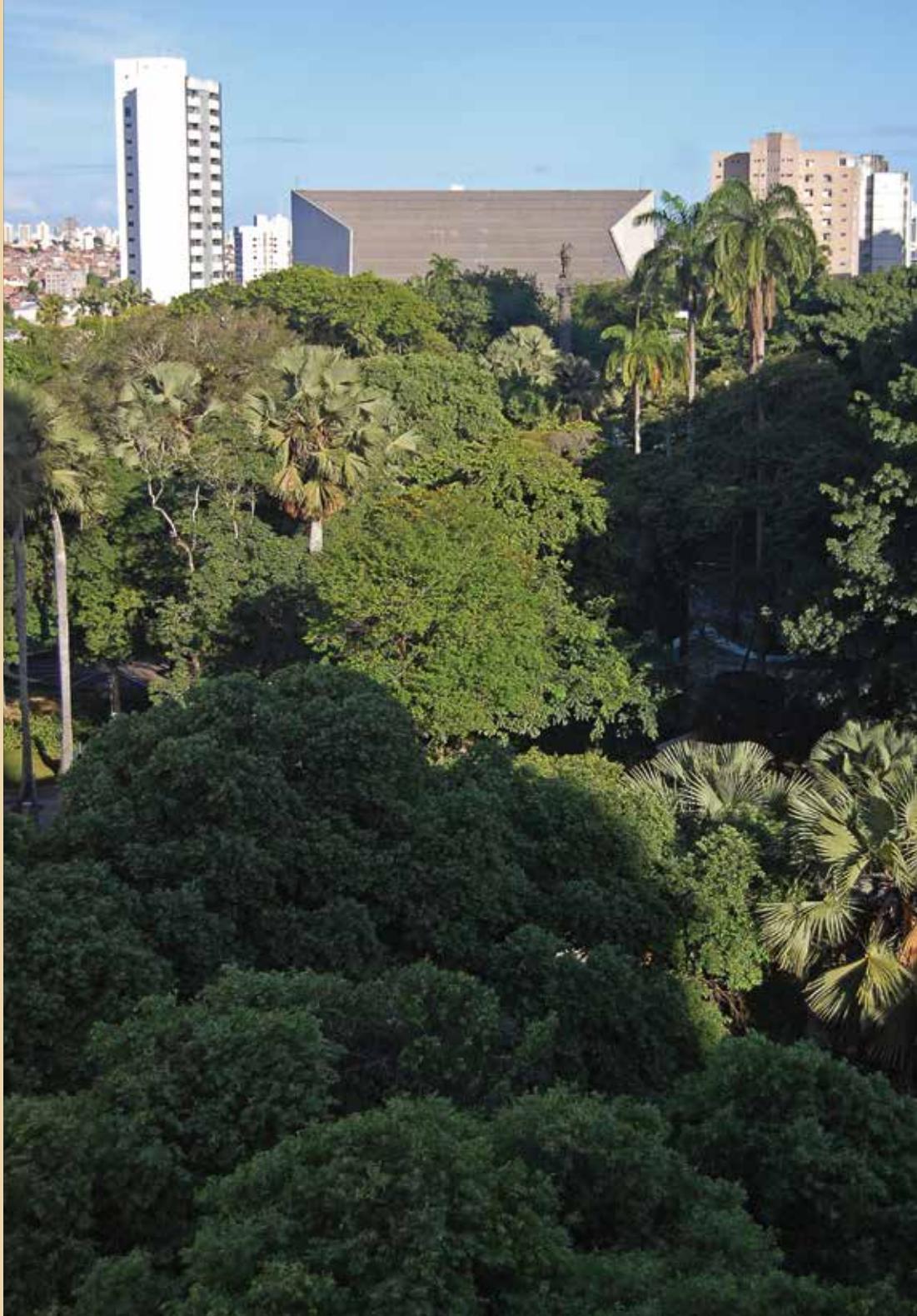


TEAR DO TERREIRO



Nãoesferas XIII: Tear do Terreiro

Teatro Castro Alves (José Bina Fonyat Filho, 1957-68)
Trabalho comissionado para a 3^a Bienal de Artes da Bahia, 2014
por Luis Berrios-Negrón

O *Tear do Terreiro* potencializa a superfície do telhado do Teatro Castro Alves.

O ato de potencializar é em si mesmo um *pedestal social*. Essas visibilidades são articuladas pelo uso de três infraestruturas: uma pirâmide, uma urdidura e um palco.

Com o tempo, seu uso coletivo energiza, nutre e reinventa a realização de um teto verde que foi oficialmente planejado pelo, e para, o teatro. O projeto está atualmente suspenso por falta de recursos.

As três infraestruturas são:

Pirâmide. Estrutura temporária instalada utilizando andaimes na superfície do terraço sobre o foyer do teatro, criando um circuito de escadas e rampas que permitem ao público subir e ver o telhado, como um circuito aberto.

Urdidura. A grande superfície do teto do teatro, apenas perceptível desde a rua que, na medida em que o público se aproxima, potencializa-se como um tecido, um tapete coletivo, campo mental e medicinal, não muito diferente de um terreiro.

Palco. Ativação do pequeno teto verde ao sul do terraço do foyer como palco para atrair a atenção à possível reforma do teto maior do teatro, mediante eventos de caráter ativista, práticas religiosas, agricultura urbana e medicinal e performances experimentais de música e artes.

O TEMPO QUE PASSA

Luis Berrios-Negrón e Tata Mutá, líder espiritual do Terreiro de Angola – ou bantu – da nação Angolan Paquetan, Mutá Lambô ye Kaiongo (Kunzo Kia Mezú Kwa Tengú Kisuelu Kwa Muige Angolão Paquetan), localizado no bairro de Cajazeiras XI, em Salvador, encontraram-se para uma conversa pública no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), em 8 de abril de 2014.

A intenção foi promover um debate sobre as noções de tempo, as relações entre o homem e a natureza, o uso alimentar, medicinal e sagrado das ervas, triângulos, pirâmides, espirais, quarta dimensão e todo um pensamento relativo ao espaço, o sagrado e a experiência pessoal e coletiva a partir da pesquisa artística e da espiritualidade do candomblé.

Abaixo, o curador Marcelo Rezende retoma algumas dessas questões com Mutá, procurando evidenciar algumas das potencialidades contidas no *Tear do Terreiro*.



Marcelo Rezende - O que é um espaço sagrado? Seria possível definir esse território, de alguma maneira?

Tata Mutá - Eu começaria lhe dizendo que o melhor espaço sagrado, o maior espaço sagrado do mundo é o ser humano. Se você não cuida desse espaço, você está perdido.

Marcelo Rezende - Mas é possível criar um espaço sagrado, em um sentido de território?

Tata Mutá - O espaço sagrado é um lugar onde você vai nutrir sua saúde espiritual. É um lugar onde as pessoas se encontram para conversar, para se ver, ver a si mesmas, para discutir questões, é um lugar onde você alimenta toda espiritualidade, independentemente da religião.

Marcelo Rezende - Então encontramos as pessoas, nos encontramos com nós mesmos, e qual é o resultado?

Tata Mutá - O resultado é muito simples, porque, na verdade, viver é simples, é a gente que dificulta. Na visão do candomblé, viver é simples, e quando você se encontra e encontra o outro (e o lance do candomblé é esse, o processo do viver é de dentro para fora, não existe resposta aqui fora, ela está dentro de você)... esse espaço sagrado é composto para isso, para lhe dar uma orientação, uma direção. Entendemos que só existe um único caminho; uma única flecha. E essa flecha, é preciso estar atenta a ela. O lugar sagrado é próprio para isso: fortalecer a sua flecha, aprender a direcionar o seu caminho, aprender o que é um alvo. Entender o que é um objetivo, porque na verdade há um único objetivo na vida.

Marcelo Rezende - Que é...

Tata Mutá - Qual é seu objetivo na Terra? Você tem que entender qual é o seu objetivo. Na medida em que você entende isso, e só você pode entender, entende o que você veio fazer. E à medida que você vai se desenvolvendo, se transformando, vai renovando a vida e entendendo qual a sua finalidade. Existem pessoas que sabem fazer duas ou três coisas ao mesmo tempo... mas isso diz respeito à estrada dela, porque a estrada é longa e cabe tudo, e todos. Mas o caminho, não. Nele cabe apenas você.

Marcelo Rezende - Se há apenas um caminho, de que modo podemos entender a participação de todos esses outros que nos rodeiam no espaço sagrado e em nosso desenvolvimento?

Tata Mutá - No encontro com esses outros, que é o encontro com tantos caminhos, é preciso entender que os outros estão ali exatamente para isso, para que você possa melhor compreender o seu próprio caminho; isto é, quem é você.

Nesse momento o telefone toca, e **Tata Mutá** conversa com uma mulher.

O diálogo retorna assim:

Tata Mutá - ...Ainda existem essas coisas, que eu acho fantástico, que ultrapassa o tempo. Ela estava me perguntando onde fica o lugar que vende partes do corpo [em madeira, ex-voto] porque o filho teve um acidente, quebrou a clavícula e ela prometeu a São Lázaro que se tudo ficasse bem ofereceria ao santo. Esse gesto sempre foi um ato de graça e de fé.

Marcelo Rezende - O que você acha que vai acontecer no futuro?

Tata Mutá - O que é o futuro? O futuro é aqui e agora, enquanto conversamos.

Marcelo Rezende - Mas o que você imagina, quando se pensa na transformação dos terreiros, na natureza e na sua destruição?

Tata Mutá - Penso que se não houver uma intervenção maior, e não falo de intervenção divinal, falo de uma ação política, das pessoas saíndo para reivindicar... perto de minha casa, por exemplo, há uma pessoa que desmata todo o tempo...

Marcelo Rezende - E quanto tempo temos?

Tata Mutá - Para o quê?

