em 2011, terá no mês que vem a obra de restauração concluída pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).



Foto: Betto Jr./ Correio

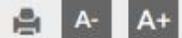
Junto com a Igreja de São Domingos, no Terreiro de Jesus, ele será devolvido à população de Salvador, após as ações do programa PAC das Cidades Históricas, do governo federal. Foram mais de dois anos de intervenções e investimento de R\$ 18,5 milhões nos dois espaços. A igreja já será reaberta ao público em meados de novembro. Já o São Marcelo, onde o CORREIO esteve ontem, numa visita exclusiva, deve se tornar um espaço cultural gerido pelo município.

Seg, 04/12/2017 às 10:37 | Atualizado em: 04/12/2017 às 16:05

## O ocaso do museu

Tatiana Mendonça

Tags: [museu de arte moderna da bahia](#) [capa](#) [reforma](#) [protagonismo](#)

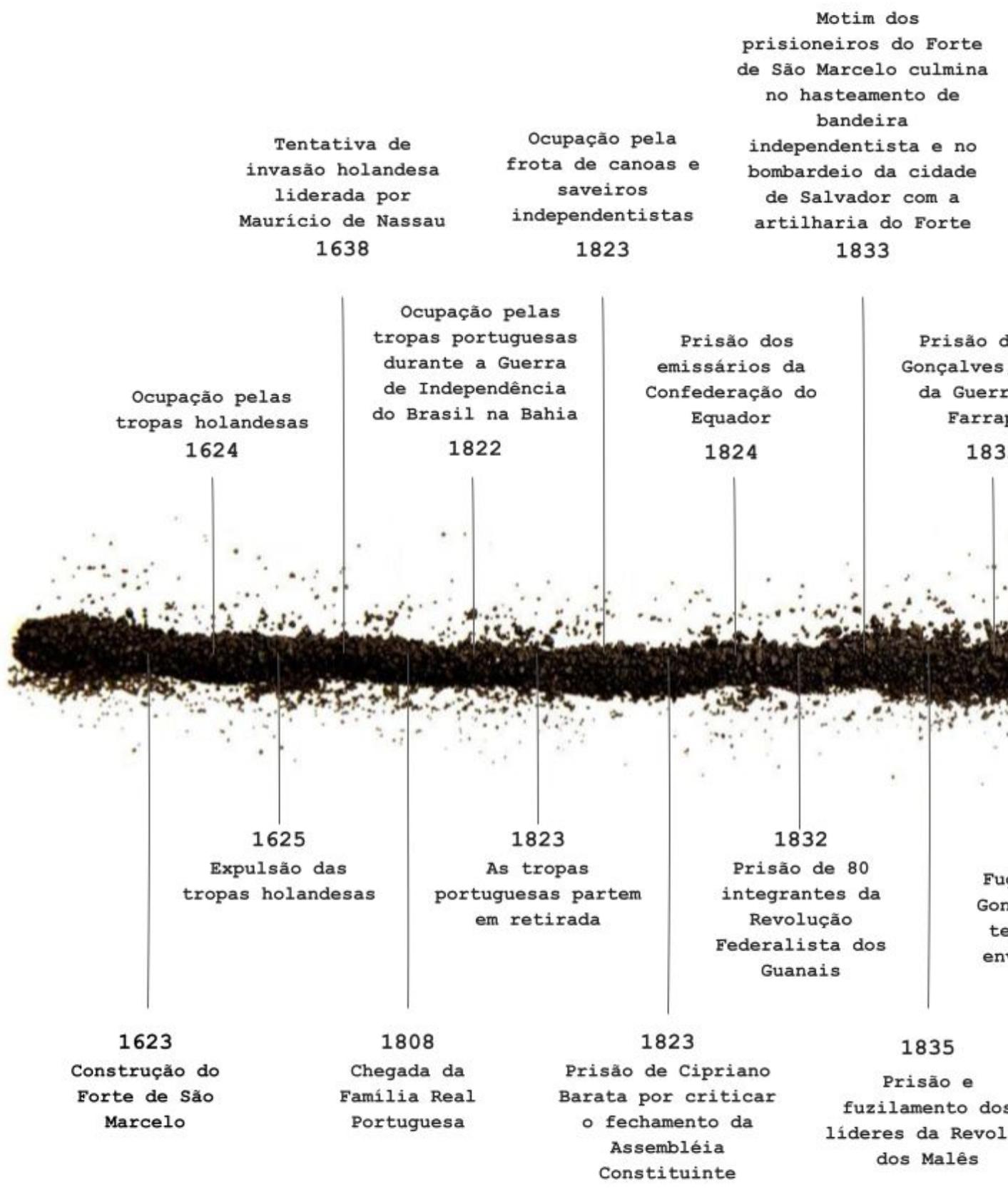


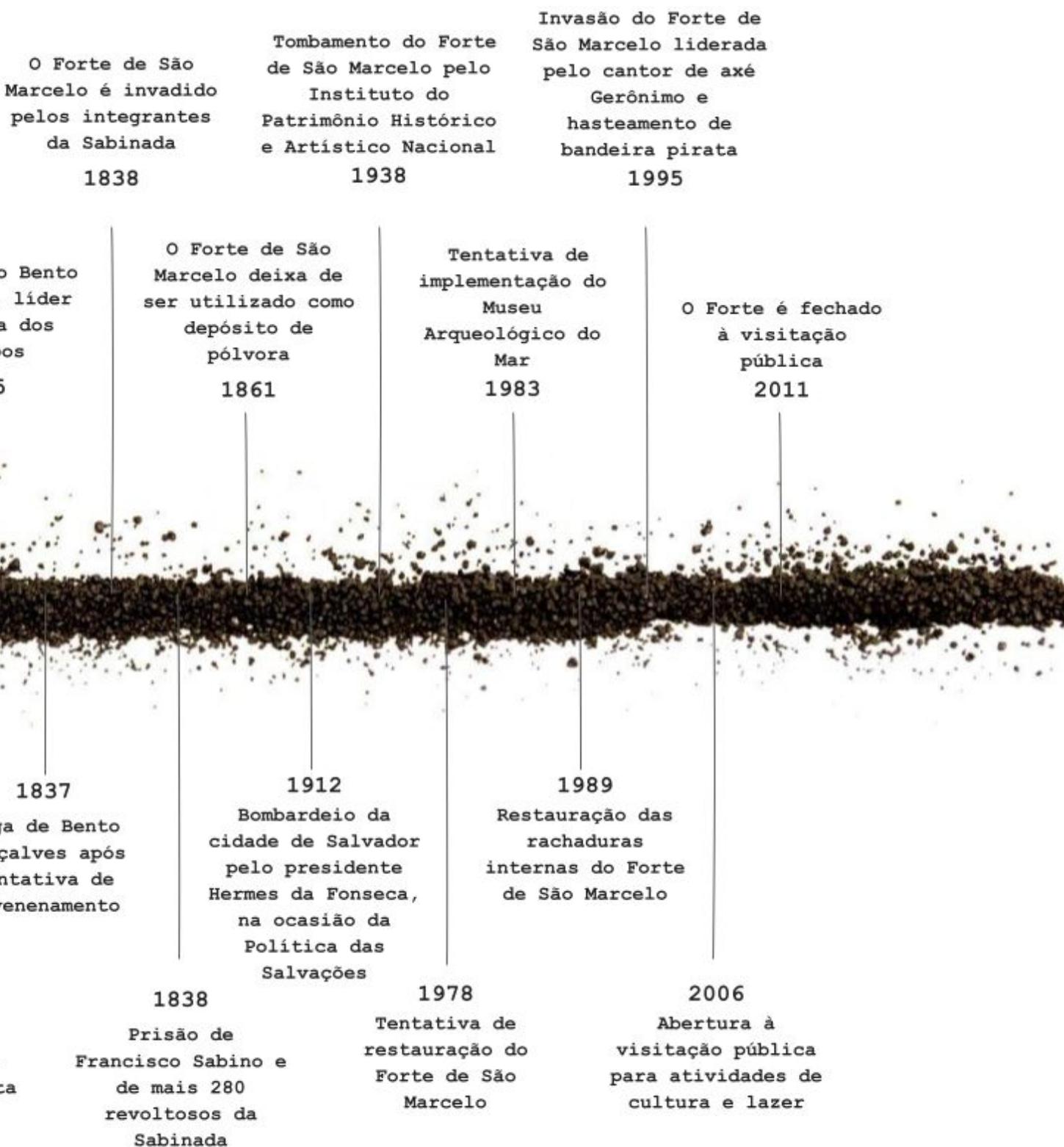
Parte do píer do Museu de Arte Moderna da Bahia cedeu

Em cartaz no Museu de Arte Moderna da Bahia, o mais importante do estado, estão uma exposição de tapumes e uma performance de visitantes vagando com expressão de desalento. No cair da tarde de uma terça-feira de novembro, um grupo de turistas percorreu o corredor que leva ao Parque das Esculturas. Deparou-se com um portão fechado e uma placa onde se lia: "Desculpe os transtornos, estamos em manutenção". O guia que os acompanhava tentou contornar a decepção sugerindo que olhassem pelo "buraquinho", um pequeno quadrado com vista para um cenário de abandono.

Em julho de 2013, o ex-governador Jaques Wagner anunciou uma ampla reforma no MAM, um "presente" pelo seu cinquentenário. Com orçamento de R\$ 15,7 milhões, as obras incluíam o casarão principal, as oficinas, a capela, o café, o cinema, o restaurante e o Parque das Esculturas, além da criação de novos espaços, como uma biblioteca e um estúdio para residências artísticas. A previsão era que durassem 12 meses, de modo que os visitantes que viessem para a Copa já pudessem visitar um novo museu.

Quatro anos depois, a galeria onde funcionavam o cinema e o café está coberta por um tapume branco. No casarão principal, a mostra coletiva *Implosão: Trans(relacion)ando Hubert Fichte*, inspirada no universo do escritor alemão, é delimitada por uma corda em frente à escada projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi,





## Exposição Dossiê

O *Projeto Invasões* se dá a partir da articulação entre distintas camadas: uma primeira, do caráter do próprio projeto e da criação da figura mítica de uma santa vermelha, que passava por uma investigação sobre formas de intervir e infiltrar em imaginários estabelecidos naquele sítio; a segunda, a realização das ações, a partir da qual se desdobrava em acontecimentos e inúmeras associações, parcerias, trocas de saberes e terceiro, o da pesquisa sobre o lugar, que buscava reunir e investigar, a partir do agenciamento de distintos campos de saber, a história e as tensões presentes naquele lugar. Essas três camadas são indissociáveis entre si e operam em simultaneidade. Elas só se tornam visíveis na ocasião de pensar o compartilhamento dessas ações, que organizamos sob a forma do que chamamos de exposição dossiê [figura 56].

A investigação sobre as formas de compartilhamento dessa investigação se debruça sobre algumas questões mais amplas do próprio campo das artes de ação. Uma vez dedicadas ao acontecimento, essas ações também conhecidas como efêmeras, são potencialmente produtoras de documentos que irão posteriormente ser utilizados como forma de compartilhamento. A discussão sobre a documentação em performance alcança um patamar bastante amplo de discussões, uma vez que, sobretudo no contexto da sua emergência, acreditava-se que o fato de ser uma ação que se dava em determinado espaço e determinada temporalidade específica não poderia ser tornada objeto capitalizável dentro do contexto de arte (PHELAN, 1997). Entretanto, à medida que a performance ganhou as esferas mais institucionais essa questão passa a ser reconfigurada e a documentação/ registro das ações ganham diversas nuances - uma vez que diversas ações de performance passaram a ser realizadas, em alguns casos, estritamente para produzirem registros/ documentos. A questão que nos interessa aqui - e que se constituiu como uma preocupação ao longo do *Projeto Invasões* - é sobre as possibilidades de explorar essa instância de compartilhamento/ desdobramento/ documentação das ações como uma continuidade da pesquisa e, ainda, estabelecer uma relação com os materiais/ arquivos/ documentos sobre o próprio lugar/ território em questão.

No decorrer da concepção e execução do *Projeto Invasões* começamos a reunir arquivos, mapas, documentos e reportagens relacionados às memórias dos lugares enquadrados pelo projeto, assim como das invasões históricas que tiveram ali local de disputa. Entretanto, um fato curioso nos chamou a atenção para a multiplicidade de narrativas que podiam se conectar com as ações do projeto, algumas das quais apresentavam cargas de humor ou inusualidade próximas das narrativas propostas por nosso projeto de intervenções artísticas.

Após realizadas as ações de invasão pelo mar, Lucas postou em suas redes sociais uma foto da terceira ação, a invasão ao Forte de São Marcelo [figura 67]. Nos comentários da publicação, a artista Lanussi Pasquali nos contou a história de uma pessoa que havia invadido o Forte no final do século XX e ficado um tempo por lá, hasteando a bandeira pirata. Quando perguntamos mais sobre a história, o próprio pirata nos respondeu na publicação. Mário Mukeka, artista, mergulhador, pirata e personalidade soteropolitana nos contou ter invadido a fortaleza abandonada no ano de 1995, junto com o cantor de axé Gerônimo Santana. Segundo Mário, após a invasão, que era também um gesto de protesto ao abandono do Forte, ele ficou mais alguns dias por lá, esperando que alguém o fosse expulsar. Como nada disso aconteceu, ele seguiu na fortaleza por mais de um ano, hasteando lá uma bandeira pirata. (MUKEKA, 2018)

A partir disso, começamos a pensar a construção de uma *exposição-dossiê*, considerando a proposta expositiva como uma metodologia de criação, aproximando registros de ação a documentos de outros caráteres, derivando para a criação de outros materiais expositivos, expandindo o sentido da investigação artística e atribuindo a documentos e materiais pré-existentes um sentido mais amplo quando inseridos nesta montagem específica. Assim, aos documentos, arquivos e projetos relacionados aos lugares enquadrados que já estávamos reunindo, começamos a produzir nossos próprios documentos, em um movimento de derivação e infiltração no próprio conjunto heterogêneo de arquivos que tínhamos reunido durante a pesquisa [figura 59].

Para a construção dessa proposição, foi fundamental para nós dois trabalhos contemporâneos que se utilizam da produção de arquivo como estratégia de criação visual/narrativa. O primeiro é um trabalho de literatura expandida, intitulado *Inquérito Policial - Família Tobias*, do escritor Ricardo Lísias (2016). O ponto de partida do livro é o suposto arquivamento de um inquérito real contra o autor. O livro apresenta um compilado, em formato de pasta de inquérito policial, com arquivos reais e ficcionais dispostos de forma a não serem distinguíveis. Nessa obra, o autor constrói a narrativa apenas pela justaposição de documentos. Tanto apropria-se dos documentos judiciais existentes no início do processo, como cria novos documentos ao inseri-los no processo quando este ainda estava em curso. O autor também recorre à posterior criação de documentos ficcionais para serem adicionados à composição final do livro/dossiê/inquérito.

Assim como neste trabalho, para a construção de nossa exposição-dossiê utilizamos registros, documentos reais e ficcionais que possibilitam a criação de uma narrativa sobre os três locais enquadrados pelas ações de performance, buscando abordar algumas das múltiplas camadas que os constituem. Também há na obra de Lísias um investimento na visualidade do documento, sendo a pasta/livro composto por diversos formatos, tipos e cores de papéis e fontes.

Essa visualidade da documentação e do dossiê é explorada também pelo artista alemão Andreas Greiner na exposição estabelecida a partir da obra *Monument for the 308*. Nesta exposição, é exibida uma série de materiais que abordam e documentam o período em que o artista viveu com uma galinha resgatada por ele de um criadouro industrial, a galinha 308. A exposição apresenta fotos, vídeos e documentos que mostram a relação estabelecida pelo artista e a galinha ao longo anos, assim como imagens e materiais transversais, como materiais que documentam como vivem os animais em criadouros industriais. A obra de maior destaque é uma enorme escultura que reproduz a estrutura óssea da galinha ampliada, havendo sido construída após a morte da mesma por meio de raio x e impressão tridimensional.

Nos interessa neste trabalho a estratégia expositiva estabelecida, que reúne e cria arquivos para a construção de uma narrativa e para a produção de uma memória, aproximando-se da ideia de dossiê. Propusemos como estratégia expositiva para o *Projeto Invasões* partir da reunião e criação de arquivos, tanto estabelecendo relação com as memórias dos três lugares na Bahia de Todos os Santos onde foram desenvolvidas as ações [figura 57], como evidenciando suas camadas, características e tensões. Nessa perspectiva compreende-se a ação de intervenção urbana como mais um acontecimento, um documento sobre este local utilizado como ponto de partida para o estabelecimento de um dossiê mais amplo e preciso.

Partindo da noção de exposição-dossiê procurávamos investigar procedimentos e práticas ligadas a criação de narrativas para as mais diversas situações expositivas. Podemos compreender exposição (ex-posição), como uma prática e um conceito, a partir da abertura proposta por Jean Luc-Nancy (2000), em que a exposição pode ser compreendida como uma disposição à singularidades outras, como uma condição do *comum*. Nesse sentido, pensamos a prática do desenvolvimento de um plano expositivo como montagem, como manuseio de memórias e como uma tomada de posição. Buscamos compreendê-la tanto em seu sentido procedimental quanto performativo. Nos perguntamos como a situação expositiva pode ser tratada como uma zona de abertura, de jogo e de composição? Como o desenvolvimento dessas práticas e procedimentos podem criar outros modos de compreender a própria situação expositiva e estabelecer espaços de relação e manuseio com as memórias dos lugares?

Assim, a exposição parte da ideia de dossiê para apresentar materiais visuais de distintos caracteres (histórico, documental, ficcional) como estratégia para criar uma narrativa com/sobre a cidade. Dessa forma, reúne registros de performances, fotografias, vídeos, mapas, reportagens e documentos, compreendendo-os como arquivos que fazem emergir memórias históricas, tensões sociais, disputas político-econômicas, questões territoriais e habitacionais que constituem o espaço urbano [figura 69]. Menos uma reunião arquivística que remeta ao passado da cidade,

mas sim a busca pela composição de um arquivo para a produção de uma experiência sensível.