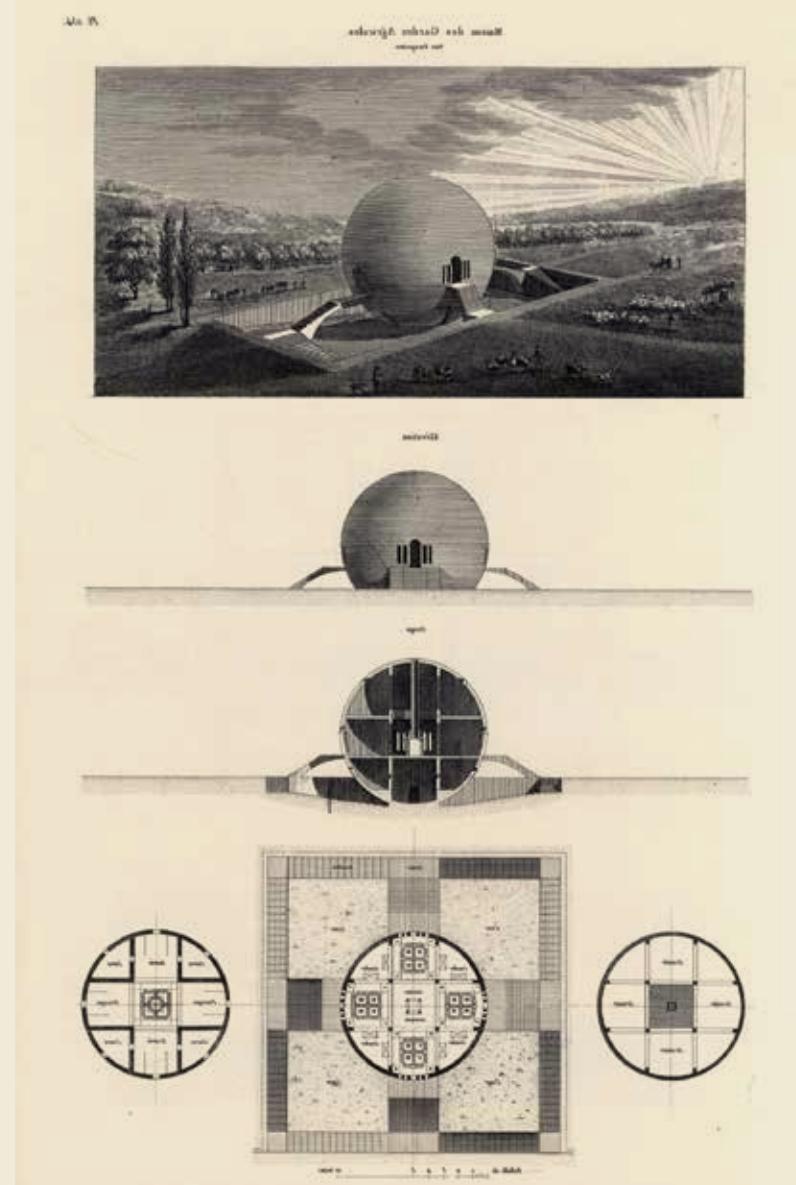
Marcelo Rezende - Para evitar que o pior aconteça.

Tata Mutá - Eu acho que esse tempo já passou.

THE GREENHOUSE CHRONOTOPES

Caroline A. Jones

Luis Berrios-Negrón propõe o que ele chama de “pirâmide” - parte zigurate, parte plataforma, estendendo-se entre a laje de cobertura do foyer e o nível do telhado da Sala Principal do Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia, Brasil. Estudos do próprio teatro propõem, em última instância, a adaptação do telhado para abrigar um jardim, tanto para diminuir a temperatura no interior do edifício quanto para oferecer um local para a agricultura urbana - talvez de plantas medicinais -, sem sobrecarregar o largo do Campo Grande. A “pirâmide” de Berrios-Negrón foi igualmente pensada para conter um jardim, não acima, mas dentro de seus componentes de horto-estufa. Como na marquise de Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera em São Paulo, em íntimo diálogo com o jardim de Roberto Burle Marx, a estrutura proposta é uma espécie de égide, que ativa simbolicamente um espaço para as pessoas enquanto se enreda prolificamente no ecossistema brasileiro. Ao contrário da marquise de concreto permanente e horizontal de Niemeyer, a pirâmide de Berrios-Negrón será um elemento temporário, ziguezagueante e vítreo – embora ambas as estruturas promovam novas formas de sociabilidade.

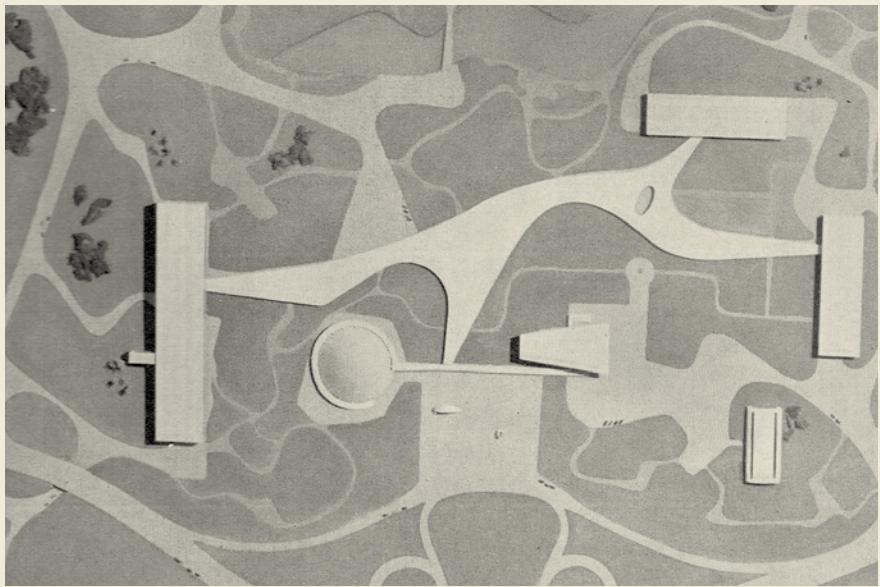


"Para potencializar" ações sociais, a pirâmide proposta pelo artista, plena de torque e seccionada, aponta para além de si. É, assim, um índice¹. Para que ações ela aponta? Eu a interpreto aqui como a implantação dos impulsos antropofágicos da vanguarda brasileira (talvez realizando, nesta geração, uma antropofagia da própria antropofagia)². A questão é habitar certas geometrias europeias - as estruturas escalonadas racionais do Iluminismo (pense na "Maison des Gardes Agricoles" de Ledoux), apenas para desfazê-las. Em parte, este necessário desfazer é feito através do indicial – que aponta para fora de si – mas, ao contrário do índice de Peirce, ele não indica um evento passado e sim um conjunto futuro de potenciais: apontando para o jardim imaginado, indicando a "urdidura" do telhado como o lugar da tecitura de uma "tapeçaria mental, vegetal e coletiva", como define Berriós-Negrón. A estrutura também aponta para um futuro em outra direção, de volta para o terraço de cobertura do foyer. Aqui, na pirâmide-enquanto-estufa, terá lugar "um programa para a agricultura ativista e medicinal"³. Evocando o grupo HaHa com seu jardim AIDS-ativista em uma loja do centro de Chicago (1991-1995), o objetivo é que uma intervenção estética crie um território escala, através da qual a cura pode ser reivindicada pela comunidade (ao invés de serem vendidos de volta para eles por grandes laboratórios neocoloniais)⁴.

Enquanto as corporações farmacêuticas aproximam-se dos conhecimentos indígenas em busca dos agentes bioativos da floresta amazônica, a fim de apropriar-se desse conhecimento para a produção industrial, o projeto de Berriós-Negrón aponta para uma reversão desta transferência de informação unilateral. Quando ativadas pelo plantio, as agro-arquiteturas geminadas de horto-estufa e telhado-jardim irão validar simultaneamente formas comunitárias de medicina, criando plataformas para o compartilhamento de práticas de cura através das políticas de exibição. Tais aspirações visam semear mudanças permanentes para além das pretensões temporárias da Bienal, contando com comunidades engajadas em assumir o projeto e irrigá-lo para as instituições culturais humanas⁵.

Um índice sempre aponta para mais do que si mesmo. Assim, além da função indicial de "apontar", a pirâmide de Berriós-Negrón poderia ser vista como a projeção de uma realidade quadri-dimensional em nosso limitado mundo de três dimensões. O tempo é a metáfora chave através da qual podemos tentar compreender a próxima e mais elevada dimensão e é um meio chave para a antropofagia. Tomando como exemplo o trabalho transmutacional de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que reinterpretou o aço Moebial de Max Bill como uma grande faixa de elástico ligando os pulsos unidos de artistas, torcendo a superfície unilateral através de um entrelaçamento e de um alongamento dinâmicos, produzindo uma geometria duradouramente ativada⁶. O tempo torna-se o meio da antropofagia também de outras maneiras. Contra o rápido metrônomo da conquista e da instrumentação econômica (agora atualizado como capitalismo global), o antropófago contemporâneo propõe a lenta química da digestão. Ruminação, metabolização e absorção molecular de energia calórica alimentam os processos de geração de tecidos, a excreção de resíduos, bem como a necessidade de comer novamente. Este ciclo enérgico leva tempo, e é o tempo, até que o tempo termine para o indivíduo que tenta experimentar a vida em "as escadas temporais de tempo humano, biológico e cósmico".

Contra estes cronotipos temos, na proposta de Berriós-Negrón, cronotopos - tempo espacializado na forma de pirâmides seccionadas e das figuras do horto-estufa, do tesseracto e do altar de candomblé. Neste último espaço, Tata Mutá Imê diz ao designer "O tempo não é cronológico" - e eu quero ler essa memória de diálogo como sinalização de um cronotopo discursivo específico em que, e onde, a duração é puramente experencial, opondo-se à lógica do relógio. Em nossa fome antropofágica por alternativas para um tempo esmagador e coordenado (e, portanto, colonial), este tempo alógico torna-se um espaço para tecer - a potencialização do horto-estufa de Berriós-Negrón - um espaço em que todos os tempos podem estar presentes, ou tempo nenhum.



Tal espaço visa a suspensão ritual, semelhante à suspensão da política que é o carnaval, ou a suspensão do “business-as-usual” teorizado por Oiticica em seus “Babylonests” como crelazer (ócio criativo). Mesmo o carnaval é estritamente delimitado pela crono-lógica (e, como tal, o carnaval foi forçosamente teorizado por Bakhtin como a derrubada necessária e temporária das relações de poder). Mas, no crontopo proposto por Berriós-Negrón, nos colocamos como estrangeiros ansiosos por apreender a sensibilidade que o Tata Mutá evoca ao abordar Tembu - sincreticamente nomeado como o deus do Tempo (mas como continuidade e recorrência, não medida)⁷. Berriós-Negrón quer que seu índice piramidal aponte para

este crono(eu)topo - um tempo espaço utópico que possa estar mais perto da nossa imaginação de um Pleistoceno Edênico do que do Antropoceno em que vivemos, impacientes e mediados pela tecnologia.

Mesmo antes de tocarmos o Antropoceno, o horto-estufa já era uma referência para esculpirmos um tipo diferente de crontopo, fora da lógica implacável das estações e latitudes. Nas estruturas em madeira e vidro da corte, o jardineiro real podia cultivar laranjas em Paris ou Estocolmo e pavões podiam atravessar o inverno em Pfaueninsel ou Kew. Atualizado e democratizado para as massas, o horto-estufa tornou-se o “Palácio de Cristal” de Paxton, plantando a máquina no jardim onde a literatura há muito tempo imaginou que estivesse⁸. Estas visões tecnofílicas de um éden empacotado transformaram-se nas Biosferas, nas Drop cities e nos Domos da década de 1970, abastecendo até mesmo as culturas hidropônicas do presente. À medida que as preocupações com o aumento do impacto humano sobre o ecossistema da Terra cresceram, maneiras de escapar desse destino se proliferaram em casulos, esferas e estruturas geodésicas. Berriós-Negrón quer evidenciar algumas dessas associações através de sua teorização da Não-esfera, mas elas permanecem em referências ao horto-estufa, como “um arquétipo irreconhecível da memória coletiva” ou “uma ferramenta ubíqua do futuro” em oposição à radical alteração (humana) do sistema climático global.

O designer trabalha essas antinomias, explorando em muitas escalas e com modelagem paramétrica “o horto-estufa como o definitivo objeto de fronteira” - espacialização e materialização tentando adiar o colapso do nosso sistema climático, mesmo que um cultivo de tomates em estufa localizado na Holanda apresente 10 vezes mais créditos de carbono do que o tomate cultivado industrialmente e enviado de um local cujo clima é mais quente⁹. É possível que um projeto mais ágil de estufa - paramétrica, modular, alimentada por energia solar e por fontes locais – reverta essas economias? Pode algo abalar as referências imperiais do horto-estufa e os altos custos de energia? Se é apenas um modelo de “work in progress”, a pirâmide de Berriós-Negrón certamente intensifica as perguntas.

Uma vez que a estratigrafia é declarada à medida em que falamos, o Antropoceno está sobre nós; não será fácil fazer uma utopia (eu-topos) do horto-estufa nestas condições¹⁰. Ligadas como já estavam às fantasias coloniais de “ter” o Sul no Norte, de manter o exótico (“espécies invasivas”) encaixotado com segurança dentro da paisagem local, de introduzir a técnica sublime ao colocar o dínamo no jardim, o horto-estufa esteve sempre-já como modelo do controle do clima pelo homem. O que ele não podia prever era o efeito antropogênico acontecendo fora do conjunto arquitetônico, afetando todo o sistema planetário.

“O efeito estufa” é definido por sua fuga dos parâmetros de controle, das estufas reais onde pensávamos poder contê-lo. Em tais apuros, o que queremos de Berriós-Negrón não é nada menos do que o Brasil ressurgente do pós-guerra exigiu de Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer (lá e então como generosidade desenvolvimentista, enquanto aqui e agora, na Bahia, numa menor escala e com um modelo temporário). Queremos um corte antropofágico no corpo da fantasia botânica européia e dos seus herdeiros na farmacêutica capitalista global. Queremos uma reconfiguração do tempo (para Niemeyer, o futurismo das curvas modernistas; para Negrón, extender-se para um outro nível do índice, apontando para o templo de Tembu, guardado pela comunidade liderada por Tata Mutá? O arquiteto-designer intui que apenas ao promover tais práticas culturais, ao fundir flora e arquitetura, poderá a medicina acontecer. Poderá esta botânica apropriada, através da qual os africanos expatriados analisaram a floresta brasileira com o intuito de reconhecer substâncias curativas e forjar a sagacidade inventiva do candomblé, produzir a nova dimensão que a estrutura de Berriós-Negrón modela? O ruminante antropofágico assim o exigirá, desafiando o cronológico em função do cronotopo.

NOTAS

1. Na filosofia de Charles Saunders Peirce, o índice é um sinal que aponta para uma ação fora de si mesmo que pode ser considerada causativa - por exemplo, um buraco de bala na parede de um quarto é um índice da ação da bala através dele. O indicial é comparado na teoria de Peirce ao icônico e ao simbólico. Veja [Semiótica e Significs, ed. Charles Hardwick James Cook (Bloomington IN:, Indiana University Press, 1977)].
2. Antropofagia (homem + comer) - uma teoria do canibalismo cultural mobilizada ao final dos anos 20 pelo poeta brasileiro Oswald de Andrade. Aqui vou usar variantes da ortografia portuguesa para indicar esta tradição, com as variações em latim que designam sua globalização para o presente, como na prática de Berriós-Negrón.
3. Estas citações são do prospecto de Berriós-Negrón intitulado *Nonspheres XIV: Looming Greenhouse*, de 3 de abril de 2014. Todas as citações sem fonte são extraídas deste documento.
4. HaHa é um grupo colaborativo de artistas ativo em Chicago e em outros lugares, e o projeto referenciado aqui é *Flood*, 1992-95, em que um jardim hidropônico foi aberto em uma loja urbana para cultivar legumes ricos em nutrientes (couve, repolho, mostarda, acelga) e ervas terapêuticas para pessoas infectadas com o HIV. Ver Nato Thompson, Viver como Forma (2012) e o site do coletivo, <http://www.hahahaha.org/projFlood.html>.
5. Isso aconteceu no caso do projeto HaHa Flood, que se tornou um centro social com serviços em educação, saúde e assistência oferecidos em um contexto de bairro.
6. A referência aqui é a Clark e Oiticica, *Diálogo de Mão*, 1966. Para uma discussão mais ampla, ver Caroline A. Jones, *Antropofagia na Guerra Fria de São Paulo*, Art Margins 2:1 (2013).
7. Tembu não é um conceito ou identidade fixa, mas, nesta instância, os dados vêm de conversas de Berriós-Negrón com os sacerdotes do candomblé de Salvador. Noto que os estudiosos também traçam uma história em que Tembu designa uma dança angolana de artes marciais com varas, realizada ao som de uma batida forte (com um tambor chamado de tambo); o ritual veio simultaneamente para o Brasil e Curaçao com o comércio de escravos portugueses e floresceu para uma forma profundamente política de música tocada durante a “temporada de Tembu”. Ver Nanette de Jong, *Tambu: Curaçao's African-Caribbean Ritual and the Politics of Memory* (Bloomington: Indiana University, 2013).
8. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford University Press, 1963.
9. Prospecto de Luis Berriós-Negrón e e-mail para a autora a partir de 18 de maio de 2014.
10. Geólogos reunidos em Washington DC para determinar nomenclatura estratigráfica estão divididos em: se o Antropoceno deve ser periodizado com o início na era industrial do século 19 e o início da mudança climática antropogênica, ou se as camadas de estrôncio dos testes atômicos de 1950 constituem um marco mais preciso.

O TEAR E O TEMPO

Daniel Sabóia

A Casa dos Olhos do Tempo

O encontro foi marcado para as nove da manhã. Luis chegaria na lancha das oito e meia e de lá subiríamos ao Carmo, para encontrarmos com Tata Mutá Imê, e seguirmos juntos rumo a Cajazeiras XI. Mas já aí a força da natureza amoleceu o rigor do tempo. Vindo da Ilha de Itaparica, Luis dependia da boa vontade da maré e da chuva para realizar a travessia. Quase uma hora atrasados, finalmente partimos.

Seguíamos o carro do Tata e, ao longo da viagem, a paisagem urbana ia se modificando. Partindo da paisagem-cartão-postal do Mercado Modelo, com o Elevador Lacerda ao fundo, passamos pela pronunciada arquitetura moderna do bairro do Comércio, pelo caos edificado dos vales cortados pelos viadutos da Via Expressa, pelos agrupamentos informais e galpões da BR-324, até chegar na simplicidade das casas e comércios das Cajazeiras. Depois de percorrer ruas e rotatórias densamente ocupadas, saímos numa ruazinha de barro, ladeada por cercas que dividiam grandes áreas verdes, com algumas casas aqui e ali pontuando o caminho; uma paisagem rural.

O Tata encostou o carro junto a um portão em que se lia: *Un Zokua Mutá Lambô ye Mameto Kayongo - Toma Kwiza*. Desceu para abrir as portas e nos convidar a entrar na sua casa. Dali para dentro, não demoramos a perceber, era seu não apenas o domínio do espaço, mas principalmente do tempo.

A experiência dentro do terreiro ia sendo guiada por Tata Mutá e a primeira parte da conversa foi na cozinha. Luis parecia ansioso e tentava encontrar um modo de se colocar. Tata, percebendo, foi definitivo: “Calma, rapaz, pra que essa afobação? Você vai ter a sua hora de falar”.

A fala do Tata, pontuada por silêncios prolongados enfatizando momentos mais sérios e reflexivos, era suavizada por seu sorriso largo e pelas gargalhadas soltas a todo tempo. “Não reparem não, é que meu *nkis* é muito menino.”

Nos contou a história do terreiro e da sua luta para preservar e dar continuidade às tradições da sua nação, de origem angolana. Com esse propósito foi fundada por ele, na década de 1990, a ONG *Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paquetan*¹. O rigor no seguimento dos preceitos, a fala em *kikongo* entre os filhos da casa e a preocupação em passar para as próximas gerações os cantos, os ritmos e as histórias

transmitidas oralmente, são algumas das formas de preservar uma tradição pouco conhecida até mesmo na Bahia, onde tem mais força e reconhecimento as tradições iorubás. Falava com orgulho de como essas tradições tinham se mantido íntegras por séculos, “passando de boca pra ouvido”, e interrompia a conversa apenas para responder, em *kikongo*, os pássaros lhe assobiavam da mata.

Com a chegada do seu filho de santo mais novo, o caçula da casa, rumamos em direção à mata. Sute Mwgongo, ou Augusto, é um homem enorme, mas a suavidade dos seus gestos e a doçura da sua fala são inversamente proporcionais ao peso do seu corpo. Ajoelhou-se para saudar o seu Tata e nos cumprimentou com um abraço afetuoso, antes de apanhar o facão para nos conduzir mata adentro.



Na trilha entre as folhas sagradas, desde as menores ervas sob os nossos pés até as maiores árvores, tudo parecia ter nome e lugar para eles. No caminho, paramos para saudar um baobá, ainda pequeno e imperceptível a um desavisado como eu, mas que mereceu de ambos uma reverência de joelhos e uma saudação em *kikongo*.

De volta à entrada do terreiro, em frente à casa principal, caminhamos um pouco sozinhos entre altares e templos, enquanto Tata atendia a um compromisso. Depois, de novo conosco, determinou que era a hora de Luis falar. Ouviu atento, calado e, sem dizer muito, nos convidou para ver o templo de *Tembu*, ou *Tempo*, uma das mais importantes divindades da sua nação e a única sem paralelo sincrético com outros cultos de origem africana.



Ao redor de uma árvore, uma parede circular nos lembrou o Restaurante do Coati, na Ladeira da Misericórdia, obra da arquiteta Lina Bo Bardi que havíamos visitado juntos meses antes, na primeira visita de Luis à Bahia. Na porta do templo, forjados no ferro da grade, uma escada, um cata-vento, uma grelha e uma bandeira branca, principais símbolos de Tembu.

Até aquele momento parecia que as falas de cada um ainda não haviam se cruzado. Me preocupava, e via que a Luis também, que o encontro não chegasse onde esperávamos. Foi então que, diante do Templo de Tembu, o Tata começou a falar.

De uma maneira que não consigo relatar, todas as experiências dilatadas nas horas que estivemos ali juntos se condensaram nos poucos minutos que se seguiram. Nas palavras do Tata as intuições iniciais de Luis para o trabalho pareciam se enredar, cada vez mais inseparavelmente, com tudo que já tínhamos conversado e visto naquele dia.

Como uma espiral que gira cada vez mais rápido e no seu movimento vai estabelecendo novas conexões e ganhando corpo, a conversa ia dando um sentido muito claro ao que estávamos buscando. Percebíamos essa vertigem, nos entreolhando impressionados e, de repente, tudo parecia construir um só sentido, enredar-se em uma trama, como os fios em um tear.