Essa estratégia nos possibilitou a reunião tanto de materiais tradicionalmente compreendidos como registros de ações de performance, como vídeos e fotografias; arquivos e documentos relacionados à memória dos lugares enquadrados, de forma a selecionar fatos e aspectos históricos e urbanos que teciam uma narrativa fragmentária a partir da qual procurávamos inserir e contextualizar as ações; rascunhos, mapas e textos produzidos ao longo da nossa trajetória de criação e realização do *Projeto Invasões*, valorizando o próprio caráter projetual da pesquisa artística, que para além das ações artísticas também almejava experimentar e investigar a própria produção de conhecimento sobre as memórias e disputas do lugar; acriação de documentos, arquivos e reportagens ficcionais que operavam como mais uma camada de infiltração e invasão na própria história do lugar.

Dessa forma, tanto nas paredes da galeria, como em uma mesa de arquivos, reunimos, de forma um tanto indistinta, esses diversos materiais que davam a ver as ações realizadas, como apresentavam situações expositivas relacionadas a imaginários, fatos e histórias reunidas ao longo da investigação [figura 56]. Assim, aproximávamos estudos morfológicos do Centro Antigo que evidenciavam o desenvolvimento daquela parte da cidade [figura 58], historicamente atrelada a atividades pesqueiras e marítimas; pinturas, mapas e fotografias do frontispício da cidade ao longo dos últimos séculos [figuras 5-8]; documentos e reportagens relacionados às disputas habitacionais da região [figura 64] e a construção, em 2007, do condomínio Porto Trapiche Residence, que apesar de avançar sobre o mar e ter sido construído em uma área federal, teve sua efetivação aprovada após uma adaptação do projeto que conferia ao prédio de apartamentos de luxo o “formato de navio para uma integração com o lugar” de forma a não modificar a visão característica da “divisão entre Cidade Alta e Cidade Baixa” (FERNANDES, 2013).

Em relação à invasão ao Forte de São Marcelo, eram apresentados tanto o plano seqüência do contorno ao forte [figura 22], como o estandarte usado na ação [figura 18]

e documentos de doação do mesmo, os quais tentamos protocolar em órgãos da gestão pública, os quais supostamente seriam responsáveis pela gestão do espaço. As invasões e contra-invasões relacionadas à fortaleza também eram citadas em uma linha do tempo construída com pólvora [figura 72].

As fotografias da invasão da praia do MAM eram apresentadas em paralelo a fotografias e reportagens relacionadas a simultaneidade do processo de recuperação do Solar do Unhão para a instalação do museu e as obras de construção da Avenida do Contorno na década de 60 [figura 62]; assim como a confluência da construção do Parque de Esculturas - que incorporou a praia ao museu nos anos 90 - à construção da Bahia Marina como um projeto voltado para o turismo de luxo internacional; da mesma forma que o fechamento do acesso à praia no ano de 2013 coincide com um movimento imobiliário de 'valorização da Avenida Contorno' pela construção de novos condomínio e empreendimentos de luxo [figura 64], como o Residencial Adelaide e o Cloc Marina Residence, o mesmo contexto em que foi iniciada a obra - em seguida embargada - de construção do quebra-mar na Praia da Preguiça para ampliação da área de atracadouro da Bahia Marina [figura 65].

Reportagens relacionadas às diversas reaberturas ao público e reinaugurações, que via de regra não se efetivaram - tanto do Forte de São Marcelo [figura 70], quanto do Parque de Esculturas do MAM [figura 71] - eram apresentadas justapostas a reportagens sobre o recente roubo de uma escultura de gesso do museu, que assim como nossa Santa Vermelha, desapareceu sem ser notada [figura 63]. Documentos sobre a polêmica da construção supostamente interrompida - que entretanto não teve a estrutura edificada removida - do quebra-mar na Praia da Preguiça [figura 61] junto às divulgações do desfile da Santa Vermelha em tal quebra-mar/passarela pelas redes sociais do restaurante Amado [figura 66], construído em um antigo armazém nesta praia, no mesmo contexto do empreendimento imobiliário do Porto Trapiche Residence.

Além desses mencionados, diversos outros materiais também foram incorporados à mesa com o dossiê, que podia ser utilizada pelas participantes como uma mesa de

estudos, podendo ser manuseada, reconfigurada ou alterada [figuras 59 e 69]. Essas táticas expositivas de manuseio dos arquivos e de manipulação do conhecimento (histórico, antropológico, geográfico etc.) sobre o lugar em paralelo com as imagens que registravam as três invasões e buscava construir essa narrativa, são para nós, uma maneira encontrada de friccionar a narrativa continuada na cidade (artística e proposta por nós) com as demais existente. Essa fricção opera, portanto, em um duplo: por um lado evidencia a ficcionalidade, a comicidade e também as tensões e disputas, e exercícios de poder sobre esse lugar a partir da própria justaposição e da criação/manipulação dos documentos; por outro, busca dissolver a narrativa artística no próprio campo do real e factual, através do exercício de infiltração, procurando diluir determinadas separações, seja entre campos de conhecimento ou disciplinares, seja entre a própria cidade e aquilo que se produz sobre/ a partir dela.



Nunca a medida do 'muito pequeno' teve tanta importância quanto agora. (...) Trata-se de medidas que adquiriram significado para as construções da técnica e da arquitetura muito antes da literatura se dignar de adaptar-se a elas.

Walter Benjamin (1907)

[ b l o c o 5 ]













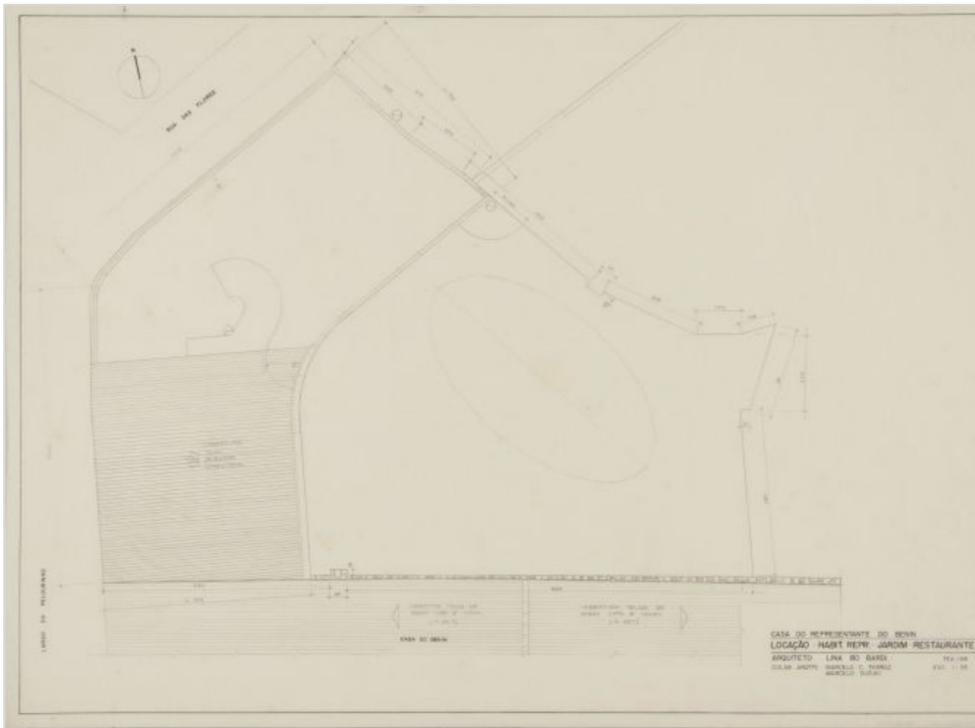
[75]



[76]







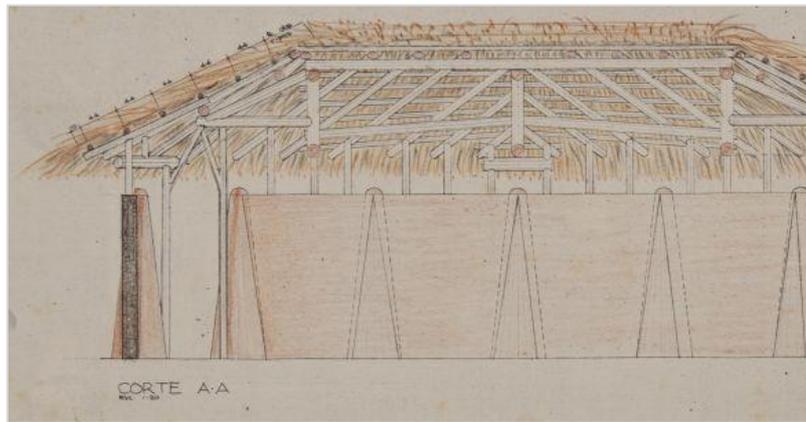
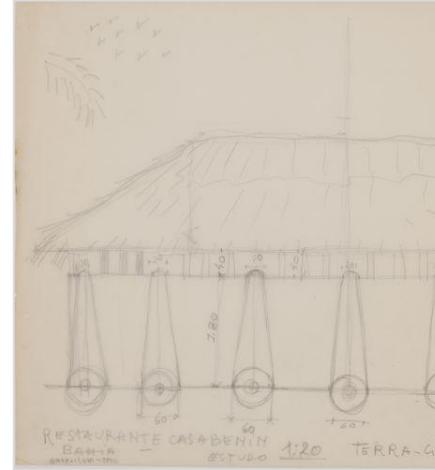
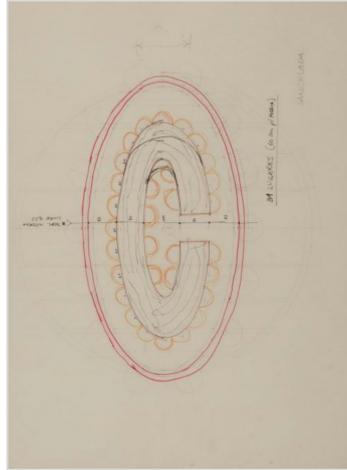
[78]

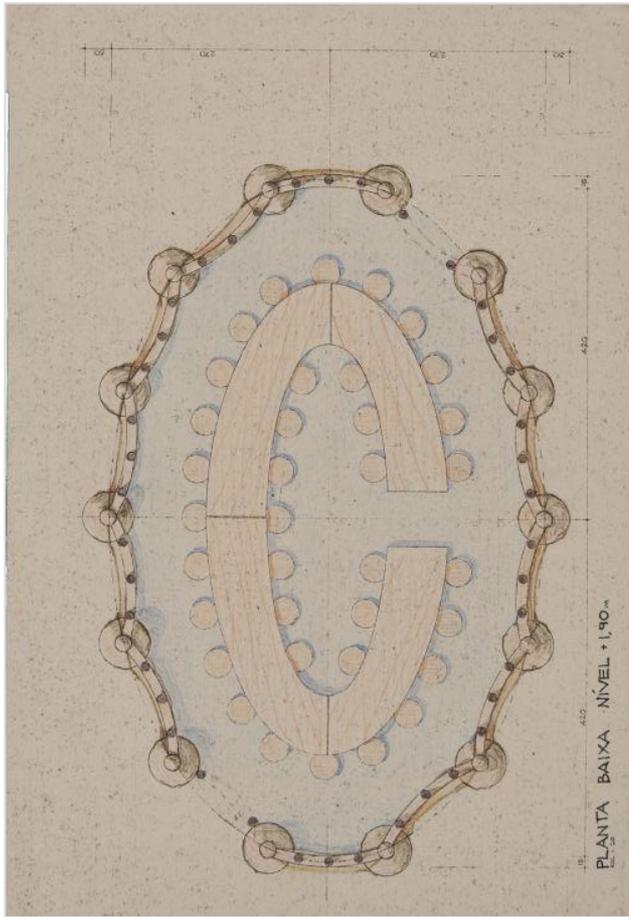
























































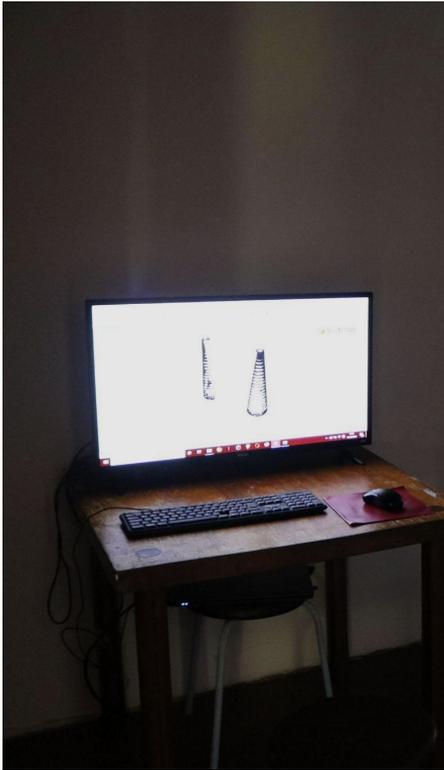




[94.1]

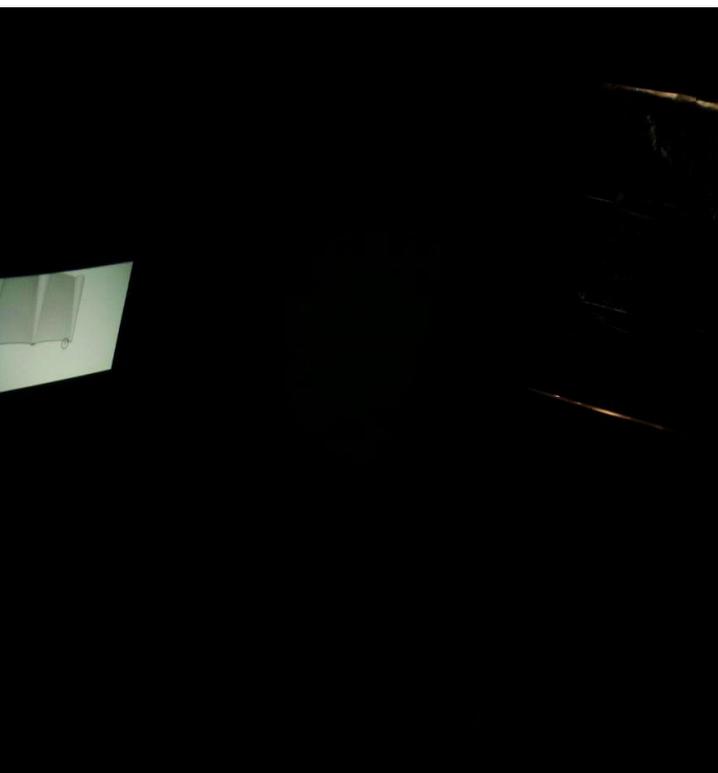


[94.2]

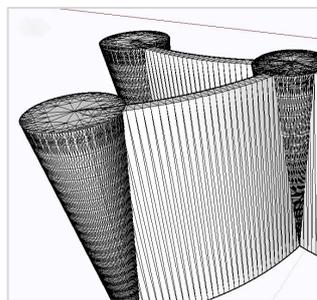
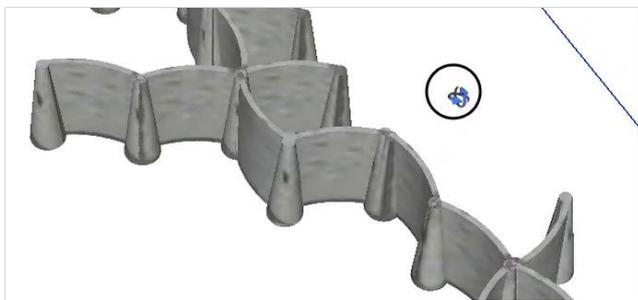
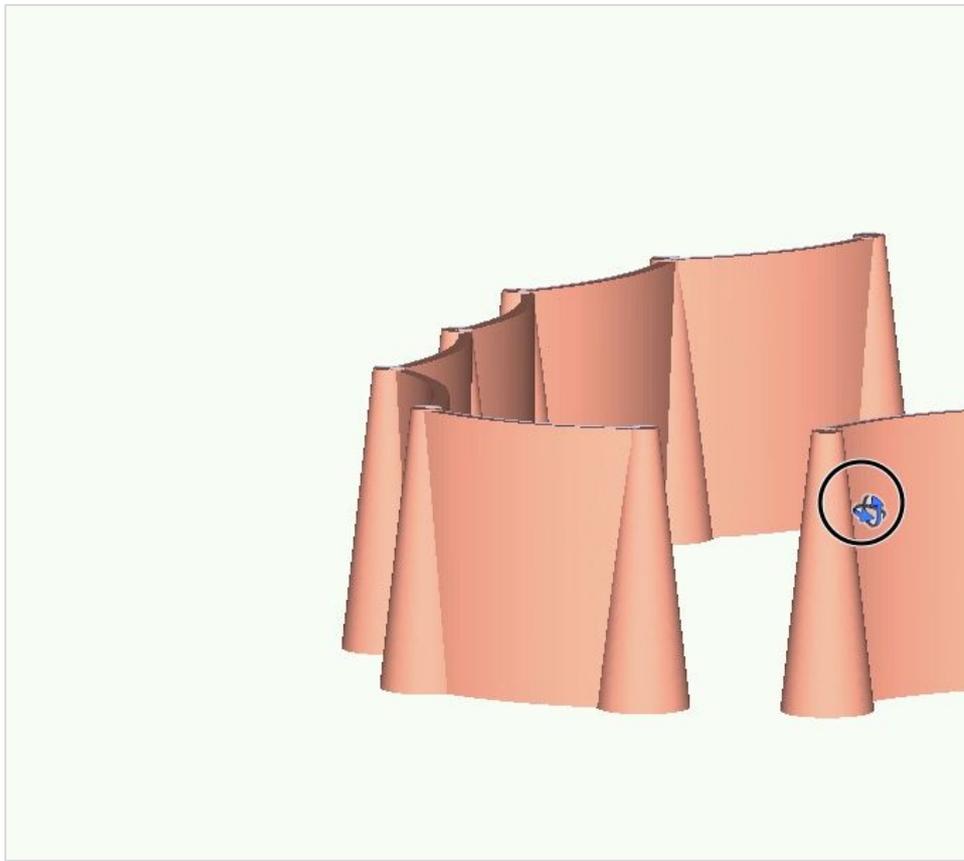