Um emaranhado de mil pontas

Caminhando entre as folhas sagradas do terreiro, nos chamou a atenção uma planta, que cresce em espiral. “Essa planta é muito importante, porque simboliza Tembu. Ela cresce em formato de ‘kodia’, que é como nós entendemos o tempo.”

Olivia de Oliveira, em seus estudos sobre a obra da arquiteta Lina Bo Bardi, aponta para as espirais como elemento recorrente na sua arquitetura. A escada do Solar do Unhão é o exemplo mais notável do que Lina pretendia com esse elemento. Centrípeta e centrífuga ao mesmo tempo, a escada é o centro de gravidade de todo o conjunto, a espinha dorsal do edifício. Dali se vê todo o espaço e as obras expostas, simultaneamente, colidindo tempo e espaço na vertigem do movimento. Segundo Olivia, a escada do Unhão condensa toda a ideia de tempo contida nos museus de Lina².

A espiral como imagem para o tempo contrapõe a visão ocidental da linha contínua que conecta passado, presente e futuro. Girando convulsivamente e sem parar, colapsa passado e presente num “emaranhado de mil pontas”, como Lina costumava definir o tempo. O futuro, segundo Tata, não existe. “O que existe é o agora e o que passou – que sempre volta.”

O tempo é uma construção social. Diferentes povos o representam de maneiras distintas, de acordo com seus modos de vida. A relação intrincada entre o candomblé e a natureza estabelece uma relação com o tempo mediada diretamente pela experiência. Ao tomarmos consciência do tempo por meio dos fenômenos naturais, das fases da lua, das mudanças da maré, nos situamos biologicamente no mundo. Ao percebermos o tempo de crescimento de uma planta ou de um animal, dimensionamos também o crescimento e o amadurecimento do nosso próprio corpo³.

Dar forma ao tempo, torná-lo visível é, assim, inscrevê-lo no corpo e com o corpo.

As rampas, plataformas e escadarias do “pedestal social” construído por Luis Berrios-Negrón no Teatro Castro Alves, assim como as espirais de Lina Bo Bardi, possibilitam essa experiência. São diferentes falas de um mesmo discurso sobre o tempo.

Tecer uma utopia

“O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem a consumar sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço. Era parque ou tapete aquele jardim descrito pelo narrador das Mil e uma Noites? Vê-se que todas as belezas do mundo acabam por juntar-se nesse espelho. O jardim, desde os recônditos da Antiguidade, é um lugar de utopia”⁴.



Em sua conferência sobre as *heterotopias*, Michel Foucault fala de um tipo de lugar onde as utopias – etimologicamente *aquilo que não tem lugar* – podem estar localizadas. Esses lugares se caracterizam pela justaposição de espaços, metafóricos ou reais, que são ou deveriam ser incompatíveis.

Foucault nos revela que o mais antigo exemplo de *heterotopia* é o jardim, que no oriente antigo reunia “toda a vegetação exemplar e perfeita do mundo”. Esses jardins tinham uma significação mágica e foram reproduzidos pelos tapetes persas, que logo ganharam lugar especial nas lendas orientais, como tapetes voadores.

Não à toa Luis Berrios-Negrón nos convida a “tecer” um jardim – ou um terreiro. Desde 2010, o artista pesquisa – e tece – tapetes voadores como espaços imateriais e paisagens mentais capazes de nos transportar além da prisão dos sistemas neocoloniais que deformam a vida cotidiana e nos forçam à violência do exílio⁵.

A sua intuição, quando viu pela primeira vez a imensa cobertura da Sala Principal do Teatro Castro Alves, foi de revelar aquela superfície, quase invisível ao nível da rua. Queria fazê-la não apenas visível, mas inspirar para ela uma função pública e promover, assim, novas possibilidades de relação entre as pessoas e a natureza. Um jardim comunitário, que produziria alimento, cura e interação social, contrapondo-se às relações mediadas exclusivamente pelo capital.

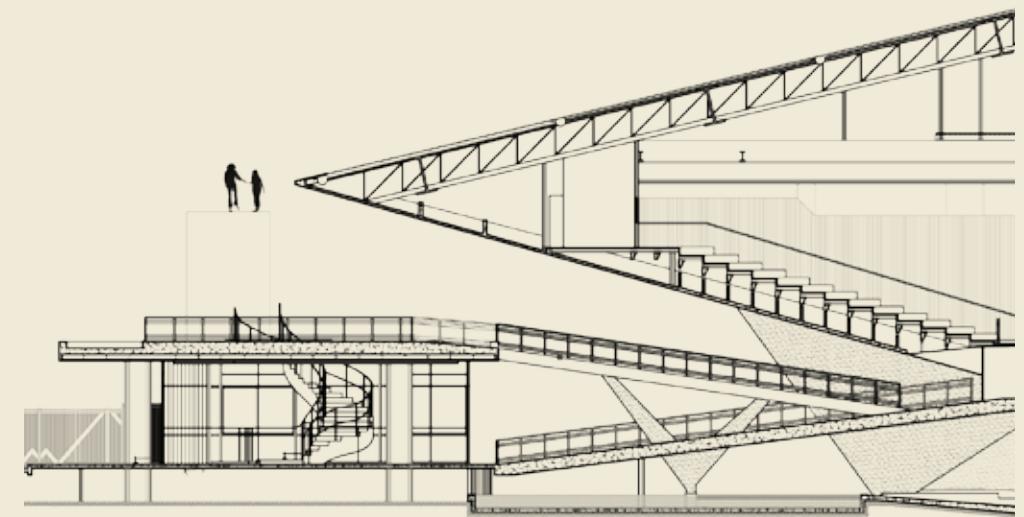
De volta à Bahia para aprofundar a pesquisa para o projeto, Luis conhece o Tata Mutá e o seu terreiro. Ali percebe que o tempo, mais do que o espaço, era a quarta dimensão a ser revelada. O tempo construído a partir da experiência social, do contato com a natureza, seria a potência transformadora do trabalho. Era, então, imprescindível que a “pirâmide” pensada a priori, se reconfigurasse estruturalmente, para conter em sua forma este pensamento.

No movimento contínuo e vertiginoso entre as escadas e rampas interconectadas da sua “plataforma social”, Luis Berrios-Negrón abre os caminhos para que possamos construir aquilo que nos quer revelar. Nos convida a sediar, em nossos corpos, outras possibilidades de leitura do tempo.

Sobre o Jardim Suspenso do Teatro Castro Alves⁶, o Tear do Terreiro nos convoca a tecer, com as mil pontas emaranhadas do tempo, um tapete voador. No jogo de espelhos entre jardins, terreiros e tapetes, nos propõe construir, coletivamente, um lugar para sua utopia.

NOTAS

1. ALVES, Aristides (org.). Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan Kunzo Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan. Asa Foto. Salvador, 2010.
2. OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura. Romano Guerra Editora. São Paulo, 2006.
3. SCHWARCS, Lilia Moritz. Falando do Tempo. In: Sexta-feira n.5 – edição do tempo. Editora Hedra. São Paulo, 2000.
4. FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, As heterotopias. Editora N-1: São Paulo, 2013.
5. Immediate Archeologies Three, Luis Berrios-Negrón, 2010.
6. Esse foi o nome dado originalmente à laje de cobertura do foyer, que até 1992 abrigou um jardim japonês.



20 Nâoesferas XIII



Tear do Terreiro 21



PLATAFORMAS CIDADÃS

Alejandra Muñoz

Acesso. Talvez esse seja um dos principais desvelos do homem atual. A busca pela acessibilidade de tudo: acessibilidade física a um lugar; acesso virtual a objetos distantes; acesso à informação; tornar tudo acessível a todos; acessar o extremo do inacessível desde a mente ao espaço sideral. Estamos familiarizados e imersos na era da acessibilidade, desafiando permanentemente o antagônico interdito e o incessante inatingível. E esse é o eixo crucial da proposta de Luis Berrios-Negrón, uma plataforma de acesso a um lugar inacessível, física e mentalmente: o jardim suspenso do Campo Grande. Um lugar que não é apenas uma posição visual, mas uma situação de imaginário.

Para isso o posicionamento do observador é localizado num ponto do Teatro Castro Alves (TCA) que é, ao mesmo tempo, possibilidade física inexplorada (ou raramente utilizada) enquanto presença cotidiana do terraço existente e transgressão mental da leitura costumeira que temos do monumental teto da sala principal. O artista nos desloca da anamorfose cotidiana, isto é, daquela tendência visual de desvio para cima do plano horizontal desde vários pontos da área, para uma possibilidade concreta de atingir o plano em si. Por um lado há o ato real de permissividade de acesso do observador ao terraço do teatro e, através da plataforma proposta pelo artista, acesso a uma perspectiva de visão do Campo Grande, diferente da qual estamos habituados. De outro lado, há o estímulo metafísico à apreensão da dimensão real do teto do TCA como continuidade do plano verde formado pelas copas das árvores da praça - o jardim suspenso, tanto no espaço físico como em sua possibilidade imaginária.

Assim a plataforma de Luis Berrios-Negrón é uma tradução concreta daquilo essencial para a arte contemporânea: uma plataforma desde a qual ler a realidade, esse lugar mental onde se pode refletir sobre nossas circunstâncias, uma posição desde onde ver o mundo, uma situação de imaginação consciente. Mas a obra é também um elemento que relaciona e resgata uma tradição de plataformas pouco conhecidas ou esquecidas no contexto urbano, arquitetônico e artístico do Campo Grande.

Em primeiro lugar, remete à formação da Praça Dois de Julho, ou mais popularmente conhecida como Campo Grande, uma plataforma de chão criada no século XIX como conexão entre a cidade de então e os nascentes bairros do sul. A praça nasceu de uma das operações mais complexas de criação de espaço público em Salvador: o nivelamento do campo de manobras do Forte de São Pedro, área de importante papel na estratégia de defesa da

cidade até meados do século XIX. O fosso natural, que reforçava o padrão ou plataforma de assentamento do forte, foi ficando obsoleto frente às novas conjunturas políticas e aos progressos da tecnologia bélica e, à medida que a ocupação urbana crescia pela área do Garcia, Canela e Vitória, a irregularidade do relevo naquele ponto dificultava a transposição de um setor a outro. Então, em meados do século XIX, foi realizado um grande nivelamento da depressão em torno do Forte. O capelão da comunidade britânica em Salvador, Edward Parker, foi um dos grandes impulsionadores da urbanização da área e promotor da construção do templo anglicano, a St. Georges Church, inaugurada em 1853 e demolida em 1975. Entretanto, a operação, até hoje, é apenas conhecida por relatos sem documentação gráfica ou técnica sobre o redesenho da topografia local. As obras do Campo Grande, iniciadas em 1847, representaram um desafio principalmente técnico pelo volume de aterro envolvido para preencher o desnível do relevo natural. Ou seja, o grande plano da praça de hoje nasceu do preenchimento do grotão que havia entre a área do Forte de São Pedro e a cumeada do Corredor da Vitória, trabalho que só foi concluído em inícios do século XX com a construção do viaduto entre a Praça da Aclamação e a Praça Dois de Julho. Além do aterro do fosso existente, a obra compreendia a formação de um plano contínuo entre a Aclamação e o Corredor da Vitória (como parte da obra da Avenida Sete de Setembro, realizada entre 1912 e 1916) e o rebaixamento da atual Rua Banco dos Ingleses para criar uma ligação com a Cidade Baixa.

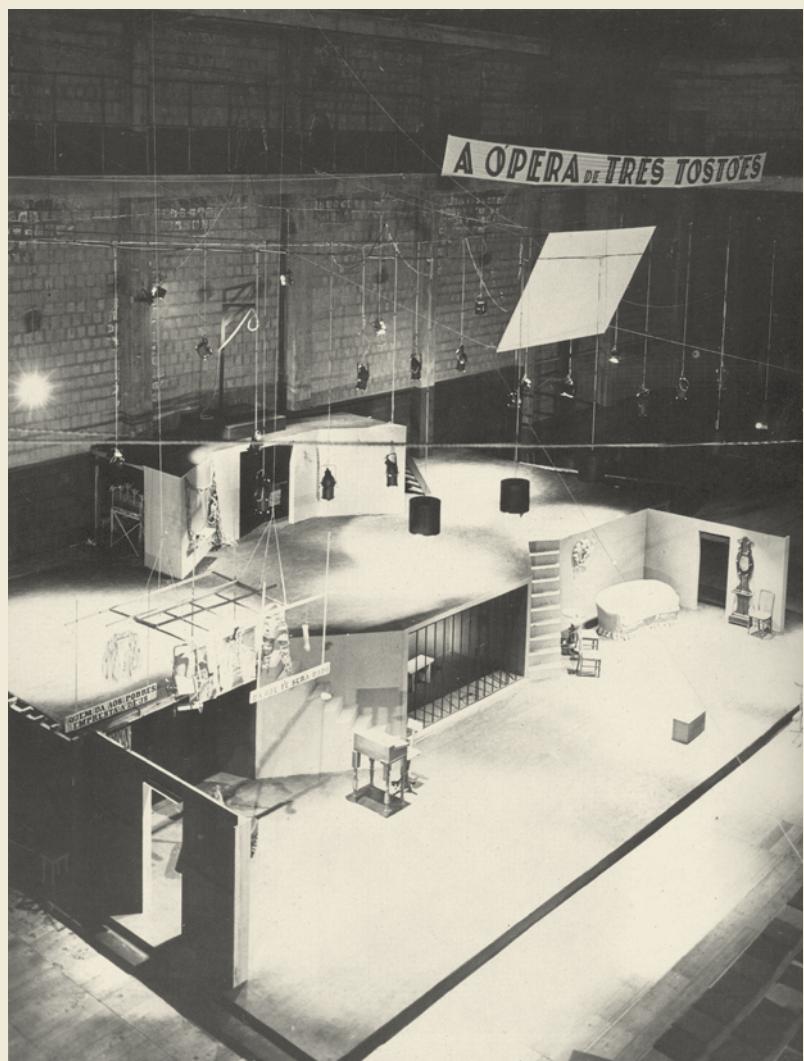


Em segundo lugar, a proposta de Luis Berrios-Negrón resgata a concepção arquitetônica modernista do próprio TCA, isto é, a plataforma pública livre superposta pelo grande volume do teatro, a base elevada do próprio foyer e o jardim suspenso sobre o mesmo foyer. Mas, antes, cabe uma pequena digressão sobre a história desse teatro para entender alguns elementos que, a meu ver, são valorizados pela proposta do artista.

A poucos dias da inauguração do TCA, em 1958, um incêndio decorrente de um curto-círcito destruiu as instalações projetadas pelos arquitetos Alcides da Rocha Miranda e José de Souza Reis em 1948. A recuperação do edifício foi realizada sob novo projeto de José Bina Fonyat Filho e Humberto Lemos Lopes, que recebeu menção honrosa na 1ª Bienal de Artes Plásticas de Teatro em São Paulo pela sua inovadora e moderna arquitetura. A reconstrução, realizada pela companhia Norberto Odebrecht, foi concluída em 1959, porém, um novo incêndio provocou adiamento da inauguração que, finalmente, ocorreu em 1967, quase vinte anos mais tarde do projeto inicial. O TCA, portanto, é um equipamento contemporâneo das discussões em torno da arte moderna que impulsionaram as Bienais da Bahia de 1966 e 1968, corolários do fervilhar cultural que caracterizou o cenário baiano em fins dos anos 1960.

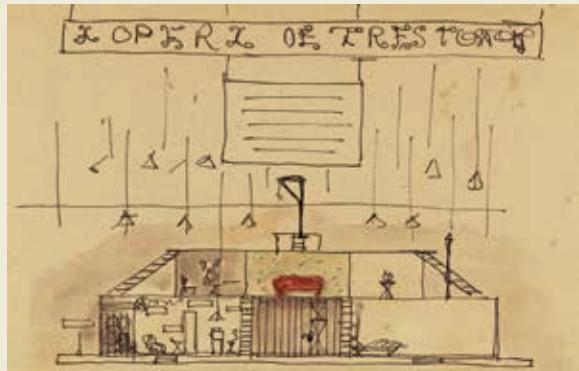


Voltemos à proposta de Luis Berrios-Negrón. Na escala do edifício e seu entorno urbano, o projeto original de Bina Fonyat e Lemos Lopes articulava a continuidade do plano do espaço público da praça e da rua com o plano térreo do espaço público do teatro. Essa relação de livre circulação das áreas abertas do térreo do TCA foi sendo eliminada com a instalação de grades em volta das áreas abertas desde meados dos anos 1980, principalmente restringindo acesso e passagem sobre o grande vão. Na escala arquitetônica do edifício, o foyer foi concebido como um ‘sanduíche de vidro’, um espaço entre duas lajes, a do piso do foyer e a de cima do jardim suspenso. Todo o corpo do foyer foi concebido e construído em elevado, mediante uma ideia de flutuação do chão que assinala de modo sutil a diferença entre o espaço restrito e fechado do edifício e sua área aberta imediata. Essa ideia foi anulada na última reforma dos anos 1990 com a introdução de vegetação ornamental perimetral que oculta a laje e é inadequada à estética modernista inicial. Originalmente, o jardim suspenso na cobertura do foyer, onde é instalada agora a plataforma de



Luis Berrios-Negrón, foi concebido efetivamente como área verde também de uso público controlado - o verdadeiro playground modernista. Porém, também desde os anos 1990 foi eliminado através da construção de um terraço restrito e quase inutilizado na rotina do teatro. Assim, a plataforma de chão público, a plataforma elevada do térreo do foyer e o jardim suspenso, ou seja, relações e elementos do projeto original do TCA atualmente desaparecidos são redimidos pela proposta do artista, não apenas pela concretude da plataforma tubular como pelo imaginário que estimula sobre o amplo teto da sala principal.

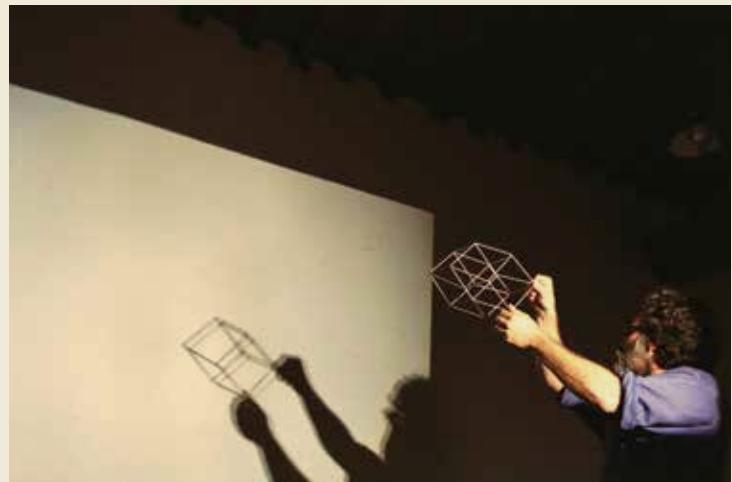
Em terceiro lugar e relacionado com a razão de ser do teatro, o palco em si, Luis Berrios-Negrón resgata um momento pioneiro na saga do teatro baiano e na concepção cênica brasileira: o cenário desenhado por Lina Bo Bardi para *A Ópera de Três Tostões*, de Bertolt Brecht, encenada em 1960 entre os escombros do incêndio de 1959. Em parceria com Martim Gonçalves na direção da peça, Lina se apropriou do espaço destruído pelo fogo e incorporou na montagem as condições existentes, isto é, as paredes enfumaçadas e o vazio nu de equipamentos confortáveis (as poltronas, os cortinados da boca de cena etc.). Para o público, Lina construiu arquibancadas de tábuas simples, montadas no próprio palco. Assim, integrou público e atores no mesmo espaço tradicionalmente separado. O palco da peça compreendia uma plataforma piramidal despojada, com alguns móveis, mas sem camuflar a estrutura de sustentação dos diferentes planos de encenação.



A atual plataforma de Luis Berrios-Negrón, no espaço aberto, retoma essa concepção de Lina e a relaciona com as circunstâncias atuais do contexto do TCA. A estrutura tubular transparente tem um sentido escultórico funcionalista, em que o importante não é a fisionomia visível da plataforma em si, mas a visão do entorno e o imaginário que ela possibilita ao visitante. Mas, a proposta do artista também retoma e inverte a relação social seletiva e separatista dos camarotes do carnaval que todos os verões são montados nas proximidades do TCA.

TEJIENDO Y DESTEJIENDO EN LA 4TA DIMENSIÓN

Luis Berrios-Negrón



La superficie del techo del Teatro Castro Alves es enorme. Es casi imperceptible desde la calle es realmente solo visible desde los rascacielos alrededor del parque Campo Grande, o desde el espacio exterior. El acceso público al filo del gran triángulo extruido ofrece una perspectiva inédita que potencializa un presente-futuro, como espacio mental y agrícola, de contemplación y de vegetación. Al verlo de cerca, intentamos tejer un tapiz social alternativo como imagen nómada. Esta imagen tiene como objetivo recordar las escalas temporales¹ entre el ser humano, lo biológico, el tiempo cósmico, reflejando la incremental deficiencia del medioambiente para la agricultura, como la lucha contra el subproducto de la modernidad neocolonial. Esa imagen no-objetiva se revela

a través de la superficie del techo (p.20) como deseo y aspiración² para componer una re-imaginación política del espacio público en Salvador. Este potencial paisaje mental y jardín medicinal intenta instigar la reforma pública del techo del Teatro en beneficio a la ciudad: para incrementar la memoria inconsciente e institucional colectiva de la idea del espacio público³; proporcionar una imaginación de la forma de este posible techo verde (una idea ya existente, estudiada y planificada, pero aún no realizada) que mejora significativamente la temperatura dentro de la sala principal, creando un ahorro de energía a largo plazo para la ciudad y sus ciudadanos; y, una reconsideración de la historia agrícola del Nordeste brasileño, entrelazando su imagen propia colonial, industrial, artesanal, artística y religiosa.