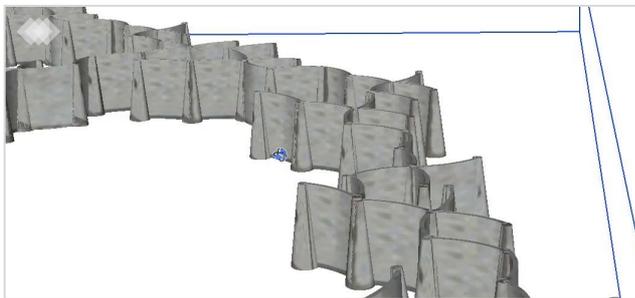
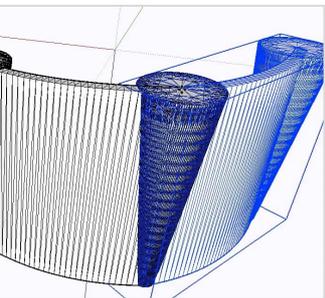
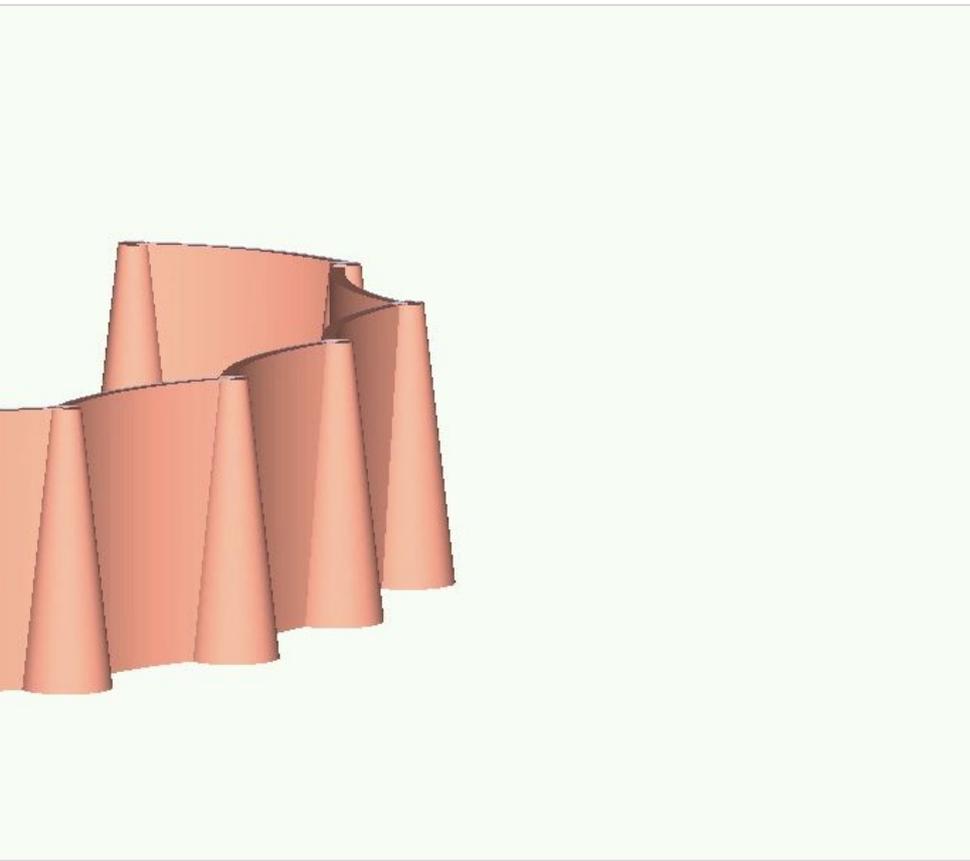


[95.1]



[95.2]













[ 98.1 ]



[ 98.2 ]



**NKARINGANA**

OFICINA  
MUTIRÃO  
DE ARQUITETURAS  
IMPOSSÍVEIS

YAN GRACO CAFEZEIRO  
LUCAS FERES  
LUCAS LAGO  
SARAH MARQUES

TERRAÇO  
DA CASA DO BENIN  
RUA DOS SAPATEIROS, 7  
PELOURINHO, SALVADOR

11/01/2020 (SÁBADO)  
13 AS 16H  
INSCRIÇÕES GRATUITAS NO LOCAL

**-ntervalo**  
fórum de arte

REALIZAÇÃO

PROEXT

PPGAV

COOP DE  
MESTRE

FGM

SALVADOR

arte, design, formato - imagineo - Lucas Feres e Lucas Lago



**NK**

OFICI  
MUTIR  
DE AR  
IMPOS

YAN G  
LUCAS  
LUCAS  
SARAH

TERRA  
DA CAS  
RUA D  
PELOU

01/02  
13 AS 1  
INSCRI

REALIZAÇÃO

PROEXT







## Oficina-mutirão de arquiteturas impossíveis

No ano de 2019, conjuntamente com Lucas Lago, Sarah Marques Duarte e Yan Graco, realizamos a proposição artística *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* [figura 73]. Quando propusemos sua realização, tínhamos como objetivo estabelecer um espaço múltiplo de discussões sobre alguns aspectos que concernem ao passado próximo da cidade de Salvador e que seguem em disputa no presente. Ocupamos o terraço da Casa do Benin, em Salvador, como locus para a instalação de uma proposição artística que refletia tanto sobre aquele espaço, sua arquitetura e história, como sobre as disputas e intervenções que vêm acontecendo há décadas naquela região.

O terraço da Casa do Benin trata-se de um espaço com uma dupla vista, de um lado é possível ver o pátio interno da Casa do Benin, um *miolo de quadra*<sup>21</sup>, onde se encontra o Restaurante do Benin, espaço cuja arquitetura é enfocada pela proposição artística [figuras 74 a 76]. Do outro lado é possível avistar as ruas do Centro Histórico, a Ladeira do Carmo, o Taboão, o Largo do Pelourinho... [figura 77]. Foi nesse espaço singular que propusemos o estabelecimento de um espaço relacional dedicado à reflexão e construção coletiva que partia de alguns aspectos técnicos, políticos e formais que constituem o museu no qual estávamos inseridos para pensarmos coletivamente, de forma mais ampla, o próprio Centro Histórico da cidade de Salvador.

A *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* ocupou o terraço da Casa do Benin no contexto da exposição *Nkaringana: histórias em trânsito*, organizada pelo Intervalo Fórum de Arte, que aconteceu simultaneamente no MAFRO e na Casa do Benin entre os dias 30 de novembro de 2019 e 07 de fevereiro de 2020. Esta exposição, com curadoria de Ines Linke, Lia Krucken e Uriel Bezerra, foi um resultado do

---

<sup>21</sup> No projeto de restauração do Centro Histórico desenvolvido em 1986 pela equipe de Lina Bo Bardi, pretendia-se conjugar os quintais dos imóveis de cada quadra em uma única área comunitária. "Considerando que cada imóvel seria ocupado por múltiplas famílias, pretendia-se transformar os quintais localizados nas partes traseiras das construções, os "miolos de quadra", em áreas comunitárias, jardins coletivos, com vegetação e múltiplas possibilidades de utilização. Assim seria mantido o traçado original do Pelourinho e o processo de restauração seria pensado por quarteirões, não apenas por imóveis isolados" (FERES, 2020).

desdobramento de sete projetos de investigação desenvolvidos ao longo de quatro meses, ademais com a contribuição de convidadas(os), e procurava fomentar olhares reflexivos e estimular abordagens contemporâneas das artes visuais para ativar outras perspectivas sobre os acervos dos dois museus em que foi realizada<sup>22</sup> (LINKE; KRUCKEN; BEZERRA, 2020).

No funcionamento usual da Casa do Benin, esse terraço - projetado originalmente para ser parte da residência permanente do representante do Benin<sup>23</sup> [figura 78], cuja vinda nunca se efetivou - não faz parte da área de acesso aberto ao trânsito dos visitantes. Em um primeiro momento, o próprio impulso de abrir esse espaço ao público foi um ignição para essa proposição artística. Compartilhamos a percepção que somente ao ativar aquele terraço já se provocava uma alteração no fluxo do espaço e se ampliavam as possibilidades de novas relações.

Nessa proposta, partimos de uma forma modular desenvolvida para a construção do Restaurante do Benin [figura 79] como uma espécie de elemento síntese a partir do qual era possível orbitarem diversas narrativas, contextos e reflexões. Nesse sentido, reproduzimos essa forma em escala reduzida [figura 80], de maneira a possibilitar que pudesse ser manuseada, agrupada e rearranjada, tomando proveito da função do módulo arquitetônico, que possibilita infinitas disposições, conformando assim múltiplas arquiteturas [figuras 82 e 83].

Optamos por construir as miniaturas, as quais chamamos de mini-módulos, com uma materialidade próxima aos pré-fabricados desenvolvidos nos anos 80. Nas partes do projeto de restauração da Casa do Benin em que foram utilizados os elementos pré-fabricado em argamassa armada, optou-se por deixá-los evidentes, como nas

---

<sup>22</sup>Mais informações em:

<http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/exposicoes-linha-do-tempo-das-exposicoes-ocorridas-no-mafro/nkaringana>

<sup>23</sup> A destinação da construção anexa para ser a residência de um representante beninense pode ser encontrada tanto nos rascunhos e plantas baixas do projeto arquitetônico, como é mencionada em algumas reportagens que anunciam a inauguração do Restaurante do Benin e do referido edifício anexo em julho de 1988. Tal intenção é assim descrita pelo arquiteto Marcelo Ferraz: “Deixamos a fachada ao lado para a casa que hospedaria o representante do Benin, um espécie de embaixador cultural que deveria morar aqui (...)” (FERRAZ, p.160, 2021)

placas plissadas das paredes do pátio interno logo abaixo do terraço, que evidenciam a materialidade dos elementos arquitetônicos [figuras 84 a 86]. Uma exceção são os elementos pré-moldados do Restaurante, esses que reproduzimos como mini-módulos, os quais encontram-se revestidos de reboco grosso e pintados em cor semelhante ao barro na arquitetura do Restaurante [figura 87]. Assim, reproduzir essa forma em cimento aparente em alguma medida era também tornar evidente algumas das ambiguidades da arquitetura modernista, no seu movimento de reinterpretação, apropriação e simulação da arquitetura vernacular.

Os materiais e formas utilizados para a construção do Restaurante buscam remeter visualmente às construções vernaculares dos Tata Sombas, executados por meio de uma lógica construtiva modernista. Essas operações de apropriação e síntese dos elementos vernaculares, ao serem reordenados em uma outra gramática arquitetônica, atrelam-se conceitualmente a certa ideia de origem por vincular-se a uma arquitetura vernacular/primordial, relacionando-se com certo atestado de originalidade ao projeto arquitetônico modernista<sup>24</sup> ali desenvolvido.

O projeto de intervenção arquitetônica da Casa do Benin foi realizado pela arquiteta Lina Bo Bardi, com colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, e contou com o apoio do arquiteto Lelé (João Filgueiras Lima) e da Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC)<sup>25</sup>, por ele coordenada.

Para a concepção da construção específica do Restaurante do Benin, tomou-se como referência os Tata Sombas [figura 88], construções vernaculares do povo Batammariba, que atualmente ocupam a região de Koutammakou, localizada entre o Benin e o Togo. São construções presentes em uma região rural e são construídas em barro, madeira e palha. Trata-se de um arquitetura fortificada, com torres, pátio interno e andares que

---

<sup>24</sup> A discussão entre a ideia de autenticidade na arquitetura modernista ao ser atrelada a uma suposta "arquitetura primordial" é detidamente apresentada em *Ordem e origem em Lina Bo Bardi* (LUZ, 2014).

<sup>25</sup> "A FAEC marca o retorno de Lelé à Bahia durante (...) a segunda gestão de Mário Kertész na prefeitura de Salvador. Chamada de Fábrica de Cidades por seu idealizador, Roberto Pinho, a Fábrica de Equipamentos Comunitários, apesar da curta duração (3 anos) (...) pode-se dizer que a arquitetura da FAEC sintetiza os esforços de Lelé frente ao desenvolvimento do sistema construtivo da argamassa armada, agora com a incorporação de componentes metálicos, e seu compromisso social." (VILLA JUNIOR, p.66, 2011)

possibilitam, para além da habitação, o armazenamento de grãos, água e de animais no interior da construção. (SOGOBA, 2019)

Já para a arquitetura do Restaurante do Benin foi desenvolvida uma estrutura construtiva a partir de uma forma modular, desenvolvida por Lina e Lelé (PIRAZZOLI, 2015) [figura 81]. Esse módulo foi construído a partir da tecnologia pré-fabricada desenvolvida e realizada pela FAEC. Por meio da disposição desse módulo em diferentes sentidos, foi desenhado e executado o anexo que abriga o Restaurante do Benin [figura 89].

Nesse sentido, interessava-nos pensar os projetos modernistas brasileiros, os quais tinham como base o “humanismo, projeto social, desejo de renovação formal e construção utilitária (...) apresentando uma arquitetura capaz de comunicação e expressão de valores comunitários” (LUZ, 2014, p. 19), estabelecendo um amplo horizonte de futuros muito distintos dos que se realizaram. Diante disso, podemos nos questionar sobre a forma como se dava essa relação complexa entre o pensamento intelectual modernista, que buscava aproximar-se dos problemas da realidade por meio de proposições interventivas e verticais.

Justamente no sentido de ativar determinados aspectos concernentes à memória, arquitetura e cidade propusemos por meio da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* o estabelecimento de um espaço relacional a partir de um diálogo prático em torno dos mini-módulos [figura 90]. Para tal, a ocupação do terraço estruturava-se a partir de alguns espaços: uma mesa de manuseio coletivo dos mini-módulos em argamassa armada [figuras 91 e 92]; um dossiê de arquivos contendo escritos, reportagens, rascunhos, croquis, projetos e fotografias [figura 93]; uma bancada para a construção coletiva dos mini-módulos [figura 94], uma sala de projeção virtual e audiovisual, com um programa digital de construção de projetos e um vídeo produzido a partir de múltiplas disposições digitais, ambos com a imagem-forma do módulos como ponto de partida e de composição [figuras 95 e 96].

A ativação das múltiplas possibilidades de atuação desse espaço e o contato com os materiais a partir de uma dimensão construtiva e de manuseio têm na ideia de *programa in progress*<sup>26</sup> um possível correlato conceitual, uma vez que proposição artística consistiu no estabelecimento de espaços e dispositivos que ao mesmo tempo que propunham um certo tipo de experiência e enquadrar aspectos específicos da Casa do Benin, as possibilidades diversas de percurso, relação e participação, a simultaneidade de interesses - constituindo-se como uma proposição aberta a ser completada/composta pelos próprios participantes. As disposições desses espaços de construção atrelados aos espaço de reflexão e diálogos que se davam em torno de um dossiê é também uma provocação para que os próprios participantes construam o seu mapa de questões em relação aos materiais, a partir da justaposição, do contato e do manuseio. Assim, a *Oficina-Mutirão* se faz enquanto proposta a partir das conexões produzidas pelos próprios participantes, a partir de espaços e dispositivos que podem ser entendidos como próximos daquilo que Oiticica chamou de *fragmentos-blocos*, sendo portanto um experimento que procura propiciar a construção de sentidos vivos e moventes em relação a questões técnicas, espaciais, afetivas, históricas e políticas.

Assim, convidamos os participantes a conjuntamente construir e manusearem esses materiais, produzindo novos sentidos a partir da história de uma forma arquitetônica, em torno da qual faz-se orbitar o contexto de criação da Casa do Benin, suas complexidades discursivas, as tensões e disputas relacionada à habitação e utilização do Centro Histórico da cidade - tanto nos projetos arquitetônicos planejados como executados.

Por meio da construção de um dossiê - e da ativação desses materiais diversos, colocados em trânsito à medida que também fazíamos a receita do concreto e o depositávamos em formas [figuras 97 e 98] - propúnhamos um olhar sobre o presente e a complexidade dos projetos que o constituem. Assim como na exposição-dossiê do *Projeto Invasões*, que havíamos experimentados anteriormente, e munidos das reflexões que se desdobraram daquela experiência, buscávamos a fricção entre

---

<sup>26</sup> Sobre a noção *programa in progress* ver em página 142.

elementos, arquivos, pensamentos e ideias, que encontram ressonâncias nas relações que emergiam, mediadas ou não pelos artistas propositores. Tratava-se, portanto, da criação de uma qualidade de espaço, através da exploração mais precisa do potencial relacional do dossiê, agora vinculando-o à dimensão construtiva e dialógica.

Assim, por meio da ocupação do terraço, recorriamos à ideia de canteiro de obras como mote para pensar um espaço de troca de saberes e formação. Nesse espaço, propúnhamos a realização de oficinas-mutirões [figura 99], momentos para estar juntos, momentos de encontro e construção. Assim, recorreremos à ideia de mutirão como um convite ao trabalho coletivo, tanto numa confluência de esforço coletivo para construir os mini-módulos necessários para o funcionamento da proposição artística, como numa confluência de trabalho para melhor compreendermos as complexidades relacionadas às questões urbanas relativas ao Centro Antigo; trabalho coletivo para compreendermos os processos históricos que constituem o museu no qual estávamos localizados; esforço conjunto para identificar quais modulações constituem as cartografias do presente e de que maneira podemos conjuntamente posicioná-las para que se erijam outras arquiteturas, práticas e políticas.

Ao propormos a construção de 'arquiteturas impossíveis' a partir de uma miniatura arquitetônica, convidávamos a uma reflexão sobre os processos urbanos de constituição do Centro Histórico de Salvador, bem como as relações históricas, políticas e sociais dos múltiplos projetos de revitalização/restauração/requalificação/intervenção sobre aquela região. Ao propormos, por meio desse elemento, o exercício coletivo de montagem e desmontagem da memória e da história, buscamos refletir as formas como a imaginação política dos projetos que conformam o presente conformarão as cidades por vir.

[ b l o c o 6 ]

## O museu como território

No ano de 2019 - logo após a realização da exposição dossiê do *Projeto Invasões*, e ainda buscando compreender o funcionamento das operações ali experimentadas, começamos a nos interessar por uma outra via de experimentação, que de alguma forma dava continuidade aos experimentos desse processo. Como anteriormente havíamos experimentado o estabelecimento de relações entre ações de intervenção urbana com os arquivos e a história da cidade, pensamos em estabelecer um novo enquadramento. Operando uma espécie de inversão na ordem das relações, começamos a nos interessar pela possibilidade de enquadrar um museu como território para a intervenção artística, utilizando o repertório de ferramentas e experiências da intervenção urbana para a criação de intervenções de sítio específico que investigassem as camadas de memória do próprio museu.

Tendo essa questão em vista, para a viabilização de tal investigação, elaboramos um projeto que tomava o Museu de Etnologia e Arqueologia (MAE) da UFBA como território para a investigação e intervenção artística. Propúnhamos experimentar como o acervo de um museu arqueológico e etnológico pode ser um problema para a criação em arte e de como as práticas artísticas contemporâneas podem estabelecer diálogo com as questões pertinentes à museologia, arqueologia e etnologia. Dessa forma o projeto pretendia o desenvolvimento de ações e proposições artísticas que fossem realizadas no espaço do próprio museu, relacionando-se com a sua espacialidade, suas condições de viabilidade e com as discussões acerca do seu acervo, expografia e arquitetura.

O MAE é um museu que se situa em um edifício cuja construção e transformação se deu de forma intermitente ao longo de cinco séculos. Construído nos séculos XVI e XVII para abrigar o Real Colégio dos Jesuítas, foi posteriormente transformado em um Hospital Militar, seguido pela implementação da primeira Escola de Cirurgia do Brasil. O Museu de Arqueologia e Etnologia foi lá instalado nas décadas de 70 e 80 do século XX, quando as instalações inferiores do edifício, que haviam sido soterradas no

século XIX, foram redescobertas. Nesse sentido, nos interessava pensar as relações possíveis entre a arquitetura e o acervo do museu, e a forma como tais aspectos se relacionavam com a história da transformação do próprio Centro Antigo de Salvador.

Quando este projeto foi selecionado pelo Programa Institucional de Experimentação Artística da UFBA<sup>27</sup> e começamos a colocar suas primeiras etapas em prática, surgiu a possibilidade da inserção da nossa investigação artística em um projeto mais amplo que tinha como objetivo “discutir a formação e os discursos que perpassam os acervos e exposições” de dois museus afro-brasileiros localizados em Salvador. O projeto Fluxos: Acervos do Atlântico Sul<sup>28</sup>, uma iniciativa organizada pelo Intervalo Fórum de Arte e pelo PPGAV-UFBA, que tinha como objetivo discutir a formação e os discursos que perpassam os acervos e exposições do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia e a Casa do Benin, através de atividades que englobavam ciclos de debate, exposições, oficinas e o acompanhamento de processos artísticos desenvolvidos em diálogo com os acervos dos dois museus.

Foi a partir da proposição realizada pelo Intervalo de uma plataforma coletiva de pesquisa e criação sobre esses dois museus que transferimos o projeto inicialmente pensado para ser realizado no MAE para a Casa do Benin. Este novo enquadramento nos instigou pelas possibilidades de seguir investigando e intervindo em um museu cuja arquitetura era composta por construções e intervenções de distintas temporalidades e, em especial, pela possibilidade de continuarmos nos relacionando com os projetos urbanísticos de transformação do Centro Antigo de Salvador, tendo em vista que a história da criação da Casa do Benin se relaciona diretamente com alguns projetos de “revitalização” do Centro Antigo da década de 80.

Ao mesmo tempo em que tínhamos essa percepção da conexão histórica do projeto de concepção do espaço com as transformações da cidade e do seu entorno, também nos chamava a atenção o fato de se tratar de um museu recente, inaugurado

---

<sup>27</sup> O Programa Institucional de Experimentação Artística (PIBExA) é uma iniciativa promovida pela Pró-Reitoria de Extensão da UFBA que tem como objetivo apoiar projetos artísticos que tenham como foco a experimentação artística.

<sup>28</sup> Mais informações em: <https://fluxosdoatlanticosul.wordpress.com/>

há menos de trinta anos, porém com poucos recursos e meios de acesso e pesquisa de sua própria história. Os arquivos e documentos que poderiam narrar seu processo de constituição não se encontram no museu e mesmo o Arquivo Municipal de Salvador conta com pouca documentação catalogada. As publicações e estudos a seu respeito também eram marcadas por uma sectarização bastante delimitada por abordarem ou a arquitetura do espaço ou seu acervo e processos museológicos. Como buscávamos desenvolver intervenções artísticas tanto a partir do acervo e espaço, como também a partir das memórias e suas correlações, demos início a nossa pesquisa artística por meio de uma imersão pelos arquivos e documentos, bastante dispersos, que poderiam nos oferecer pistas e informações sobre os processos históricos e linhas de pensamento que vieram a conformar o próprio museu.

O projeto de investigação que delimitamos inicialmente para o MAE e que posteriormente viemos a executar na Casa do Benin estabelecia um diálogo inicial com o campo da Arte e Arquivo. Segundo Yvon Lemay (2009), um relevante número de artistas passaram a utilizar materiais de arquivo desde o final dos anos 80, tal discussão aparece ainda com maior força no campo da arte a partir de meados dos anos 90, sendo tema de colóquios, seminários, exposições e inúmeros projetos artísticos em diversas partes do mundo. A partir desse momento, essa discussão ganha outros contornos quando passa a haver um direcionamento das ações artísticas para as instituições museológicas e arquivísticas, interessando-se pelas relações entre as práticas artísticas e os problemas de arquivo, levando muitos artistas a realizarem revisão dos arquivos, das práticas de memorialização e sistema de classificação, tendo a revisitação dos arquivos como modo de revisar a própria história. Nesse contexto, a arte contemporânea passa a desenvolver formas de explorar arquivos, bem como desenvolver uma tipologia para essas ações.

Com a experiência em torno da criação da exposição dossiê no *Projeto Invasões*, essa discussão do arquivo no campo da arte contemporânea nos despertou um interesse singular. Então, procuramos agenciar algumas dessas estratégias e compreensões no contexto dessa investigação, agora investigado simultaneamente a cidade e o museu

como territórios da prática artística, buscando uma intersecção com essas práticas de forma mais explícita.

Uma importante mudança de direção adotada na *Oficina-Mutirão* foi a procura pelo estabelecimento de contextos coletivos para e reflexão sobre as memórias e camadas de constituição da cidade. No *Projeto Invasões* exploramos esses encontros ao longo da realização das ações, entretanto após a conformação da exposição dossiê como uma das estratégias de compartilhamento desse percurso, sentimos a necessidade de procurar outras formas de agenciamento desses materiais, de forma a favorecer mais uma via de acesso e conexão experiencial do que informativa, considerando as complexidades indicadas pelos apontamentos de Benjamin (1987) acerca do estabelecimento de um fluxo predominantemente informacional como um fator de enfraquecimento narrativo no que concerne ao estabelecimento de experiências coletivas (*Erlebnis*).

Assim, ao longo do desenvolvimento da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* buscávamos outras estratégias distintas da situação expositiva para o estabelecimento de um plano comum com esses materiais. Tal movimento consiste tanto numa tentativa de nos relacionarmos com os arquivos, os espaços e a memória como acontecimentos e vias de relação que se dão no presente; como em um movimento de pesquisa-processo, em que ao mesmo tempo em que buscávamos apreender as múltiplas camadas de constituição de um espaço, o fazíamos por meio de um movimento comum impulsionado pelo estabelecimento de uma proposição artística coletiva. Uma proposição que consistia em um programa disparador do encontro - os mini-módulos - mas a partir disso estabelecia um espaço horizontal de discussão, apreensão e constituição coletiva de sentido e experiência, tornando tais articulações narrativas menos individualizantes e mais circunstanciais à medida em que o dispositivo artístico proposto baseava-se na instauração de momentos comuns de relação com os objetos e arquivos como uma forma de mediação e troca a partir do manuseio e construção dos arquivos e mini-módulos.

Assim, buscávamos explorar a confluência entre as estratégias presentes na arte contemporânea com as discussões e práticas museológicas, considerando como essa confluência pode se constituir como um meio para revisitar acervos, criando novas camadas de percepção para os objetos, documentos e arquivos, bem como os modos de organização expográfica. Nesse sentido, Pato (2015) discute que como a arte contemporânea baseia-se na hipótese de que a arte abre um campo importante de análise crítica dos espaços de memória, ela é capaz de tensionar e reorganizar esses espaços. Essa “compulsão em torno dos arquivos” é também discutida pela pesquisadora Suely Rolnik (2011) como um fenômeno que tem suas origens mais proeminentes a partir do conjunto de práticas artísticas denominadas como “conceitualismos”, movimentos em que os artistas buscavam problematizar os sistemas de arte e seus modos de classificação. Nesse sentido, nota-se a aproximação das práticas artísticas desenvolvidas nesse período com as práticas arquivísticas, seja para arquivar os próprios documentos/obras desses artistas, seja pelo interesse dos próprios artistas em lançarem o olhar para os documentos do passado a fim de os revisitar.

Rolnik (2011) afirma a importância da ruptura estabelecida no campo da arte por tais práticas, entretanto ressalta que a “compulsão” por tais arquivos opera muitas vezes de forma a tornar exclusivamente visíveis em tais práticas artísticas as operações “macropolíticas”, de forma a negar e invisibilizar as potências e operações “micropolíticas” presentes em tais práticas. Nesse sentido é importante que nos detenhamos nas diferentes modalidades do político presentes nas práticas artísticas apresentadas pela autora.

(...) é preciso distinguir duas modalidades de presença desse aspecto nas práticas artísticas latino-americanas tomadas pela arquivomania: macro e micropolítica. As ações artísticas de ordem macropolítica veiculam basicamente conteúdos ideológicos, o que as converte em práticas mais próximas da militância do que da arte. Já no segundo tipo de ação, o político constitui um elemento intrínseco à investigação poética, e não algo situado em sua exterioridade. (ROLNIK, p. 21, 2011)

Assim, ao buscarmos o estabelecimento de uma proposição em torno da história de construção da Casa do Benin e da história urbana do Centro Antigo de Salvador, poderíamos incorrer no risco de que a “potência de criação”, ou a possibilidade coletiva de produção de experiência, atrofie-se, ou que o pensamento fosse substituído pela discussão factual e informacional dos processos de disputa macropolíticos da cidade, os quais de antemão já oferecem uma possibilidade de sentido para o contexto vigente. Tal operação poderia levar a uma elaboração predominantemente racional da experiência, que resultaria na formulação de um discurso “ideológico” ou “informacional”, em detrimento da procura pelo restabelecimento dos fluxos de intensidade que possibilitam a ativação da experiência do corpo e do pensamento:

(...) experiência do mundo que vai além do exercício de sua apreensão reduzida às formas, operando pela percepção e sua associação a certas representações, a partir das quais se lhes atribui sentido. (...) A tensão da dinâmica paradoxal entre esses dois modos de apreensão do mundo torna intolerável a conservação do status quo, e é isso que nos causa estranhamento e nos força a criar. E o corpo não se apazigua enquanto aquilo que pede passagem não for trazido à superfície da cartografia vigente, furando seu cerco e modificando seus contornos. (ROLNIK, p. 24, 2011)

Nesse sentido, Rolnik nos aponta uma das potências a ser desenvolvida pelas práticas artísticas, “o rigor formal da obra”. Trata-se de um sentido específico de rigor formal, no qual as formas não existem a priori ou separadas dos processos que lhes dão origem: “a forma aqui é indissociável de seu rigor como atualização das sensações que tensionam e obrigam a pensar-criar”. Trata-se de um rigor ético e estético: “estético porque torna sensível aquilo que os afetos do mundo no corpo anunciam; ético porque implica bancar as exigências da vida para que ela se mantenha em processo.”(Idem, p. 27).

É nessa direção que a *Oficina-Mutirão* tem como eixo central uma forma arquitetônica singular - reproduzida em miniatura de forma a gerar um mini-módulo. É a partir dos encontros situados a partir da proposta de construção e manuseio desses mini-módulos que buscamos o estabelecimento de uma condição de aproximação

sensível às múltiplas camadas temporais, espaciais e urbanos acionadas pela proposição. Assim, a forma motora da ação não apenas emerge de uma forma situada, ao mesmo tempo em que o rigor formal também se aplica ao próprio lócus de acontecimento da proposição.

A *Oficina-Mutirão* operou, no decorrer das experiências, nessa tensão entre o macro e micropolítico, seja no enquadramento dado, seja nas discussões postas, seja no próprio plano da experiência e da proposição. Essa dimensão de discussão coletiva e de ativação de arquivos e memórias, e também de oficina e de produção, da redução de uma forma arquitetônica real a uma escala maquete, procurava estabelecer deslocamentos sutis, que juntos e em condensação temporal e relacional, provocam um regime sensível de relação, ou um regime intensivo de percepção. Todavia, não se pode deixar de notar que as questões de dimensão macropolíticas e as tentativas de racionalização a partir da história político-institucional e social da cidade e da própria Casa do Benin se faziam presentes, ainda mais no contexto daquele museu em que havia, propositalmente ou não, uma espécie de amnésia (quase) radical da própria história oficial.

A questão não é avaliar qualitativamente qual dessas duas dimensões mais operou, mas sim reconhecer que a tensão entre elas possibilita uma forma específica de apreensão, discussão, experiência estética e produção de conhecimento (sobretudo coletivo). O contraste entre essas duas últimas se dá em maior evidência, uma vez que é exatamente de pôr em contato essas duas esferas que se vale a proposição em questão.



[ bloco 7 ]











ESTADO DA BAHIA  
PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR  
GABINETE DO PREFEITO

PROTOCOLE DE PROJET D'ACCORD ENTRE LES VILLES  
DE SALVADOR ET DE COTONOU.

Le dix-sept juin mil neuf cent quatre-vingt six à onze heures, dans le salon d'honneur du Palais Thomé de Souza, situé à la Place Municipale, sont présents l'Excellentissime Docteur Mário de Mello Kertész, représentant à titre de Maire, de la Ville de Salvador, capitale de l'État de Bahia de la République Fédérative du Brésil, conformément aux Termes de l'article 45 item I de la loi organique de la Municipalité et l'Excellentissime Docteur Soulé Dankoro en tant que Ministre du Commerce, de l'Artisanat et Tourisme, représentant le Gouvernement de la République Populaire du Bénin.

Considérant qu'un accord définitif sera signé à l'occasion de la visite que le Maire de la Ville de Salvador se propose de faire au Bénin, vers la fin du mois d'août ou le début du mois de septembre de l'année mil neuf cent quatre-vingt six.

Considérant l'intention exprimée par les représentants de Salvador et de Cotonou, de réaliser le jumelage des deux Villes et l'esprit de sympathie mutuelle pour maintenir et renforcer les liens d'amitié qui unissent le Brésil et le Bénin, décident par le présent document de matérialiser les accords suivants:

- a) Le Maire de la Ville de Salvador offrira au Bénin une maison dans le quartier du centre historique qui deviendra la "Maison du Bénin".
- b) Le gouvernement du Bénin offrira à Salvador une maison d'architecture brésilienne à Ouidah. Celle-ci



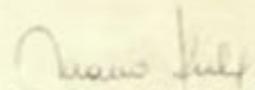
ESTADO DA BAHIA  
PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR  
GABINETE DO PREFEITO

deviendra la "Maison de Salvador de Bahia".

- c) Le gouvernement du Bénin accueillera un voyage de journalistes brésiliens au Bénin en octobre 1986.
- d) Le gouvernement du Bénin organisera une semaine brésilienne au Bénin en décembre 1986 avec pour activités principales:
- 1 Gastronomie de Bahia dans les hôtels de Cotonou.
  - 2 Spectacles folkloriques.
  - 3 Exhibitions de football.
  - 4 Exposition de photographies.
  - 5 Réjouissances populaires (musique brésilienne).
  - 6 Diffusion à la radio et à la télévision de programmes brésiliens.
  - 7 Exposition d'artisanat brésilien.
- e) Le Maire de la Ville de Salvador organisera une semaine béninoise à Salvador début février 1987 reprenant les mêmes activités.

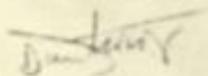
Ont signé le présent protocole d'accord.

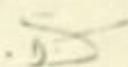
Pour la Ville de Salvador  
Le Maire

  
MÁRIO DE MELLO KERTÉSZ

Pour la République Populaire  
du Bénin

Le Ministre du Commerce, de  
l'Artisanat et du Tourisme

  
DI. SOULÉ DANKORO

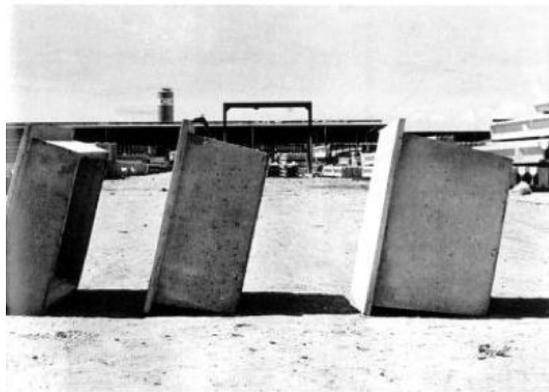
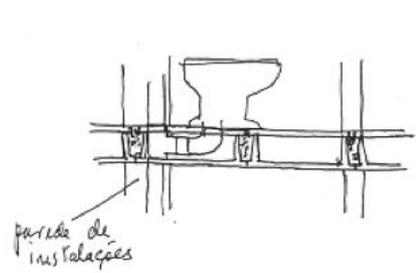
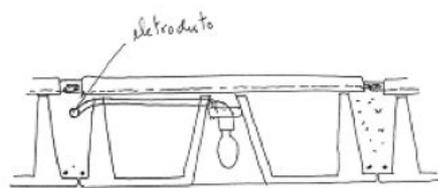


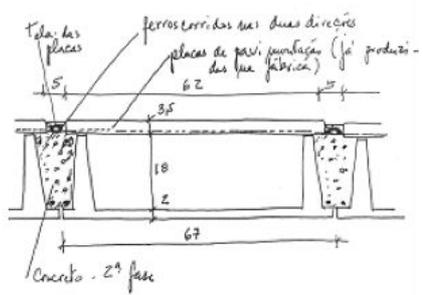
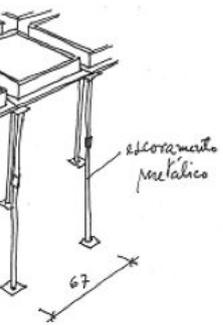


LÉGENDE  
1. ...  
2. ...  
3. ...  
4. ...  
5. ...  
6. ...  
7. ...  
8. ...  
9. ...  
10. ...