Con esto, el invernadero busca hacerse visible mediante la cuarta dimensión⁴, no necesariamente como escultura social, sino más bien como pedestal social, tomando la forma de una inimaginable maquina abstracta⁵ que hace-visible⁶ la desintegración del derecho al espacio público. Esta visibilidad escurridiza es entonces transformada por el acto no-objetivo: estando ante sí, sólo para confundirse con otra cosa a través de la modalidad visual de lo irreconocible⁷.

Lo irreconocible de la superficie tejido del Teatro Castro Alves es facilitado por la Pirámide, apropiando el andamio⁸ de Carnaval, la "arquibancada" temporera, o incluso la permanente del Sambódromo, como un ready-made. Esta apropiación intenta animar la memoria de la precariedad del espacio público a través de la "arquibancada" como infraestructura asumida, no mirando hacia la calle, pero mirándose a si misma.

Salvador no está exenta a esta precariedad que, a menudo ocurre durante la obvia supresión de espacios verdes para la especulación financiera, y el rampante y irresponsable desarrollo de bienes raíces (destruyendo parques y jardines medicinales – como Terreiros de Candomblé)⁹. Y, aún más, vemos esta desintegración del espacio público por el reciente y controvertido aumento de la comercialización del mismo Carnaval, que se utiliza como un instrumento agresivo de ambos el branding y la segregación de clases sociales (ver *Movimiento Desocupa*).

En cierto modo lo es, sí, un acto de materializar el llamado imperativo de Lina Bo Bardi para redefinir las Prácticas Científicas como una extensión de la Planificación Ambiental¹⁰. Pero hago eco al llamado de Lina al reproducirlo fuera de las convenciones profesionales y técnicas de la arquitectura

y planificación urbana, apoyando el cuerpo colectivo del activismo que cuestiona y enriquece la composición más allá de lo singular, lo binario, la continuidad, y de lo antropológico. Esto se extendió a fin de forzar¹¹ activaciones ambientales sugeridos por el concepto más amplio de "invernadero" y la radicalización del clima¹². Estas activaciones esperamos rendirán una ciencia ficción subversiva (o de la "ficción científica" en portugués) que da lugar, nutre, vive y almacena la imagen proyectada, el tapiz continuo como superficie abstracta que se opone a las incongruencias humano/naturales de genera la máquina antropológica como la gran y deshabitada superficie del techo del Teatro¹³.

Esta imagen colectiva como tapiz mental desmantela la cristalización del poder que posee, literal y metafóricamente, el gran triángulo extruido. Es el filo de esa navaja que corta a través de los mismos residuos de formalismo geométrico Europeo que marca la encrucijada de las discusiones culturales, políticas y económicas entre el concretismo paulistano y el neoconcretismo carioca, que el arte del nordeste ciertamente a menudo ha mediado, resistido, y / o contradicho los discursos entre el cubismo, el arte abstracto, y la construcción de la técnica del arte a través de la revolución plástica brasileña¹⁴ que aun vemos hasta hoy día.

Por ejemplo, una de las manifestaciones que se enfrentaron con el empuje colonial de la modernidad europea es el arte de tejer, en el que el artesanato brasileño de origen indígena contrasta al geometrismo de la Bauhaus, con tapices de artistas bahianos como Genaro de Caravhalo

quién da forma y flujo al expresionismo neoconcreto través de interpretaciones de aspectos, entre otros, de la religión Afro-Brasileiro, Candomblé y la Tropicália¹⁵.

De la misma manera, el acto se propone a través del telar como los arquetipos irreconocibles, como el invernadero (p.30), la memoria colectiva, de una historia futura de las ciencias naturales, donde la Pirámide y el público crean y nutren aspiraciones comunes, sin depender del pensamiento de división dualista o digital. Queremos un presente que se realiza mediante el pensamiento compasional que imagina una ciudad repleta de constelaciones de un noreste que da ritmo a una mayor forma medioambiental, sobre todo en contraste a las formas neoliberales de crecimiento racional, de darwinismo social¹⁶, aniquilando activamente el medio ambiente que a su vez promociona el invernadero como herramienta ubicua del futuro como solución a la radicalización de los sistemas climáticos globales, la agresión tecnocrática, y la forma urbana totalitaria.

En resumen, el *Telar del Invernadero* para la 3^a Bienal de Bahía es un acto que especula, no una predeterminación de un producto financiero para el beneficio del proyecto neo-colonial, pero un tejido de una casi-imperceptible imagen nómada¹⁷ dentro del juego global¹⁸, desafiando la ley de la razón antropológica, construyendo un medioambiente de aspectos particulares de lo inmaterial que cuestionan tanto el tropicalismo, el orientalismo, los vínculos con África, el poder del testimonio y el naturalismo.

NOTAS

1. "Si tenemos suerte, nuestras prácticas nuevamente alinearán sus huellas a la escala temporal de la naturaleza..." - revista Oxigeno, España, mayo de 2008 por Vanessa Sánchez - Creatividad Rebelde: entrevista con Luis Berrios-Negrón, festival cultural SOS48 comisariada por Paco Barragán, Chirstiane Paul, Rirkrit Tiravanija.

2. Appadurai, Arjun - Archive and Aspiration, V2_Rotterdam, 2003

3. Stigler, Bernard - Nanomutations, hypomnemata et grammatisation, Ars Industrialis, <http://www.arsindustrialis.org>, Paris, 2006

4. "Desde que me di cuenta de que uno debe hacer una sombra proyectada de una cosa 3-d, cualquier objeto - al igual que el que se proyecta en el sol de la tierra hace dos dimensiones - Pensé que por simple analogía intelectual, la cuarta dimensión podría proyectar un objeto de tres dimensiones..." - Marcel Duchamp, 1966 en "La rueda de la bicicleta y el portabotellas: Duchamp como escultor" de Herbert Molderings en Respirateur, Museo Schwerin, 2007

5. Raunig, Gerald - A Thousand Machines, Semiotext(e), Los Angeles, 2010

6. Rheinberger, Hans-Jörg - Making Visible. Visualization in the Sciences, and in Exhibitions?, preprint 399, Max Planck Institute for the History of Science, Berlin, 2010

7. Hopf, Alexandra - Future Show, November / December 1948, Museum of Non-objective Art, 1071 Fifth Avenue, New York 28, N.Y., Salon Verlag, Köln, DE, 2010.

8. "La proposición construye un mundo con la ayuda de un andamiaje lógico..." - Wittgenstein, Ludwig, Tractus Logico-Philosophicus, pg. 67, 4.023, edición CK Odgen, Routhledge, Nueva York, 1922

9. Alves de Silva, Aion Sereno - A Face Sagrada das Plantas, essay within A Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paquetan by Aristides Alves, ed., ASA Foto, Salvador, Bahia, Brasil, 2010

10. Bo Bardi, Lina - Tempos de Grossura: O design no impasse, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1994

11. "Forzar" de Badiou y de Smith [Badiou, Alain - L'Être et l'Événement, re. concepto de forzamiento, Londres, Continuum, 2005 / Smith, Mick - Against Ecological Sovereignty, re. el desafío de Smith de la fuerza de la razón contra la "máquina antropológica", Posthumanities, University of Minnesota Press, 2011]

12. Berrios-Negrón, Luis - One Micron a Lightyear Ago into Thirdness: fictions from the Paraman-nerist Treatise published in Digital Utopia, Nadin Heinich, ed., Akademie der Künste, Berlin, 2012

13. "Por otro lado, la abstracción, en el sentido filosófico de la palabra, sería incomprendible para el espíritu del negro salvaje. Él necesita hechos concretos y no es capaz de generalizar, de sistematizar." - Charles Letourneau en La psychologie ethnique de 1901, ref. A Casa dos Olhos do Tempo por Aristides Alves, ed., ASA Foto, Salvador, Bahía, Brasil, 2010

14. Letter from Cicero Dias to Ciccillo Matarazzo July 1948 - Jones, Caroline A. - Anthropophagy in São Paulo's Cold War, Art Margins V.2, Iss.1, MIT Press, 2013 (Feb.)

15. Muñoz, Alejandra - Artistas da Tapeçaria Moderna, Galeria Passado Composto Século XX, São Paulo, 2012

16. Berrios-Negrón, Luis - Manners, Parameters, and the Gay Sciences: Realities from the Paraman-nerist Treatise, in Space Matters by Lukas Feireiss, ed. Ambra Verlag, Vienna, 2013

17. Warnke, Martin, et al. - Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, Akademie Verlag, Berlin 2003

18. Cooke, Lynn, et al. - Alighiero Boetti / Game Plan, Tate Publishing, London, 2012

NONSPHERES XIII: LOOMING GREENHOUSE (p.03)

Teatro Castro Alves (José Bina Fonyat Filho, 1957-68) for the 3rd Biennial Art of Bahia, 2014 by Luis Berrios-Negrón

The Looming Greenhouse potentiates the roof surface of the Castro Alves Theater.

The act to potentiate is in itself a social pedestal. These visibilities are articulated by the use of three infrastructures: a pyramid, a warp, a stage.

In time, their collective use energizes, nurtures, and reimagines the realization of a green roof that was officially planned by and for the Theatre, but currently paralyzed for lack of funding.

The three infrastructures are:

Pyramid. Temporary structure installed using scaffoldings on the surface of the mezzanine (main west / entrance facade) of the Theatre creating a ramping, open-ended circuit to bring the public to see the roof surface;

Warp. The vast, ramping roof surface itself of the Theatre, hardly perceptible from the street, is represented as a potential knitting of a mental, vegetable, medicinal, collective tapestry, not unlike a Terreiro;

Stage. Green roof south of the mezzanine as a stage for a live-events program for activist, religious, and medicinal agriculture, with experimental art and music performances

TIME THAT PASSES BY (p.04)

Luis Berrios-Negrón and Tata Mutá, spiritual leader of Terreiro Angola – or Bantu – of Angolão Paquetan nation, Mutá Lambo ye Kaiongo (Kunzo Kia Mezu Tengu Kisuelu Kwa Kwa Muige Angolão Paquetan), located in neighborhood Cajazeira XI, in Salvador, met for a public conversation at the Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA), in April 8th, 2014.

The aim was to promote a debate over the notions of time, the relations between men and nature; the use of herbs for nutritional, medicinal and sacral purposes; triangles, pyramids, spirals, 4th dimension and a whole way of thinking space, the sacred and the personal and spiritual experiences, both from the artistic research and the candomblé's spirituality.

Curator Marcelo Rezende goes back through some of these questions in the interview below with Tata Mutá, trying to bring forward some of the potentialities of The Looming Greenhouse project.

Marcelo Rezende - What is a sacred space, is it possible to somehow define this territory?