LÉGENDE  
1. ...  
2. ...  
3. ...  
4. ...  
5. ...  
6. ...  
7. ...  
8. ...  
9. ...  
10. ...



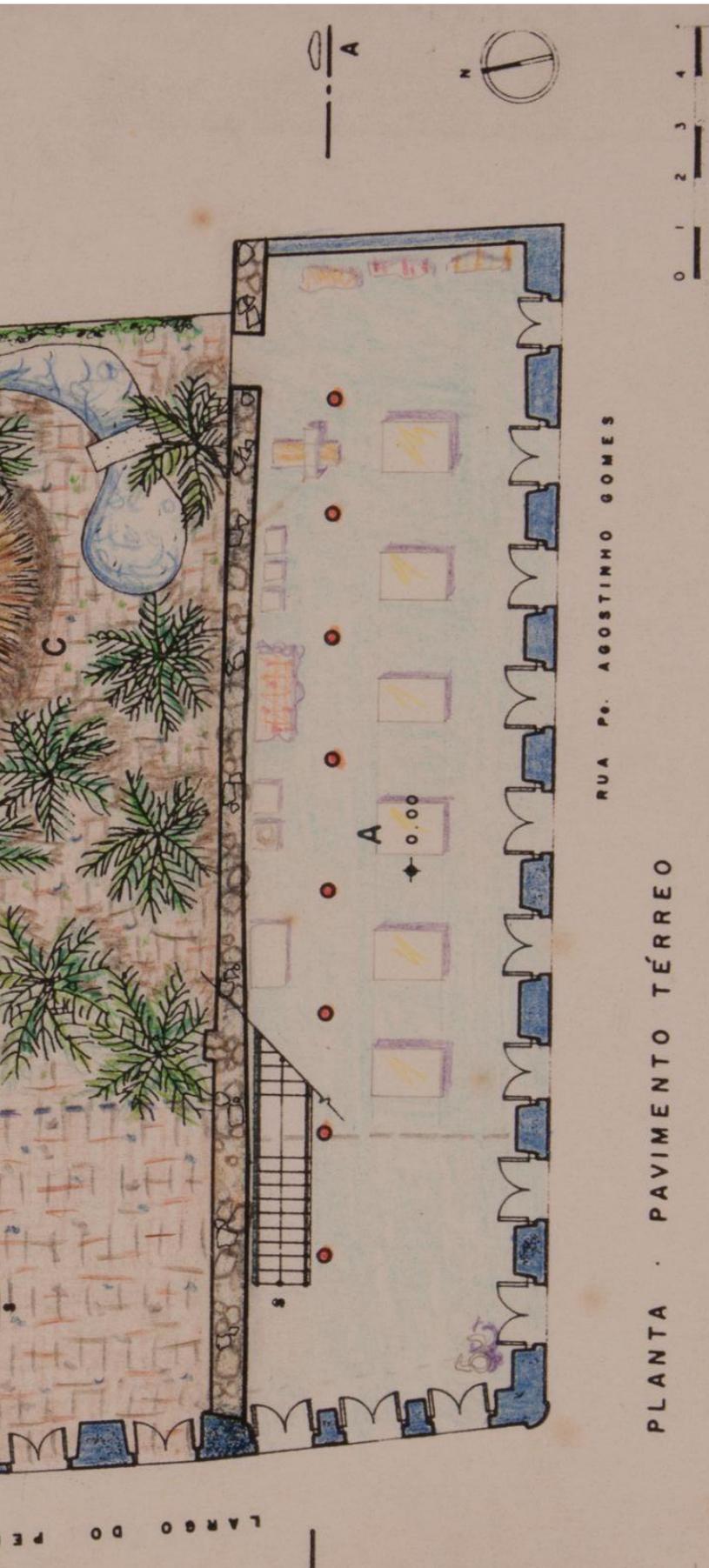


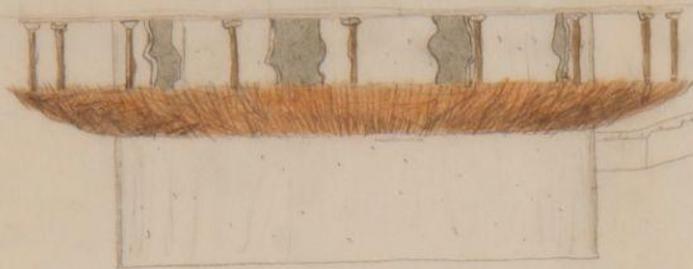






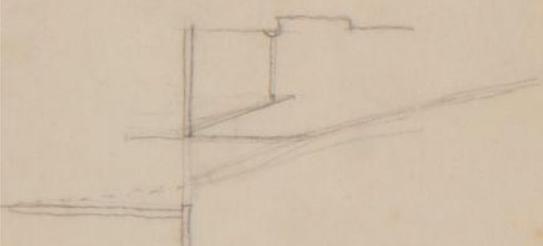






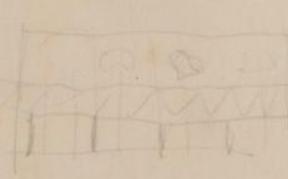
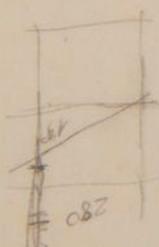
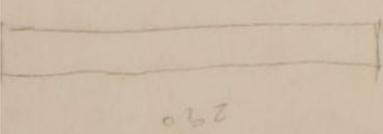
RUA

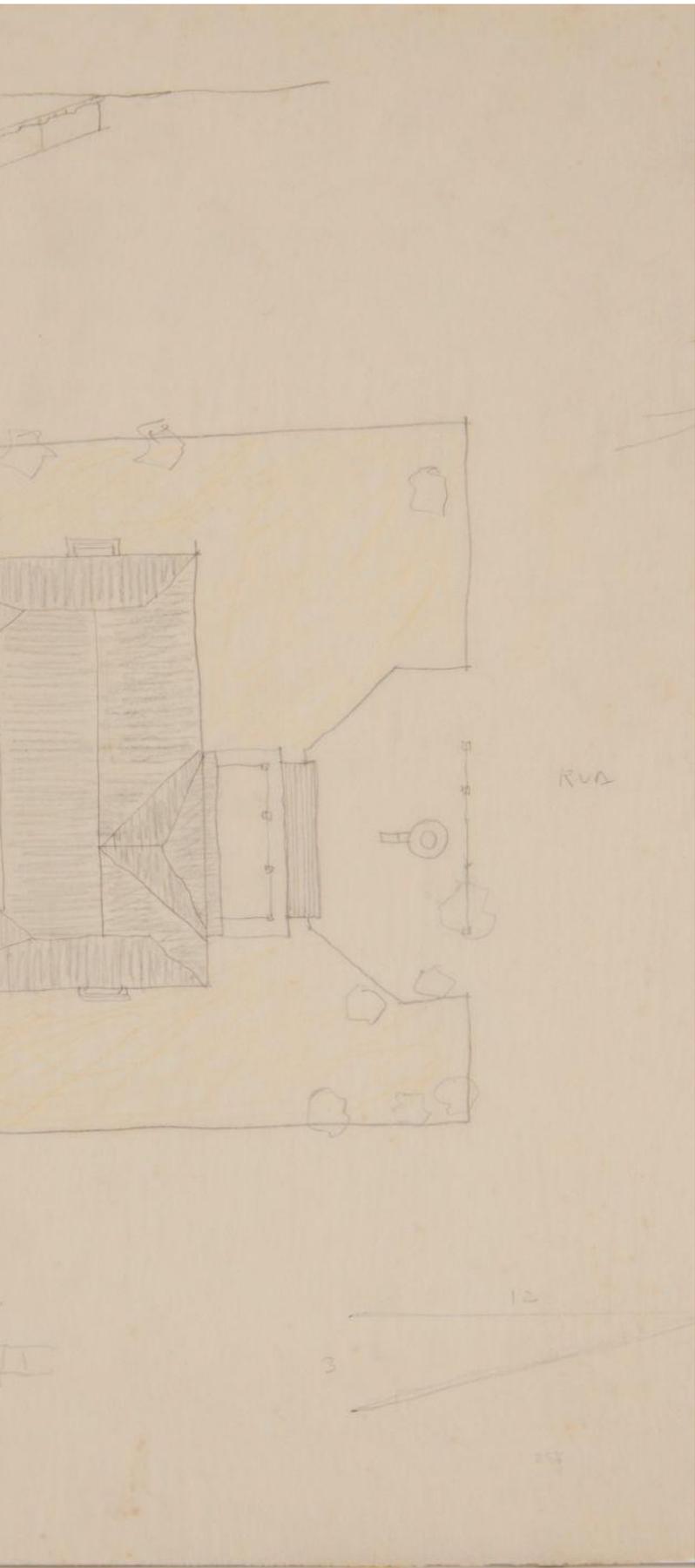
3100

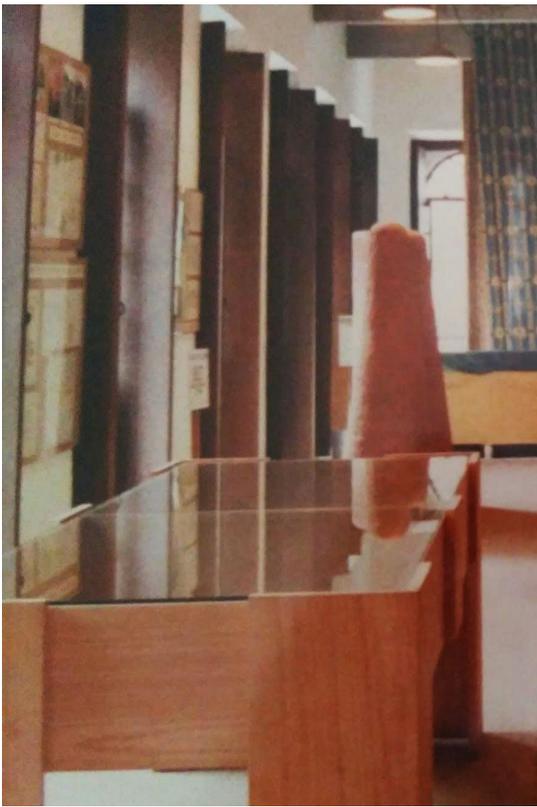


RESTAURANTE  
COZINHA  
DANÇA

RUA









## A Casa do Benin na Bahia

Atualmente a Casa do Benin funciona como um museu e espaço cultural, de administração municipal, em uma encruzilhada que conecta o Largo do Pelourinho à Baixa dos Sapateiros, bairro do Comércio e Santo Antônio Além do Carmo [figura 101]. A Casa foi inaugurada em 1988 [figura 102] a partir de um projeto bilateral de relações comerciais e culturais entre a prefeitura de Salvador, por meio da Fundação Gregório de Matos, e o governo do Benin, o Projeto Benin-Bahia. Inserida nesse contexto político específico, o projeto da Casa do Benin também representava a retomada de um projeto idealizado nos anos 60 por Lina Bo Bardi e Pierre Verger, interrompido em 1964 após o golpe militar.

A retomada de um projeto dos anos 60 em 88 apresenta-se aqui como um dado interessante para refletirmos acerca de alguns aspectos contextuais do final dos anos 80 na cidade de Salvador. O país estava em pleno processo de redemocratização, as discussões a respeito da nova constituição estabeleciam um cenário favorável à prospecção de novos futuros. Em continuidade ao cenário de 'reafricanização' marcado por disputas sociais e culturais emergentes na cidade de Salvador na década de 70, o Movimento Negro Unificado havia sido criado em 78, fortalecendo disputas sociais associadas à negritude e ao fortalecimento da afirmação das contribuições culturais oriundas do continente africano para a constituição brasileira. (ARAÚJO FILHO, 2017) Em 1985 o conjunto arquitetônico e urbanístico do Centro Histórico de Salvador havia sido tombado pela UNESCO como Patrimônio Mundial da Humanidade.

A idealização e gestão do projeto foi realizada pela recém criada Fundação Gregório de Matos (FGM) - uma espécie de secretária cultural autônoma da administração municipal de Salvador - e pela Editora Corrupio, iniciativa criada em torno da obra do etnofotógrafo Pierre Verger e que foi responsável pela publicação de algumas de suas obras no Brasil. O elo de articulação entre essas duas iniciativas foi Arlete Soares, uma das diretoras da FGM daquele momento e uma das sócias-fundadoras da Editora Corrupio. Também tem uma função de articulação do projeto, o então responsável pela Secretaria de Projetos Especiais, Roberto Pinho. Ambos foram responsáveis por trazerem Pierre Verger e Lina Bo Bardi para participarem da concepção do projeto. Arlete Soares nesse momento já trabalhava conjuntamente

com Verger, tendo criado a editora Corrupio especialmente para publicar o livro Fluxo e Refluxo (1987). Pinho era próximo de Bo Bardi e por estar responsável pela execução de obras públicas a convida para participar do projeto de requalificação do Centro Histórico de Salvador, do qual o Projeto Bahia-Benin foi uma espécie de projeto-piloto. (LAGO, p. 149, 2021)

Assim, Lina Bo Bardi e Pierre Verger foram convidados para retomar um projeto de exposição inicialmente concebido nos anos 60, quando Lina era diretora do Museu de Arte Popular - Solar do Unhão (ARAÚJO FILHO, 2017). Como uma das quatro exposições que comporia o Programa Civilização Brasileira, a exposição *África-Bahia* seria realizada conjuntamente por Bo Bardi e Verger a partir da pesquisa acerca dos fluxos e refluxos da diáspora africana e da cultura baiana, estudados pelo fotógrafo e etnólogo, e do programa de exposições desenvolvido por Bo Bardi para refletir acerca das matrizes culturais que constituiriam a cultura popular brasileira (TOLEDO, 2019).

O que anteriormente era um projeto de exposição foi então redimensionado, gerando um amplo projeto de trocas culturais intitulado Projeto Bahia-Benin. De caráter binacional, este projeto estabelecia a aproximação e intercâmbio entre a cidade de Salvador e o governo do Benin. No decorrer do projeto ocorreram três viagens de comitivas de Salvador para o Benin entre 87 e 88 e a vinda de comitivas beninenses em missão cultural no ano de 87 e na ocasião da inauguração da Casa do Benin, em 88. Teve como desdobramento o firmamento de protocolos de acordo comercial e cultural, declarando as cidades de Salvador (BR) e Cotonou (BEN) como cidades oficialmente irmãs [figura 103]. O projeto previa a construção de casas de cultura nos respectivos países, assim como o estabelecimento de um programa de intercâmbio acadêmico, artístico e cultural.

Fruto de uma série de negociações diplomáticas, bastante favorecidas pelos contatos prévios de Verger, essa iniciativa se inseria dentro do âmbito municipal nas políticas relacionadas ao Centro Antigo da gestão do então prefeito Mário Kertész. Nas palavras do mesmo:

A Casa do Benin surge como um duplo marco. Marco da luta pela recuperação e vitalização do centro histórico de Salvador, inclusive como primeiro casarão reconstruído nos termos de uma nova concepção de intervenção arquitetônica naquele conjunto urbano. E de marco do processo de reatamento prático das relações da Bahia com a África Negra. (KERTÉSZ, p. 3, 1988)

A referida luta pela 'vitalização do centro histórico' (KERTÉSZ, 1988) trata-se do Plano de Restauração do Centro Histórico de Salvador elaborado em 1986 pela equipe de arquitetos Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki à convite da prefeitura [figura 104]. Esse projeto planejava operar uma intervenção urbanística em uma região que fisicamente encontrava-se em estado de ruína, entretanto seguia sendo "densamente habitado por gente que, à sua maneira e com os meios ao seu alcance, conservava ali a vida urbana" (FERRAZ, 2008, p. 01).

Como solução técnica para esse amplo projeto de restauração, foram desenvolvidos alguns módulos pré-fabricados em argamassa armada que poderiam ser utilizados para edificar estruturas de sustentação e contenção para os imóveis em ruína [figura 105]. A utilização de tal tecnologia, então desenvolvida pelo arquiteto João Filgueiras Lima, o Lelé, para ser executada pela Fábrica de Equipamentos Comunitários (FAEC), possibilitaria uma restauração rápida e econômica, considerando as especificidades da tecnologia pré-fabricada, como baixo custo, leveza e durabilidade. Assim adotava-se um modelo de restauração a partir do princípio da honestidade de propósitos, conforme recomendado pela Carta de Veneza, deixando evidente as intervenções arquitetônicas contemporâneas, ao mesmo tempo que evidenciava o estágio de ruína a que a edificação chegou anteriormente à sua restauração. (FERRAZ, 2008)

Nesse contexto também se previa a construção de uma Casa do Brasil no Benin, na cidade de Ouidah, que tinha como objetivo principal o estabelecimento de intercâmbios constantes com a Casa de Salvador. Ambas as Casas receberiam estudantes e pesquisadores e seriam administradas por representantes oficiais dos respectivos governos, cabendo à prefeitura de Salvador a administração da casa em

Ouidah e ao governo do Benin a administração da casa em Salvador (FERES; LAGO, 2021).

Foi designado, pelo então governo do Benin, um casarão colonial de arquitetura francesa na cidade de Ouidah, para abrigar a Casa do Brasil, ou *Maison du Brésil* [figura 106]. Em uma concepção inicial do projeto, ali funcionariam espaço expositivo, restaurante, residência para intercambistas e residência para um representante oficial brasileiro. Em 1989, Lina Bo Bardi, com colaboração de Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, desenvolveu um projeto de intervenção arquitetônica para a Casa do Brasil em Ouidah. Este projeto estabelecia uma correspondência com o projeto arquitetônico da Casa do Benin, sobretudo no que diz respeito às áreas externas, ao projeto dos restaurantes nas partes posteriores dos edifícios restaurados e à presença de coqueiros e fontes de água nos pátios [figuras 107 e 108].