Tata Mutá - I would start by telling you that the best sacred space, the most sacred place in the world is the human being. If you do not care for that space, you are lost.

Marcelo Rezende - But can you create a sacred space, in a sense of a territory?

Tata Mutá - The sacred space is a place where you will nurture your spiritual health. It is a place where people meet to talk, to see each other, to see themselves, to discuss issues, it is a place where you feed all spirituality, regardless of religion.

Marcelo Rezende - So we meet people, we meet ourselves, and what is the result?

Tata Mutá - The result is very simple. Because actually living is simple, it is us who make it difficult. According to Candomblé, living is simple, and when you meet yourself and the other (and that's the bid of Candomblé: that the process of living happens from inside out, so there is no answer out there, it is within you). This sacred space that is made for that, to offer one an orientation, a direction. We understand that there is only one path; a single arrow. And that arrow, one needs to be aware to it. The sacred place is suited for this: to strengthen the arrow, to learn to direct a path, to

learn what is a target. To understand a goal, because in fact there is only one goal in life.

Marcelo Rezende - That is ...

Tata Mutá - What is your purpose on earth? You have to understand what is your goal. To the extend you can understand it, and you are the only one who can do it, you know what you came to do. And as you develop yourself, and change, and renew your life, you are able to understand what is your purpose. There are people who can do two or three things at the same time ... but that is their path, because the road is long and everything fits in it, and everyone. But not the path. You are the only one who fits in it.

Marcelo Rezende - If there is only one path, how can we understand the participation of all others who surround us in our sacred space and development?

Tata Mutá - In meeting with these others, which is meeting with many paths, one must understand that others are there exactly so you can better understand your own path; that is, who you are.

(At that moment the phone rings, and TM conversation with a woman).

The dialog returns as such:

Tata Mutá - ... There are still things like these, and I find it great that it surpasses the years. This woman was wondering where can she find a place that sells sculptures of body parts [ex-voto] because her son had an accident, broke his collarbone and she promised to St. Lazarus that if everything ended up well she would offer it to the saint. This gesture has always been an act of grace and faith.

Marcelo Rezende - What do you think will happen in the future?

Tata Mutá - What is the future? Future is here and now, as we speak.

Marcelo Rezende - But what you imagine when you think about development of the

Terreiros, related to nature and its destruction?

Tata Mutá - I think that if there is no intervention to that, and I am not talking about divine intervention, I mean a political action, people claiming. Near my house, for example, there is a person who's been continuously destroying the forest...

Marcelo Rezende - And how long do we have?

Tata Mutá - For what?

Marcelo Rezende - To prevent the worst from happening?

Tata Mutá - I think that time has passed.

THE GREENHOUSE CHRONOTOPE (p.06)

Caroline A. Jones

Luis Berrios-Negrón proposes what he calls a "pyramid" – part ziggurat, part platform, stretching between the mezzanine and roof level of the Teatro Castro Alves in Salvador, Bahia, Brazil. The theater's roof is intended ultimately to host a garden, both cooling the interior of the building and offering a site for urban agriculture – perhaps of medicinal plants – while leaving the Campo Grande park unencumbered. Berrios-Negrón's "pyramid" is likewise imagined to include a garden, not above but within its greenhouse components. As with Oscar Niemeyer's much larger marquise in São Paulo's Ibirapuera Park, intimately in dialogue with the garden of Roberto Burle Marx, the proposed structure is a kind of aegis symbolically activating a space for people while fruitfully entangling itself in the Brazilian ecosystem. Unlike Niemeyer's permanent, horizontal, concrete marquise, Berrios-Negrón's pyramid will be a temporary, zigzagging, glassy affair – yet both these structures foster new forms of sociality.

"To potentiate" social doings, LBN's torqued, sectioned pyramid will point beyond itself.

Thus, it is an index.¹ To what actions does it point? I interpret it here as deploying the antropofagic impulses of the Brazilian avant-

garde (perhaps generationally performing an anthropophagy of antropofagia itself).² The point is to inhabit certain European geometries – the rational stepped structures of the Enlightenment (think of Ledoux's "Maison des Gardes Agricoles"), only to undo them.

In part, this necessary undoing is done through the indexical – pointing away – but unlike Peirce's index, it doesn't indicate a past event but a future set of potentials: pointing to the imagined garden, indicating the "warp" of the roof as the site of a desired "knitting of a mental, vegetable, and collective tapestry," per Berrios-Negrón. The structure also points to a future in the other direction, back toward the mezzanine. Here, inside the pyramid-as-greenhouse, "a program for activist and medicinal agriculture" will take place.³ Evoking the HaHa group in their AIDS-activist garden in a downtown Chicago storefront (1991-95), the aim is for an aesthetic intervention to create a highly visible, accessible domain of small-scale, urban agriculture by which healing can be claimed by the community (rather than peddled back to them by neo-colonial big pharma).⁴ If corporate chemists attend to indigenous understandings of bio-active agents from the Amazonian rainforest in order to appropriate that knowledge for industrial production, Berrios-Negrón's project points to a reversal of such one-way information transfer. When activated by planting, the twinned agro-architectures of greenhouse and roofgarden will simultaneously validate community forms of medicine, and create platforms for sharing curative practices through the politics of display. Such aspirations aim to seed permanent change beyond the temporary conceit of the biennial, relying on the communities engaged to take up the project and vascularize it into human cultural institutions.⁵ An index always aims at more than itself. So in addition to the indexical function of "pointing," Berrios-Negrón's pyramid could be seen as a projection of a 4th-dimensional reality into our limited 3-dimensional world. Time is the key metaphor by which we try to grasp the next higher dimension, and a key medium for antropofagia. Take the transmutational work of Lygia Clark

and Hélio Oiticica, who reinterpreted the Moebial steel of Max Bill as a wide band of elastic for linking the artists' paired wrists, torquing the one-sided surface through dynamic twining and stretching, producing a durationaly-activated geometry.⁶ Time becomes antropofagia's medium in other ways as well. Against the rapid metronome of conquest and economic instrumentation (now updated for global capitalism), the contemporary anthropophage proposes the slow chemistry of digestion. Rumination, metabolization, and the molecular uptake of caloric energy feeds processes of tissue generation, the excretion of wastes, and the need to eat again. This energetic cycle takes time, and is time, until time ends for the individual attempting to experience life in "the temporal scales of human, biologic, and cosmic time."

Against these chronotypes we have, in Berrios-Negrón's proposal, chronotopes – spatialized time in the form of sectioned pyramids and the figures of greenhouse, tesseract, and candomblé shrine. In the latter space, Tata Mutá Imê tells the designer "Time is not chronological" – and I want to read this remembered conversation as signaling a specific discursive chronotope in which, and where, duration is purely experiential, opposing the logic of the clock. In our anthropophagic hunger for alternatives to grinding, coordinated (and hence colonial) time, this alogical time becomes a space for looming – the potentiation of the Berrios-Negrón greenhouse – a space in which all times can be present, or no times. Such a space aims at ritual suspension, akin to the suspension of politics that is carnival, or the suspension of business-as-usual that was theorized by Oiticica in his "Babylonest" as crelazer (creative laziness).

Even carnival is strictly bracketed by chrono-logic (and as such, carnival was theorized forcefully by Bakhtin as the necessarily temporary upending of power relations). But in Berrios-Negrón's proposed chronotope, we apprentice ourselves as yearning outsiders to the very different sensibility Tata Mutá evokes in approaching Tembu – syncretically nominated to be the saint of Time (but as continuity and recurrence, not

measure).⁷ Berrios-Negrón wants his pyramidal index to point to this chrono(eu)tope – a utopian timespace that might be closer to our imagination of an Edenic Pleistocene than the impatient, technology-mediated Anthropocene in which we live.

Even before we tipped into the Anthropocene, the greenhouse was already a figure for carving a different kind of chronotope out of the relentless logic of seasons and latitudes. In courtly structures of wood and glass, the royal gardener could grow oranges in Paris or Stockholm, and peacocks could winter over in Pfaueninsel or Kew. Updated and democratized for the masses, the greenhouse became Paxton's "Crystal Palace," planting the machine in the garden where literature had long imagined it to be.⁸ These technophilic visions of a packaged eden morphed into the Biospheres, Drop cities, and Dome cultures of the 1970s, fueling even the hydroponic locavore cultures of the present. As concerns over the growing human impact on the earth's ecosystem have increased, ways to escape that fate have proliferated in pods, spheres, and geodesic structures. Berrios-Negrón wants toward off some of these associations through his theorizing of the Non-sphere, but they linger in references to the greenhouse as "an unrecognizable archetype of collective memory" or "a ubiquitous tool of the future" opposing the radical (human) alteration of the global climate system. The designer works these antinomies, exploring at many scales and with parametric modeling "the greenhouse as the ultimate boundary object" – spatialization and materialization attempting to hold off the collapse of our climate system, even as a greenhouse tomato, local to Holland, is shown to have 10 times the carbon footprint of an industrially-bred one shipped from a warmer clime.⁹ Can a more nimble greenhouse design – parametric, modular, solar-powered, locally sourced – reverse these economies? Can anything shake off the greenhouse's imperial referents and steep energy costs? If it is only a model of "work in progress," LBN's Bahia pyramid certainly intensifies the questions.

In stratigraphy being adjudicated as we speak, the Anthropocene is upon us; it won't be easy to make a utopia (eu-topos) of the greenhouse in these conditions.¹⁰ Linked as it already was to colonial fantasies of "having" the South in the North, of keeping the exotic ("invasive species") safely boxed within the local landscape, of inducing the technical sublime by placing the dynamo in the garden, the greenhouse was always-already modeling the human control of climate. What it could not anticipate was the anthropogenic effect happening outside of architecture altogether, affecting the entire planetary system. "The greenhouse effect" is defined by its escape from those figures of control, the actual greenhouses where we thought to contain it.

In such dire straits, what we want from Berrios-Negrón is nothing less than what a resurgent post-war Brazil demanded of Roberto Burle Marx and Oscar Niemeyer (there & then as developmentalist largesse, while here and now in Bahia it will be at the smaller scale of a temporary model).

We want an antropofagic cut into the body of European botanical fantasy and its inheritors in global capitalist pharmaceuticals. We want a reconfiguration of time (for Niemeyer, the futurism of modernist curves; for LBN, a chronotope that refuses sovereign claims to coordinated temporality while still trying to "buy time" with cultural barter and stubbornly metabolic knowledge exchange). The first level of transvaluation occurs when "exotics" are reinterpreted through the simple act of refusing their export: planted for homely use in Bahia. The second follows from the transplantation of the Berlin-based experiments of Berrios-Negrón, which will become localized, ideally, through the actions of individuals on the ground who might cultivate and disseminate these medicinal plants. Both movements facilitate reaching past Laugier's primitive hut and Paxton's modular fabrications to a new level of permeability to the Brazilian ecos (oikos or home) and its human co-habitants. Can the LBN structure stretch to another level of

the index, pointing to the shrine of Tembu tended by the community led by Tata Mutá? The architect-designer intuits that only by inviting such cultural practices in, to suffuse the intended flora and architecture together, can medicine happen. Can this appropriated botany, by which expatriated Africans parsed the foreign Brazilian forest for recognizable healing substances and forged the inventive wit of candomblé, produce the new dimension that LBN's structure models? The antropofagic ruminant will demand as much, defying chronologic for the chronotope.