Após o ano de 1988, mudanças na conjuntura política de Salvador e do Benin provocaram desvios na execução do Projeto Bahia/Benin e na administração das Casas do Benin e do Brasil. No ano de 1989 o foco da nova gestão municipal de Salvador, após o retorno à prefeitura de Antônio Carlos Magalhães, passou a priorizar uma exploração turística da Casa do Benin e seu restaurante, em detrimento de um intercâmbio cultural efetivo com o país africano. A exposição com fotografias de Pierre Verger que se encontrava exposta no primeiro andar desde a abertura da Casa [figura 109] foi desmontada e as mudanças de direcionamento na condução do funcionamento e programação da Casa levaram Arlete Soares a se retirar do projeto. (ARAÚJO FILHO, 2017)

Em 1989 o cenário político no Benin também passou por significativas transformações. Nesse ano o estado stalinista de partido único, vigente desde 75, foi formalmente encerrado quando o presidente Kérékou permitiu que outros partidos políticos concorressem à eleição, resultando em sua saída do poder em 1991, quando houve um processo formal de democratização e restauração de um mercado capitalista no país.

Nos anos seguintes, existiram diversas iniciativas para que os representantes do Brasil e do Benin fossem enviados para assumir a administração das respectivas casas, como havia sido previsto inicialmente na concepção do projeto. Entretanto, nenhuma das iniciativas de envio de representantes oficiais foi exitosa e ambas as casas passaram a ser geridas pelas respectivas administrações regionais, perdendo laços e não realizando ações de intercâmbio cultural entre os dois países.

[ b l o c o 8 ]

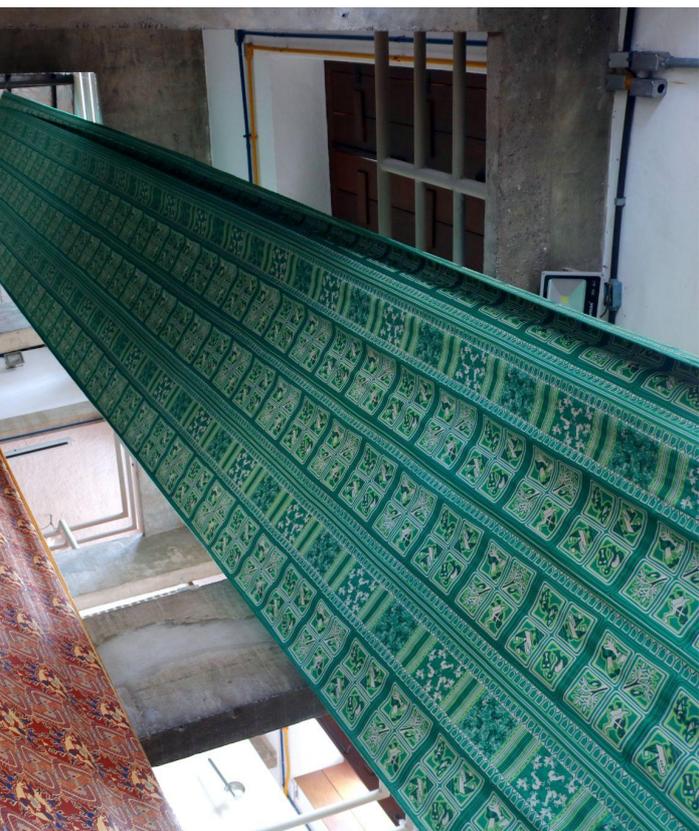








[111.1]



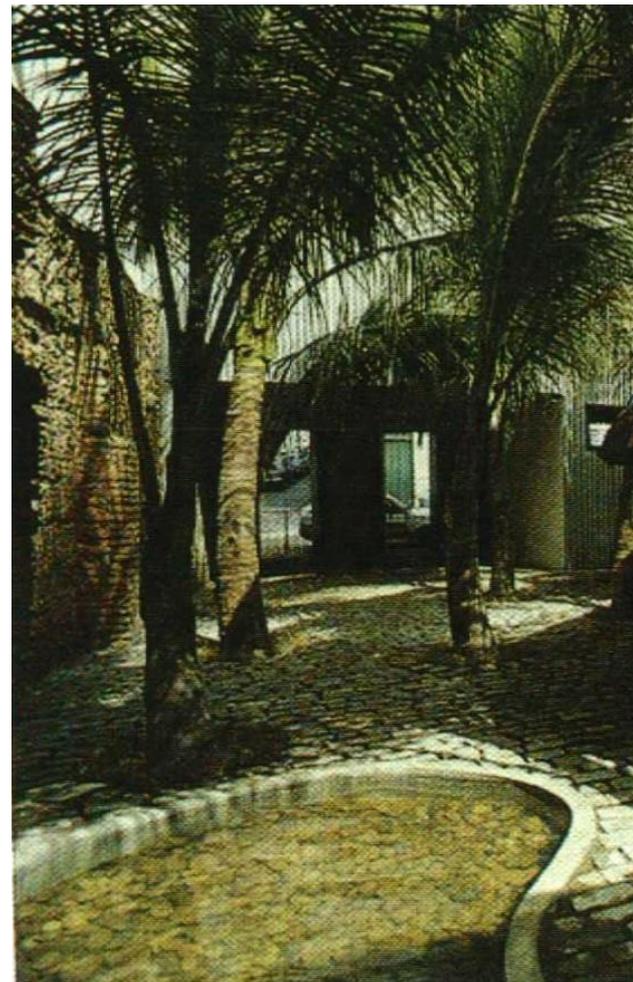
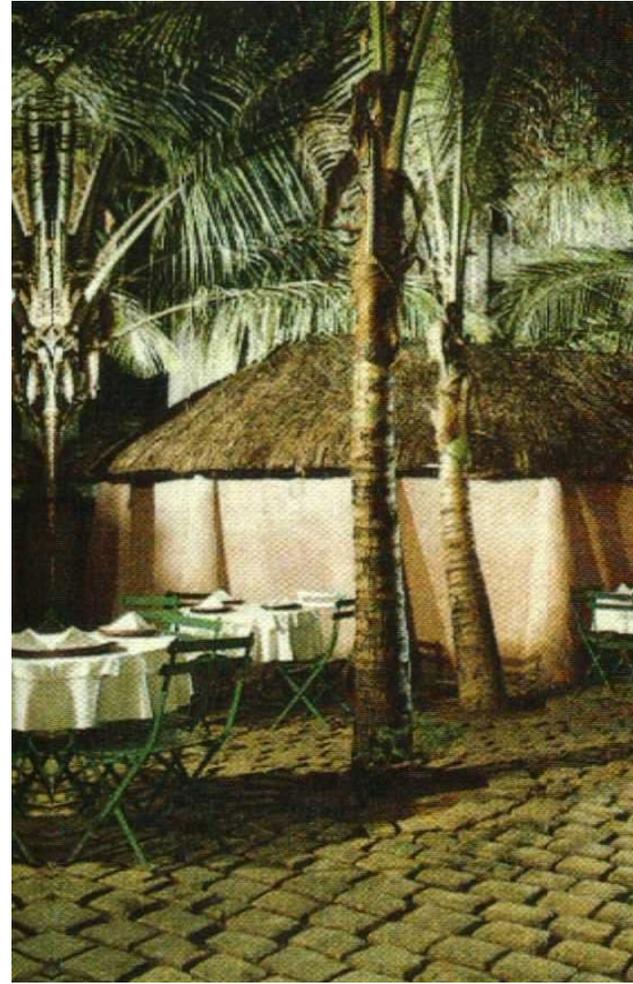
[111.2]













[115.1]



[115.2]













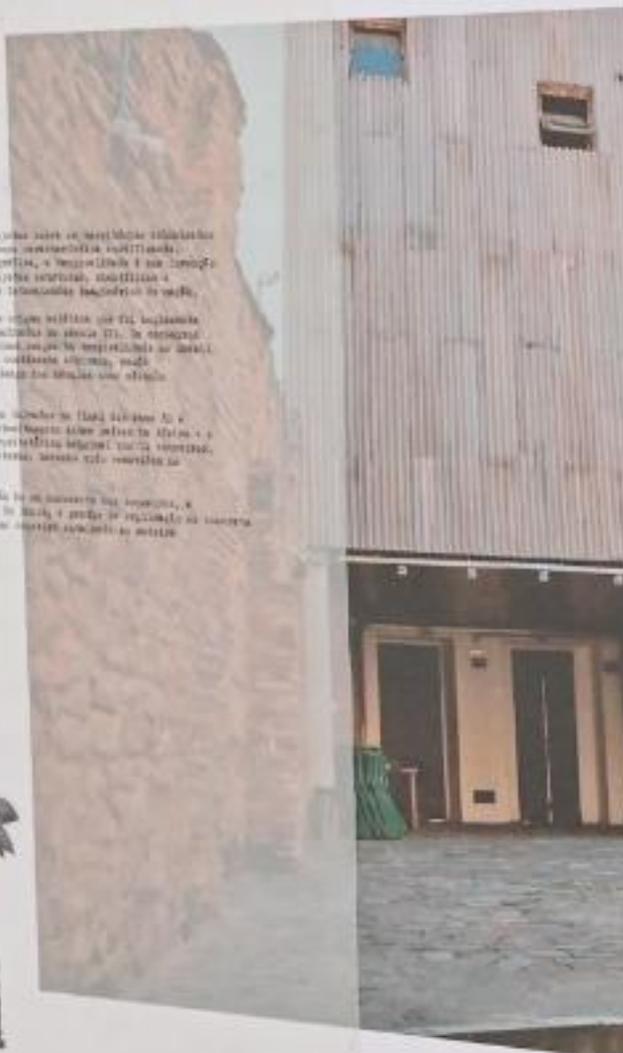
CONTRASTO DEL MONTAGNA

È questo contrasto, sempre presente, che ha permesso di realizzare  
e realizzare in un'architettura così contemporanea e versatile.  
Una tra cui l'architettura contemporanea, e l'architettura è una lingua  
costante tra un oggetto in pratica architettonico, stilizzato e  
moderno, talmente capace di esprimere l'essenza di un'idea.

È una lingua che si parla in ogni momento con il linguaggio  
della pratica architettonica contemporanea. In un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura che esprime  
e in ogni momento l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea.

È una lingua che si parla in ogni momento con il linguaggio  
della pratica architettonica contemporanea. In un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura che esprime  
e in ogni momento l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea.

È una lingua che si parla in ogni momento con il linguaggio  
della pratica architettonica contemporanea. In un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura che esprime  
e in ogni momento l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea, e in un'architettura  
che esprime l'essenza di un'idea.















*No restaurante da Casa do Benin, um ambiente com cara de África, para se saborear pratos deliciosos*

## Um lugar com gosto de África

Começa a funcionar hoje, com um jantar para convidados, o restaurante da Casa do Benin, localizado no Pelourinho. Construído como réplica de um restaurante rural do Benin, de acordo com projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, ele faz parte do complexo de equipamentos culturais da Casa do Benin e estará aberto ao público a partir de amanhã, funcionando de terça a domingo, das 11h30min às 15 horas e das 19 às 23 horas.

Pratos típicos do Benin, de outras regiões da África e da Bahia compõem o cardápio do restaurante, que foi concebido para ser mais um meio de reaproximação da Bahia com aquele país africano, de onde vieram boa parte dos negros capturados para serem escravos no Brasil. Ao saborear comidas de origem africana, servidas por garçons com trajes típicos, numa mesa comunitária, dentro do belo quiosque rústico — paredes de bar-

ro e telhado trançado de palha —, o cliente vai se sentir num pedaço da própria África.

Quem chegar ao restaurante, depois que estiver aberto ao público, será recepcionado pela africana Doris Nartey, de Gana, que fala português, francês, inglês e dialetos da África. O freguês será convidado a escolher o ambiente para a sua refeição: ou totalmente africano, no interior do quiosque, com seus 40 lugares em torno de uma mesa elíptica de madeira; ou tropical do lado de fora da choupana, onde há oito mesas de madeira, ao ar livre, junto a uma cascata artificial, um espelho d'água e dez coqueiros.

Escolhido o lugar, o freguês será atendido por um garçon formado pelo Senac, treinado durante dois meses para a função. Envolvido com tecido africano e usando torço — um traje usado no dia a dia do Benin — ele apresentará o

cardápio e oferecerá a bebida especial da casa, o aluá conhecidíssimo dos baianos, uma bebida leve, típica da África e feita à base de rapadura. Os pratos do cardápio, vários com nomes africanos, não serão estranhos ao paladar baiano.

Assim, quem for curtir essa nova e deliciosa opção para a cidade, poderá saborear moquecas e frigideiras e conhecer pratos à base de **fufuyan (farofa de inhame, peixe frito e quiabo) ebubu fulô (peixe ao molho de inhame e pedaços de gengibre) e fuzura (filé de peixe em tiras)**. As entradas, além de abará e acarajé, incluem bolinho de inhame com peixe e patê de camarão seco. Mas, é bom ir parando por aqui porque já começa e dar água na boca e o ideal é, a partir de amanhã, ir testar pessoalmente esta nova opção da cidade, mais um espaço que dá prosseguimento ao Projeto de Revitalização do Centro Histórico. Bom apetite.

## Monumento aos Coqueiros

Como pretendíamos desenvolver na Casa do Benin uma investigação acerca das relações entre arquitetura, expografia e acervo como forma de buscar compreender como a memória do espaço pode revelar as diversas camadas (históricas, políticas, econômicas, afetivas) relacionadas ao lugar, começamos a investigar alguns elementos e recorrências presentes no acervo e arquitetura que poderiam nos possibilitar melhor compreender tais relações.

O acervo da Casa do Benin é apresentado no andar térreo do edifício, onde é exibida uma série de objetos africanos e afro-brasileiros, como esculturas em madeira e metal, cerâmica, cestaria, tapeçarias, instrumentos musicais, objetos cotidianos e rituais<sup>29</sup> [figura 110]. O estabelecimento do projeto arquitetônico e expográfico ocorreu simultaneamente ao processo de aquisição de parte das peças que compõem o acervo. Determinados elementos são, inclusive, difíceis de serem enquadrados como pertencentes ao acervo ou ao projeto expográfico, como é o caso dos tecidos de estamparia africana presentes no vão [figura 111].

Logo de início nos chamou a atenção a recorrência da presença de coqueiros, tanto em diversas peças do acervo, como no próprio projeto arquitetônico do espaço. Entre os objetos presentes no acervo encontramos a representação de coqueiros em esculturas de madeira, associados a figuras humanas e a composições de miniaturas arquitetônicas [figura 112-114]. Já na intervenção arquitetônica realizada para a Casa do Benin, os coqueiros foram inseridos em seu paisagismo, no pátio interno [figura 115]. A palha dos coqueiros foi utilizada na cobertura da construção que abriga o restaurante, no pátio interno, e a palha trançada revestia as colunas internas de concreto armado

---

<sup>29</sup> A aquisição de peças para constituir o acervo da Casa do Benin se deu no contexto do Projeto Bahia-Benin, em uma viagem ao país africano em março de 1988. (FERES; LAGO, 2021) As peças foram compradas em feiras e mercados populares como o mercado de Dantokpa em Cotonou, Ahidaho em Porto Novo, o grande mercado de Abomei, o de Adjara, Parakou na província do Borgou, Ntitingou em Atakora e os mercados de Nadali, Ouaké e Mono (BENIN/BAHIA, 1988). Os planos iniciais previam que o acervo fosse uma amostra da produção artesanal contemporânea presente nos mercados populares do Benin. Assim, previa um acervo em constante alteração, que seria expandido pela incorporação de novas peças, à medida que as relações bilaterais de intercâmbio entre Salvador e Benin se intensificassem.

da sala expositiva [figura 116 e 117]. Também podemos encontrar a presença de coqueiros no projeto da Casa do Brasil no Benin [figura 108], um projeto realizado por Lina Bo Bardi, e nunca realizado, para o que seria um espaço equivalente no Benin.

Ao olharmos os arquivos dos projetos de criação das duas casas a presença dos coqueiros é um elemento muito marcante, assim como sua presença e posterior desaparecimento na estrutura física da Casa do Benin. Então, começou a nos interessar essa utilização do coqueiro nos projetos como uma espécie de imagem capaz de demonstrar ou buscar estabelecer uma certa proximidade entre as paisagens do Brasil e do continente africano, conformando certos imaginários de identidade e tropicalidade. Para além da presença dos coqueiros na Casa, a própria história da planta, o *Cocos Nucifera*, relaciona-se com os processos de colonização portuguesa tanto do Brasil, como de parte do continente africano, por se tratar de uma espécie que tem sua expansão pelo mundo intensificada pelo processo de colonização.

Apesar de se tratar de uma planta cuja origem não se conhece ao certo, a introdução do *Cocos Nucifera* no Brasil aconteceu no século XVI, quando foi trazida pelos colonizadores portugueses de Cabo Verde para a região que hoje compõe o estado da Bahia. Foi a partir de então que a espécie foi difundida pelo restante do litoral brasileiro, sendo aqui conhecida como "Côco-da-bahia". (CASCUDO, 1967) Assim, nos chamava a atenção a utilização do coqueiro como esse elemento comum entre Brasil e África, mas como um elemento fincado no processo de colonização.

Então, nos detivemos sobre a imagem do coqueiro como uma espécie de elemento que nos possibilitava pensar a construção de paisagens e imaginários que se relacionavam tanto com os processos de colonização como discursos de aproximação entre Brasil e África em Salvador na década de 80. Assim, partimos de um estratégia pretensamente memorialista relacionada aos coqueiros que de fato existiram no pátio interno da Casa do Benin - e posteriormente foram retirados, assim como a palha trançada que revestia as colunas - como uma forma de refletir sobre o processo de construção de transformação do espaço em que estávamos inseridos e,

de forma mais ampla, sobre as próprias construções de identidades e imaginários marcados por projeções e exotificações.

Propusemos então uma intervenção de sítio específico no pátio assim descrita por nós à época:

#### MONUMENTO AOS COQUEIROS

A expansão colonial europeia projetou sobre os territórios colonizados o imaginário da tropicalidade como característica exotificante. Mais que uma característica geográfica, a tropicalidade é uma invenção ocidental que se expressa em projetos estéticos, científicos e culturais, conformando inclusive determinados imaginários de identidade e de nação.

O *Cocos nucifera* é uma espécie de origem asiática que foi amplamente difundida pelos territórios colonizados no século XVI. Os coqueiros são recorrentemente utilizados como imagem da tropicalidade no Brasil e em alguns países costeiros do continente africano, sendo continuamente representados ao longo de séculos como símbolo e característica da natureza.

A Casa do Benin foi projetada em Salvador no final dos anos 80 e registra um momento de busca pelo estreitamento entre países da África e a Bahia. Contou em seu projeto original com 11 coqueiros, que foram plantados em seu pátio interno, tendo sido removidos no ano de 2014.

Este projeto propõe a construção de um monumento aos coqueiros, a ser instalado no pátio da Casa do Benin, a partir da replicação em concreto armado de uma peça de seu acervo: um coqueiro entalhado em madeira produzido no Benin.

Para sua construção, replicamos a escultura de um coqueiro de madeira presente no acervo da Casa do Benin [figura 114] por meio de impressão digital. Em seguida retiramos seu molde para construir uma réplica em concreto armado da peça do acervo [figura 119], buscando estabelecer um diálogo com a própria técnica de arquitetura modernista utilizada na construção do espaço. Em seguida instalamos essa peça em uma base circular, também de concreto, no local em que antes havia um dos 11 coqueiros do projeto original [figura 118].

Apesar dos coqueiros terem sido removidos no decorrer de uma intervenção de restauro realizada em 2014 na casa, a marca de sua presença anterior ainda pode ser

percebida no pátio. Após sua retirada, os círculos de terra em que estavam plantados foram cobertos por calçamento de pedra, assim como o restante da área, porém preservando a demarcação circular da área em que antes se encontravam os coqueiros. Assim, ao olharmos para o calçamento do pátio da Casa do Benin hoje podemos ali encontrar uma mapa físico que revela a presença anterior dos coqueiros que ali existiam [figura 121].

Foi sobre um desses círculos que o monumento em concreto foi instalado, evidenciando essa forma presente no espaço e, por consequência, os demais círculos. Assim buscava estabelecer um jogo entre os vestígios das transformações do espaço, os elementos constitutivos de seu acervo e arquitetura, assim como os imaginários e projetos em torno dos mesmos.

\*\*\*

Esse primeiro experimento realizado na Casa do Benin foi importante em diversos sentidos para a posterior proposição da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Talvez o primeiro deles tenha sido o interesse pelos próprios arquivos e projetos arquitetônicos como constituintes das memórias do lugar, uma ampliação em relação ao nosso interesse inicial mais voltado para os vestígios e utilizações dos espaços no tempo presente. Como a concepção, pesquisa e realização desse primeiro experimento foram constantemente atravessadas pelos momentos e esferas coletivas de compartilhamento propostas pelo Intervalo, tal dinâmica nos possibilitou também perceber nosso interesse pelo compartilhamento dessas próprias narrativas do lugar que emergiam de múltiplas formas, a partir de nossa pesquisa com ele.

Foi também nessa investigação em torno dos coqueiros, e de certa construção de um imaginário de tropicalidade que nos chamava bastante atenção, que nos detivemos mais e passamos a nos interessar pelo pátio interno da Casa do Benin e pela arquitetura projetada para abrigar o restaurante. Foi um maior interesse pelas técnicas e materiais utilizados ali na intervenção arquitetônica da década de 80 que

nos possibilitou perceber como tais elementos poderiam ser compreendidos como indícios, ou a própria materialização no presente, da forma como se pensava os projetos urbanísticos de intervenção no centro histórico naquela época.

Foi também ao consultarmos os arquivos relacionados aos coqueiros plantados no pátio interno e a aplicação da palha trançada nas colunas internas da sala expositiva que nos deparamos com um algumas fotografias da mostra temporária da inauguração da Casa do Benin, que nos chamaram muito a atenção pela presença de um dos módulos arquitetônicos utilizados para a construção do Restaurante do Benin em situação expositiva [figura 109].

Quando a Casa do Benin foi inaugurada, no dia 06 de maio de 88, foram organizadas no espaço duas exposições, uma mostra de objetos beninenses, que deu origem à mostra de longa duração do acervo da Casa, e uma exposição temporária no primeiro andar. Lá eram apresentadas fotografias de Pierre Verger, fortalecendo a relação de paralelismo entre a mostra apresentada na inauguração da Casa do Benin e a exposição África Negra apresentada simultaneamente no MASP<sup>30</sup>. Essa exposição também contava com alguns outros materiais, como uma vitrine com impressos e documentos, e o que mais nos chamou a atenção foi a inserção nesta mostra de um módulo arquitetônico projetado para a construção do restaurante, que ainda aconteceria naquele mesmo ano.

Esse deslocamento de um elemento arquitetônico para a exposição temporária realizada em 88 nos pareceu um interessante movimento por evidenciar e estabelecer novas relações entre a arquitetura e acervo do espaço no momento de sua inauguração. Um movimento, em alguma medida, confluyente com a investigação que estávamos realizando no lugar e que acabou se mostrando como uma pista importante para um novo processo de criação que se estabeleceu em seguida.

---

<sup>30</sup> A exposição África Negra, também gestada no contexto do Projeto Bahia-Benin, foi realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e contou com peças de arte africana oriundas do Museu do Homem de Paris e do Museu de Artes Africanas e Oceânica, apresentadas pela primeira vez no Brasil. Também compuseram a exposição peças africanas de coleções particulares, fotografias de Pierre Verger, programação com exposições de filmes e documentários e apresentações de dança do Balé Popular do Benin (Egblemavikou). (FERES; LAGO, 2021)

A percepção que o próprio contexto em que esta arquitetura se insere, o pátio interno da Casa do Benin, é também uma espécie de módulo, protótipo ou vestígio de um plano mais amplo de intervenção urbana para o Centro Antigo, que foi executado apenas ali, também estabelecia um interessante possibilidade de investigação sobre temporalidades e complexidades urbanas mais amplas.

A construção da Casa do Benin no Pelourinho, entre 1987 e 1988, foi uma importante iniciativa em direção ao projeto de intervenção planejado para a região. Era uma espécie de projeto piloto em que foram restaurados três casarões de diferentes épocas e em diferentes estados de conservação. Em sua concepção foram aplicados os conceitos e técnicas que pretendiam ser utilizados em todo o projeto de recuperação do centro histórico de Salvador. Sua construção pretendia demonstrar a eficiência arquitetônica do projeto pretendido e também um cartão de visitas da prefeitura, que seguia buscando, nacional e internacionalmente, recursos para o amplo e caro projeto de restauração do centro histórico (PALÁCIOS, 2009).

Era dessa forma que se planejava realizar gradualmente a restauração dos imóveis. Operando uma restauração em “efeito-dominó”, seria recuperada uma ruína ou imóvel desabitado, transformando-o em uma habitação plurifamiliar, composta por um conjunto de apartamentos. Como cada imóvel seria ocupado por múltiplas famílias, pretendia-se transformar os quintais localizados nas partes traseiras das construções, os “miolos de quadra”, em áreas comunitárias, jardins coletivos, com vegetação e múltiplas possibilidades de utilização. Assim seria mantido o traçado original do Pelourinho e o processo de restauração seria pensado por quarteirões, não apenas por imóveis isolados. Como aponta Marcelo Ferraz:

Um exemplo foi executado e com grande sucesso: a Casa e Restaurante do Benin. Do Largo do Pelourinho, de urbanismo “seco”, ninguém poderia imaginar que, cruzando poucos metros, atravessando uma portada, poderia encontrar coqueiros altos, trepadeiras e até uma cascata de água. E assim deveriam ser todos os miolos de quadra, de jardins “secretos”. (FERRAZ, 2008, p. 3)

Essa dimensão da transformação da parte traseira das construções em espaços comunitários nos parecia bastante interessante por sua dimensão limiar entre espaço público e privado. Não se tratava de tornar o fundo das residências em praças, largos ou espaços públicos, mas sim em espaços coletivos para os diferentes habitantes daquele quarteirão. Mesmo o pátio interno da Casa do Benin não tendo sido construído com essa função, desde sua concepção destinando-se a ser parte de um espaço cultural público, o projeto da sua ocupação pelo restaurante guardava um diálogo com estas dimensões, como podemos observar nas escolhas arquitetônicas para seu projeto.

O restaurante foi construído no pátio interno [figura 123] que conectava os três casarões, um protótipo de como poderiam vir a ser os miolos de quadra de todo o Centro Histórico. A sua arquitetura em formato circular abriga em seu interior uma única mesa comunitária, em formato também circular, composta por quatro peças de madeira maciça, cercadas por 40 cadeiras na parte interior e exterior do círculo [figura 122]. Tanto a proposição de uma experiência coletiva e propensa à interação presentes na arquitetura do restaurante como essa perspectiva de tornar esses pátios traseiros espaços comunitários de convivência e cooperação foram dimensões que buscamos ativar por meio das proposições da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*.



[ b l o c o 9 ]





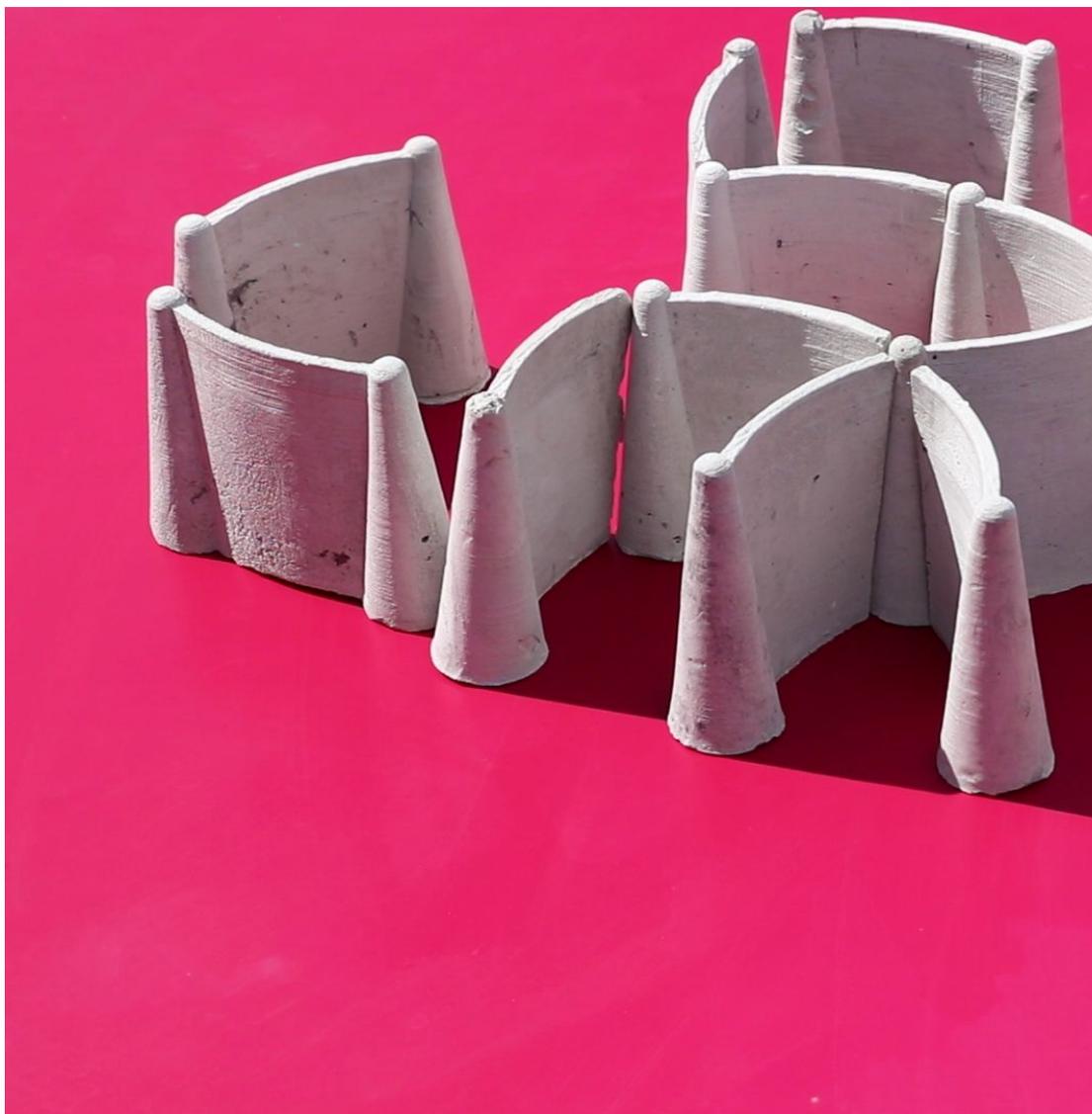




[125.1]



[125.2]





[126]

## Memórias performativas

Nossos diálogos e colaborações com Sarah e Yan haviam começado dois anos antes, quando em 2018 eu e Lucas os convidamos para participar do 10º Encuentro de Acción en Vivo y Diferido (AVD), festival que nesta edição investiga bairros comerciais no centro de Salvador e Bogotá<sup>31</sup>. Nessa ocasião a artista e o arquiteto estavam iniciando uma investigação relacionada à noção de ‘restauro performativo’ (DUARTE; CAFEZEIRO, 2020) e a instauração de um tempo dilatado de diálogo e convivência proporcionado pelo festival resultou na elaboração conjunta de uma proposição coletiva<sup>32</sup> que conjugava aspectos presentes em sua pesquisa às questões relacionadas aos processos de composição urbana do bairro do Comércio que eu e Lucas investigávamos nessa ocasião.

A partir das trocas e convivências ocasionadas pelo contexto do festival, a ação *Restauração Imaginária do Bairro da Praia* foi desenvolvida e realizada coletivamente pelos participantes da residência artística do AVD. A ação estabeleceu-se a partir da proposta de construir uma linha de areia na cidade de Salvador, demarcando o local que havia sido aterrado para a ampliação do bairro do Comércio.

O que antes se configurava como uma estreita faixa de terra da época da fundação da cidade, hoje se estende por várias ruas densas de gente, resultado de inúmeros pequenos aterros ocorridos durante os séculos XVI ao XVIII e dos grandes aterros do século XIX e XX. (JACQUES et al., 2017, p. 298)

O programa consistiu num convite à realização conjunta de uma ‘restauração’ de limites anteriores do Bairro da Praia, região hoje conhecida como Comércio. Na ocasião, reuniram-se cerca de 20 pessoas na Praia da Preguiça, onde a areia foi

---

<sup>31</sup> O *Encuentro de Acción en Vivo y Diferido* (AVD) desde o ano de 2019 promove a reapropriação crítica, poética e efêmera de espaços públicos específicos através de ações de performance e intervenção urbana. A cada ano ocorre em um local de Bogotá, buscando ressaltar e questionar a partir da *arte de acción* problemáticas e características específicas da localidade em questão. No ano de 2018, em sua décima edição, ocorreu simultaneamente nas cidades de Bogotá (CO) e Salvador (BR). Mais informações em: <https://sites.google.com/a/metzonimia.com/10avd/home>

<sup>32</sup> Mais informações em: <https://sites.google.com/a/metzonimia.com/10avd/residencia-avd-salvador-br/restauracao-imaginaria-do-bairro-da-praia>

recolhida e colocada em sacos transparentes, sendo em seguida disposta coletivamente sobre o asfalto, dando início ao processo de construção de uma linha de areia. Um após o outro os participantes depositavam areia nas ruas, calçadas e praças, no estabelecimento de um mapa vivo, efêmero e impreciso, 'restaurando' um dos antigos limite do mar, entre a Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o antigo Cais do Ouro, onde hoje se encontra a Praça Visconde de Cayru [figura 124].

Desde então eu e Lucas seguimos em diálogo constante com Sarah e Yan sobre os processos de investigação e criação que nos atravessavam. Em 2019, quando demos início à pesquisa artística relacionada às relações entre acervo e arquitetura da Casa do Benin, no contexto do projeto Fluxos: Acervos do Atlântico Sul, os diálogos com Yan sobre a trajetória de atuação do arquiteto Lelé foram de grande importância para o desenvolvimento do programa de criação que estávamos estabelecendo.

Quando eu e Lucas fomos a São Paulo dar continuidade à nossa pesquisa sobre a Casa do Benin no arquivo do Instituto Bardi<sup>33</sup>, Sarah participava da residência artística *TecnoBarca 3* no Arquipélago do Bailique (AP). Foi acessando os arquivos do Instituto que nosso interesse pela construção modular do Restaurante do Benin se acentuou. Em conversas cruzadas, Sarah nos contava sobre as investigações que realizava na residência, relacionadas às dinâmicas de construção e reconstrução das casas ocasionadas pelas grandes variações de maré na região:

O Arquipélago do Bailique (AP), possui uma dinâmica de vida singular, marcada por uma intensa influência do Rio Amazonas. Nas ilhas, o movimento das marés desenha o cotidiano como um todo, diz-se por lá que 'o tempo é a maré quem faz'. O acelerado processo de erosão, fenômeno conhecido como 'terras caídas', modifica a paisagem continuamente, as construções – casas, escolas, postos de saúde, comércio – acompanham seu curso. A água do rio vai devorando as margens e marca o dia-a-dia de seus habitantes com uma dinâmica específica de construção e reconstrução de suas casas de madeira beira-rio. Constituem-se,

---

<sup>33</sup> O Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi é responsável, dentre outras atribuições, pela conservação dos arquivos, correspondência, projetos, desenhos e manuscritos da arquiteta Lina Bo Bardi. Ao consultarmos seu arquivo, muito nos chamou a atenção uma série de fotografias da mostra temporária da inauguração da Casa do Benin, nas quais encontramos um dos módulos arquitetônicos do Restaurante do Benin em situação expositiva, como previamente mencionado.

indissociavelmente, construção e ruína. (MARQUES, p. 252, 2021)

A partir desse interesse, Sarah desenvolveu algumas ações ao longo da residência, das quais destacarei a proposição *Construa você mesmo seu lugar para viver no Bailique* [figura 125]. Trata-se de uma proposição interativa, que agencia alguns princípios como modularidade, miniatura e manuseio, a partir dos quais percebemos as confluências e possibilidades de diálogo que resultou no convite a Sarah e Yan para o posterior desenvolvimento conjunto da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*.

Construa você mesmo seu lugar para viver temporariamente no Bailique partiu do reconhecimento da poética deste processo. Utilizando material recolhido em visitas às ilhas, ofereci aos visitantes da TecnoBarca um objeto composto por fragmentos de madeira pintados de diversas cores. Com foco na manipulação das 'peças', as madeiras foram cortadas em dimensão reduzida. Tendo como referência a diversidade de cores das casas, suas montagens, desmontagens e rearranjos, os pequenos 'módulos de madeira' adquiriram múltiplos formatos, espessuras, tamanhos e cores - pintados junto às crianças da Vila Progresso. As pessoas participantes eram convidadas a relacionarem-se de forma livre com os objetos (...) (MARQUES, p. 253, 2021)

Foi a partir dessa experiência que nós quatro demos início a um programa conjunto de pesquisa e criação que se desdobrou na realização da *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis*. Pensando em dar continuidade a esses experimentos coletivos de manuseio, ou construção de arquiteturas efêmeras a partir de pequenos módulos, reproduzimos em miniatura o módulo arquitetônico do Restaurante do Benin que havia despertado nosso interesse. Para isso utilizamos o mesmo procedimento que havíamos testado antes durante o desenvolvimento do *Monumento aos Coqueiros*<sup>34</sup>, realizamos uma impressão tridimensional do módulo e em seguida o reconstruímos em cimento com o auxílio de formas de silicone [figura 97].

Assim como nas outras investigações artísticas abordadas ao longo da dissertação, a pesquisa que conforma a *Oficina-Mutirão de Arquiteturas Impossíveis* não começa necessariamente em torno do desenvolvimento desta investigação artística, mas sim

---

<sup>34</sup> Ver em página 290.

na confluência de diversos interesses, encontros e investigações que estão em curso. Nesse caso, além de aglutinar as investigações que eu e Lucas vínhamos realizando, também aglutina investigações em curso em confluência com Sarah e Yan, percebendo o potencial presente nos próprios trabalhos de produzirem memórias que afetam e precipitam outras investigações.

[ CONSIDERAÇÕES FINAIS ]

## Espraiamentos

Após mirar o mar como horizonte da cidade, agora é ele que avança sobre nós. À medida que nos detivemos sobre essas duas investigações artísticas aqui enfocadas, percebemos uma constante ampliação do campo de possibilidades de compreensão e derivação. Assim, esse processo de rememoração/rememoração nos possibilitou a reinstanciação de percursos de criação que confluem não na produção de sentidos totais ou coerentes, mas sim na emergência de uma lembrança dessas experiências que operam enquanto constantes aberturas estabelecidas a partir da consistência entre as vivências, pesquisas e parcerias.

Assim, as duas investigações artísticas conectam-se com muitas outras, longe de produzirem sínteses sobre as questões investigadas ou os lugares experienciados, seguem conformando-se como convites a outros desdobramentos, encontros e instâncias de compartilhamento situadas e provisórias, estabelecendo uma rede de interlocuções e parcerias que se estende para além do campo estrito da arte.

Se ao iniciar esta escrita procurava um movimento de reinstanciação das forças presentes em tais investigações artísticas como uma tentativa de reencantamento e reconexão com os mapas do presente, uma das percepções apreendidas desse percurso se relaciona com o novo lançar de dados que ocorre a cada vez que se posiciona uma forma de enunciação, arranjo, organização ou narração.

Volto a me lembrar de Agripina, que é Roma ou Manhattan, e nos conduz por cidades que seguimos escavando, não para chegar a nenhuma origem, mas pela possibilidade de nos relacionarmos com as camadas desveladas. Se um plano traçado da janela de casa, ao olhar o mar e pensar em algumas invasões, nos possibilita experimentar a cidade por onde caminhamos a partir de outras miradas, foi pelos encontros firmados que se abrem a cada tomada de posição.

Assim a criação de proposições ou instâncias de relação não se dá pela voluntariedade, mas sim pelo que se estabelece enquanto possibilidade. Mesmo sem saber ao certo o que nos possibilita ver ao mesmo tempo as avenidas construídas e as pedras ou faixas de areia anteriores a elas, a partir desse acontecimento buscamos por vias de continuidade ou experiência conjunta de tal abertura, por formas ou alianças que mantenham abertas as possibilidades de instanciação de tais acontecimentos.

Dessa forma, enquanto insistimos na relação com um módulo arquitetônico a partir da qual orbitam contextos e projetos específicos, nos relacionamos também com suas infinitas possibilidades de rearranjos e recombinações. Não apenas em uma escala maquete, mas nos valendo do suposto distanciamento que essa escala permite para experimentarmos formas outras de imaginação e relação.

Por mais que após seus avanços as marés recuem, e a paisagem possa parecer a mesma, talvez seja pelas solas dos pés que possamos perceber não só como a terra se rearranjou, mas segue em movimento à nossa volta.

É desse movimento de seguir buscando compreender e experimentar esses constantes rearranjos dos lugares e das forças que emerge esta dissertação, buscando construir mais uma superfície que possa ancorar tais acontecimentos.



[ REFERÊNCIAS ]

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Carolina Barros de. **O Museu de Arte Moderna da Bahia e suas contemporaneidades: de Lina Bo Bardi a Solange Farkas**. Orientador: Gisele Marchiori Nussbaumer. Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, 2018.)

ARAÚJO FILHO, José Joaquim de. **África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas**. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGMUSEU/UFBA. Salvador, 2017.

AZEVEDO, Paulo Ormino de. **Histórico do Centro Histórico de Salvador e das Intervenções nele Realizadas**. In: Concurso Nacional de Ideias. Requalificação de largos no Pelourinho: Tereza Baptista, Pedro Arcanjo e Quincas Berro D'Água. Centro Histórico de Salvador. Instituto de Arquitetos do Brasil, 2013. Disponível em: [http://pauloormindo.com.br/artigos/artigo\\_2013\\_1.pdf](http://pauloormindo.com.br/artigos/artigo_2013_1.pdf). Acesso em 28/01/2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Brasiliense - São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas**; edição e tradução João Barrento. -- 1.ed.; 2.reimp. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BARRENTO, João. **Limiaries: sobre Walter Benjamin**. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

BENIN/BAHIA. **Benin-Bahia: boletim/jornal**. Ano I, número I. Arlete Soares (cord.). Salvador, 1988.

Bluteau, Rafael. **Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico ... : autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. Joaõ V**. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus: Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712.

BO BARDI, Lina. **Historical Center of Bahia**. In: Lina Bo Bardi. Org: Marcelo C. Ferraz. Instituto Bardi/Casa de Vidro - São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

BORGES, Ricardo Henrique Behrens. **A capital colonial e a presença holandesa de 1624-1625**. Orientadora: Maria Hilda Baqueiro Paraíso. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 2004.

BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011

BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Cosmococa - Programa in Progress: Heterotopia de Guerra**. In: Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica; organização Paula Braga. São Paulo: Perspectiva, 2011

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. Ed. Nacional. Brasil, 1967. Disponível em: <http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/370>. Acesso em: 24/02/2020

CRUZ, Claudio Celso Alano da. **O Livro das Passagens e o Conceito de Imagem Dialética em Walter Benjamin**. In: Cultura Literária na América Latina. Caderno de Letras, nº 30, Jan-Abr - 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1** / Gilles Deleuze e Félix Guattari; tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOSSIÊ COLETIVO. **Dossiê sobre os diversos setores populacionais e manifestações artístico-culturais esportivas diretamente relacionados com a praia de preguiça que se viram afetados pelas construções da Bahia Marina e sua ampliação**. Salvador, 2018.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. In: Revista do LUME, Núcleo Interdisciplinar em Pesquisas Teatrais, UNICAMP, n.4, dez, 2013. Campinas, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 14/10/2019.

DUARTE, Sarah Marques. **Ações para despertar mundos outros: a participação como tática poética na arte latino-americana**. Orientadora: Prof.Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2021.

DUARTE, Sarah Marques; CAFEZEIRO, Yan Graco Dantas. **Aproximação ao conceito de restauro performativo**. Congresso Virtual UFBA 2020 - Vídeo-Pôsteres. Salvador, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rPeqIZKIYqE&ab\\_channel=TVUFBA](https://www.youtube.com/watch?v=rPeqIZKIYqE&ab_channel=TVUFBA). Acesso em 23/10/2022.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-livro AND**. AND Lab | Arte-Pensamento & Políticas da Convivência. Rio de Janeiro: Fada inflada, 2019.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica**. - 2.ed., 1ª reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FERES, Lucas; LAGO, Lucas. **Casa do Benin na Bahia: projetos, memórias e narrativas**. Salvador: Editora Pinaúna, 2021.

\_\_\_\_\_ **Mar-cidade-sujeito**. In: Miolo v.3., Lia Cunha e Taygoara Aguiar (org.). Salvador: Tiragem, Duna, 2022.

FERRAZ, Marcelo. **A Casa do Benin como canteiro de obras**. In: Casa do Benin na Bahia: projetos, memórias e narrativas. Lucas Feres e Lucas Lago (org.). Salvador: Editora Pinaúna, 2021.

\_\_\_\_\_. **O Pelourinho no Pelourinho**. In: Vitruvius, ano 08, jul. 096.02. Salvador, 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/08.096/1885>. Acesso em: 04/01/2021.

FOUCAULT, Michel. **As heterotopias**. In: O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N-1 Edições, 2013.pp. 19-32.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago/ 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Canteiro de obra**. In: Corpocidade: gestos urbanos / Fabiana Dultra Brito; Paola Berenstein Jacques. - Salvador: Edufba, 2017. Disponível em : <http://www.corpocidade5.dan.ufba.br/wp-content/uploads/livro/002.pdf>. Acesso em: 23/06/2021.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin ou a história aberta**. In: Walter Benjamin - Magia e Técnica, Arte e Política. Brasiliense - São Paulo, 1987.

GARRIDO, Carlos Miguez. **Fortificações do Brasil**. Separata do Vol. III dos Subsídios para a História Marítima do Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, 1940.

GOMES, Nathan Yuri. **Teatro da memória, teatro da guerra: Maria Quitéria de Jesus na formação do imaginário nacional (1823-1979)**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-20072022-150024/>. Acesso em: 23/10/2022.

HEILMAIR, Alex Florian. **Imagem e força da imaginação em Hans Belting e Dietmar Kamper: possíveis contribuições da antropologia histórica para uma nova teoria da imagem**. In: V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura. São Paulo, 2015. Disponível em: [https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/alex\\_florian\\_heilmair.pdf](https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/alex_florian_heilmair.pdf). Acesso em: 04/03/2022

IGNACE, Etienne. **A revolta dos Malês**. Afro-Ásia, Salvador, n. 10-11, 1970. DOI: 10.9771/aa.v0i10-11.20764. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20764>. Acesso em: 26 jul. 2022.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Salvador - Forte de São Marcelo**. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/salvador-forte-de-sao-marcelo/#!/map=38329&loc=-12.969987000000032,-38.51788899999999,17>. Acesso em: 22/07/2021.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. -4.ed. - Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011

\_\_\_\_\_. **Montagem Urbana**. In: Caderno de articulações Corpocidade 4 Experiências de apreensão da cidade. Salvador, EDUFBA, 2014.

\_\_\_\_\_. **Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo.** In: Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea IV. Memória Narração História / Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto (Org.). Salvador, EDUFBA, 2015.

\_\_\_\_\_. **Pensar por montagens.** In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/8synr/pdf/jacques-9788523220327-09.pdf>. Acesso em: 17/07/2020.

JACQUES, Paola Berenstein *et al.* **Temporalidades.** In: Corpocidade: gestos urbanos / Fabiana Dultra Britto; Paola Berenstein Jacques. Salvador: Edufba, 2017.

KERTÉSZ, Mário. In: **África Negra.** Prefeitura Municipal de Salvador - Fundação Gregório de Mattos/Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - São Paulo: Editora Currupio, 1988.

LAGO, Lucas Brito. **Etnografia como fricção: expedições, práticas artísticas e experiências limiars.** Orientadora: Ines Linke. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes. Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35212>. Acesso em 25/03/2022.

LEAL, Claudia. **“Estou chocada”, diz senadora Lídice da Mata sobre liberação de quebra-mar privado em Salvador.** In: AACES: Associação dos Agentes Comunitários e de Combate às Endemias de Salvador. Salvador, 2013. Disponível em: <http://aaces2.blogspot.com/2013/02/estou-chocada-diz-senadora-lidice-da.html>. Acesso em 21/12/2020.

LEPETIT, Bernard. **Tentons l'expérience.** Annales ESC. Paris, 6: 1317-1323, nov./dec., 1989.

\_\_\_\_\_. **Por uma nova história urbana.** Org. Heliana Angotti Salgueiro. Trad. port. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, João Filgueiras. **Lelé: João Filgueiras Lima.** São Paulo: Editorial Blau, Lta. e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2000.

LINKE, Ines; KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel. **Nkaringana: objetos e histórias em trânsito / Ines Linke, Lia Krucken, Uriel Bezerra (orgs.) ; [tradução Daniele Freitas. -- 1. ed. -- Salvador: Duna, 2020.**

LÍSIAS, Ricardo. **Inquérito Policial - Família Tobias.** São Paulo: Lote 42, 2016.

LUZ, Vera. **Ordem e Origem em Lina Bo Bardi - São Paulo: Giostri. 2014.**

MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Habitat: Lina Bo Bardi.** Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - São Paulo: MASP, 2019.

MUJERES CREANDO. **La virgen de los deseos - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2005.**

MUKEKA, Mario. **Pirataria no mar da Bahia**. São Paulo: Kazuá, 2018.

NANCY, Jean-Luc. **La Comunidad Inoperante**. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile, 2000.

NASCIMENTO, Denismar do. **Casa do Benin**. Universidade Federal de Minas Gerais, Dep. de Análise Crítica e Hist. da Arquitetura. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/3997011/Estudos\\_sobre\\_a\\_Casa\\_do\\_Benin\\_Bahia?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/3997011/Estudos_sobre_a_Casa_do_Benin_Bahia?email_work_card=view-paper). Acesso em: 25/01/2021.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Org: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. **Encontros / Hélio Oiticica**; organização Cesar Oiticica Filho e Ingrid Vieira; apresentação Cesar Oiticica Filho. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

\_\_\_\_\_. **esquema geral da nova objetividade**. In: Nova Objetividade Brasileira. Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro, 1967.

OLIVEIRA, Lis Santana Marques. **O Passado e presente das relações da Gamboa de Baixo com seu entorno e a luta de seus moradores pela sobrevivência no espaço**. Orientadora: Urpi Montoya Uriarte. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2020.

OLIVEIRA, Mário Mendonça de. **As Fortalezas e a Defesa de Salvador**. - Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

PALÁCIOS, Maria das Graças Lima de Souza. **A Reforma do Pelourinho: o período pré-1992**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2009.

PERROTA-BOSCH, Francesco. **Lina: Uma Biografia**. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2021.

PHELAN, Peggy. **A Ontologia da Performance: Representação sem Produção**. Revista de Comunicação e Linguagens nº 24. Lisboa. Edição Cosmos, 1997, p 171-191.

PIRAZZOLI, Giacomo. **Lina Bo Bardi: due "Site Specific Museums" tra Brasile e Africa**. Costruire povero e complesso. In: Firenze Architettura (1, 2015). pp. 144-14. Disponível em: <https://docplayer.it/45607152-Lina-bo-bardi-due-site-specific-museums-tra-brasile-e-africa-costruire-povero-e-complesso.html>. Acesso em 29/01/2021.

ROLNIK, Suely. **Arquivo para uma obra-acontecimento**. São Paulo: Selo Sesc SP, 2011.

SANTOS, Marco Antonio dos. **O papel das fortificações no espaço urbano de Salvador**. Orientadora: Creuza Santos Lage. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Geografia, Univerisdade Federal da Bahia, Insituto de Geociências, 2012.

SANTOS, Patrícia Verônica Pereira dos. **Trabalhar, defender e viver em Salvador no Século XVI**. Orientadora: Maria Hilda Baqueiro Paraíso. Dissertação (Mestrado em

História) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

SGANZERLA, Taisa. **Mário Mukeka**. Salvador, 2011. Disponível em: <https://naufragosnabahia.wordpress.com/2011/06/05/mario-mukeka/>. Acesso em: 14/06/2019.

SOGOBA, Mia. **Le Tata Somba, l'apogée de l'architecture batammariba**. Cultures of west Africa, 2019. Disponível em: <https://www.culturesofwestafrica.com/fr/tata-somba-architecture-batammariba/>. Acesso em: 16/01/2021.

SOUSA, Augusto Fausto de. **Fortificações no Brazil**. RIHGB. Rio de Janeiro: Tomo XLVIII, Parte II, 1885.

SOUZA JUNIOR, Antonio Brito de. **Waly Salomão: Poéticas performáticas do gesto e da voz**. Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade - IHAC/UFBA. Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/29206>. Acesso em 04/05/2022

SPIX, Von; MARTIUS, Von. **Através da Bahia Excerptos da obra Reise In Brasilien**. Traduzidos a português pelos Drs. Pirajá da Silva e Paulo Wolf. Companhia Editora Nacional, São Paulo - Rio de Janeiro - Recife - Porto Alegre, 1938. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/200/1/118%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 27/04/2020.

TOLEDO, Tomás. **Museu de Arte Popular (Solar do Unhão)**. In: Habitat: Lina Bo Bardi. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - São Paulo: MASP, 2019.

Vilela Júnior, Adalberto José. **A casa na obra de João Filgueiras Lima, Lelé**. Dissertação (mestrado). Orientação: Sylvia Ficher. Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2011.

ZOLLINGER, Carla Braandão. **O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi**. In: Docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>. Acesso em 14/03/2021.