NOTES:

1. In the philosophy of Charles Saunders Peirce, the index is a sign that points to an action outside itself that can be considered causative – e.g., a bullet hole in the wainscoting of a room is an index of the action of the bullet passing through it. The indexical is compared in Peirce's theory to the iconic and the symbolic. See [Semiotics and Significs, ed. Charles Hardwick and James Cook (Bloomington IN.: Indiana University Press, 1977)].

2. Anthropophagy is the Latinate spelling for the Portuguese antropofagia (man + eating) – a theory of cultural cannibalism mobilized in the late 1920s by Brazilian poet Oswald de Andrade. Here, I will use variants of the Portuguese spelling to indicate this tradition, with the Latinate variations designating its globalization for the present, as in the practice of Berrios-Negrón.

3. These quotes are from the prospectus from LBN studio titled "Nonspheres XIV: Looming Greenhouse," 3 April, 2014. Any unsourced quotes are from this document.

4. HaHa is a collaborative group of artists active in Chicago and elsewhere, and the project referenced here is "Flood," 1992-95, in which a hydroponic garden was opened in an urban storefront to grow nutrient-rich vegetables (kale, collards, mustard

greens, swiss chard) and therapeutic herbs for people living with HIV and full-blown AIDS. See Nato Thompson, *Living as Form* (2012) and the group's website, <http://www.hahahaha.org/projFlood.html>.

5. This happened in the case of the HaHa Flood project, which became a social center with educational, health, and aid services offered in a neighborhood context.

6. The reference here is to Clark and Oiticica, *Diálogo de mãos* (Dialogue of Hands, 1966). For an expanded discussion, see Caroline A. Jones, "Anthropophagy in São Paulo's Cold War", *Art Margins* 2:1 (2013).

7. Tambú is not a fixed concept or identity, but in this instance data comes from Berrios-Negrón's conversations with the candomblé priests of Salvador.

8. I note that scholars also chart a history in which Tambú designates an Angolan martial arts dance with sticks, performed to a strong drumbeat (with a drum called the tambú); the ritual came simultaneously to Brazil and Curaçao with the Portuguese slave trade, and then blossomed into a deeply political form of music played during the "Tambú season". See Nanette de Jong, *Tambú: Curaçao's African-Caribbean Ritual and the Politics of Memory* (Bloomington: Indiana University, 2013).

9. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, Oxford University Press, 1963. LBN prospectus, and email to the author from 18 May 2014.

10. Geologists meeting in Washington DC to determine stratigraphic nomenclature are divided as to whether the Anthropocene should be periodized as beginning with the 19th century Industrial age and the beginnings of anthropogenic climate change, or whether strontium layers from 1950s atomic testing constitute a more precise marker.

WEAVING AND TIME (p.14)

Daniel Sabóia

The house of the eyes of Time

The meeting was scheduled for nine o'clock am. Luis was supposed to arrive and get the motorboat at 8:30 am, from where we would go to Carmo, to meet Tata Mutá and ride together to the neighborhood Cajazeiras 11. But already then, the forces of nature softened the rigours of time. Coming from Itaparica Island, Luis depended on the humour of both tides and rain to make the crossing. Almost an hour later, we finally left.

Throughout the trip, we followed Tata's car as the urban landscape gradually changed. Leaving the postcard scene - Mercado Modelo market with the Lacerda Elevator at the back, we passed through the remarkable modern architecture of Comércio, went by the chaos of valleys cut by overpasses in the expressways, by informal groupings and sheds of Highway BR-324, until we reached the simplicity of homes and stores in Cajazeiras. After traversing an endless labyrinth of streets, we rode a little street of mud, surrounded by fences dividing large green areas, with a few houses here and there along the way; countryside landscape. Tata pulled his car over a gate on which could be discreetly read: "Un Zokua Mutá Lambô ye Mameto Kayongo. Toma Kwiza". He came out and opened the gate, inviting us to come inside his house. From then on, it didn't take long for us to realize, it was his domain not only space, but mostly time. The experience within the Terreiro was guided by Tata Mutá and the first part of the conversation took place in the kitchen. Luis seemed anxious and tried to find a way to express himself. Tata realized that and was assertive: "Relax, what's the hassle? You'll have your time to speak."

The talk of Tata, punctuated by long silences emphasizing more serious and reflective moments, was softened by his broad smile and the loud laughter all the time. "Do not bother, it's that my nkis [saint, in kikongo – the language of the angolan candomblé nation] is pretty childlike."

He told us the story of the Terreiro and their struggle to preserve and continue the traditions of their nation, of Angolan origin. With that purpose an NGO was founded by him in 1990, Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolan Paquetan (House of The Eyes of Time That Talks About Angolão Paquetan Nation)¹. The rigor in following the precepts, the Kikongo language spoken among the "sons" of the house and the concern to pass to the next generations the songs, rhythms and stories transmitted orally, are some of the ways to preserve a tradition little known even in Bahia, where Yoruba traditions are more powerful and recognized. He spoke with pride of how these traditions had remained intact for centuries, "from mouth to ear" and interrupted the conversation only to answer in Kikongo the birds whistling to him from the woods.

Upon the arrival of his newest initiate, the youngest in the house, we headed towards the woods. Sute Mwgongo, or Augusto, is a huge man, but the gentleness of his gestures and the sweetness of his speech are inversely proportional to the weight of his body. He kneeled to greet his Tata [father, in kikongo] and saluted us with a warm hug, before catching the machete to lead us into the forest.

On the trail between the sacred leaves, from the smallest herbs under our feet to the tallest trees, everything seemed to have name and place. On the way we stopped to salute a baobab, yet small and unnoticeable to an unwarmed like me, both men fell on their knees and bow a reverence in Kikongo.

Back to the entrance of the Terreiro, in front of the main house, we walked alone between some altars and temples, while Tata was attending an appointment. Then, again with us, he determined that it was time for Luis to speak. He listened attentively, silently and without saying much, invited us to see the temple Tembu, or Time, one of the most important deities of his nation and the only one without parallel with other syncretic cults of African origin.

Around a tree, a circular wall reminded us of the Restaurant Coati at Ladeira da Misericórdia, by architect Lina Bo Bardi which we had visited together some months before, in Luis' first visit to Bahia. At the gate of the temple, forged in the iron grid, a ladder, a pinwheel, a grill and a white flag, the main symbols of Tembu.

Until that moment it seemed that each other's roads had not crossed yet, Tata and Luis's. It worried me, and I noticed that it did Luis too, that the meeting would not get where we expected. Then, before the Tembu Temple, Tata began to speak.

In a way that I can not report, the experiences that had happened during the hours we were there together got condensed in the few minutes that followed. In the words of Tata, Luis's initial intuitions seemed to merge increasingly and inseparably, with everything we had seen and talked throughout that day.

Like a spiral that spins faster and faster and, in this movement, establishes new connections and gains body, the conversation pointed to a very clear sense to that we were seeking. We realized this vertigo, as we stared at each other amazed, and suddenly everything seemed to just build a single sense, entangled in a weaving, like the threads on a loom.

A tangle of a thousand tips

Walking among the sacred leaves, our attention was caught by a plant that grows in spiral. "This plant is very important, because it symbolizes Tembu. It grows in 'Kodia' format, which is how we understand time."

Olivia de Oliveira, in her studies on the work of the architect Lina Bo Bardi, calls the attention to the spirals as a recurring element in Lina's architecture. The ladder of the Solar Unhão is the most outstanding example of what Lina intended with this element. Centrifugal and centripetal at the same time, the ladder is the center of gravity of the whole set, the backbone of the building. From there you can see all the

space and the works exhibited simultaneously, as time and space collide in the vertigo of motion. According to Olivia, the ladder of Unhão condenses the whole idea of time contained in Lina's museums.²

The spiral as an image for time contradicts the Western view of the continuous line that connects past, present and future. Convulsively spinning without pause, it collapses past and present in a "tangle of thousand tips" as Lina used to define time. Future, according to Tata, does not exist. "What does exist is the now and what has passed - which always comes back."

Time is a social construction. Different people represent it in different ways, according to their way of life. The intricate relationship between Candomblé and nature establishes a relationship with time directly mediated by experience. As we become aware of time, through natural phenomena, by the moon phases or tide changes, we biologically stand in the world. As we notice the growth of a plant or an animal, we also dimension the growth and maturation of our own body.³

Shaping time, making it visible is, thus, to inscribe it in the body and with the body. The ramps, platforms and stairways of the "social pyramid" built by Luis Berrios-Negrón at the Castro Alves Theater, as well as Lina Bo Bardi spirals, enable this experience. They are different lines of a same speech on the subject of Time.

Weaving an utopia

"The Garden is a carpet where the whole world comes to consummate its symbolic perfection, and the rug is a mobile garden through space. Was it park or rug that garden described by the narrator of One Thousand and One Nights? It is visible that all the beauties of the world eventually gather in that mirror. The garden, from the recesses of antiquity, is a place of utopia".⁴

In his lecture on heterotopias, Foucault speaks of a kind of place where utopias - etymologically and conceptually that which

has no place - can be located. These locations are characterized by the juxtaposition of spaces, either metaphorical or real, which are – or should be – incompatible.

Foucault reveals us that the most ancient example of heterotopia is the garden, which in ancient East culture gathered “all the exemplary and perfect vegetation of the world.” These gardens had a magical significance and were reproduced by Persian rugs, which soon gained a special place in the Eastern legends as flying carpets.

No wonder Louis Berriós-Negrón invites us to “weave” a garden - or Terreiro. Since 2010 the artist researches - and weaves - flying carpets as immaterial spaces and mental landscapes, capable of carrying us beyond the prison of neocolonial systems that deform everyday life and force us to the violence of exile.⁵

His intuition, when he first saw the immense roof of the Main Hall of Teatro Castro Alves, was to reveal that surface, almost invisible to the street sight. He wanted to make it not only visible, but inspire this place with a public role and thus to promote new possibilities of relationship between people and nature. A community garden, which produces food, healing and social interaction, opposing relations mediated exclusively by capitalism.

Back to Bahia to deepen his research on the project, Luis meets Tata Mutá and his Terreiro. Then he realizes that time, more than space, was the fourth dimension to be revealed. The time constructed from the social experience of contact with nature, would be the transforming power of the piece. It was then indispensable that the “pyramid” conceived a priori was structurally reconfigured to hold in its shape this conception of time.

In continuous and vertiginous movement between the interconnecting stairs and ramps of its “social platform”, Luis Berriós -Negrón opens the way for us to build what he wants to reveal. Invites us to host in our bodies other possibilities of reading time. On the Suspended Garden at Castro Alves Theatre⁶, The Looming Greenhouse calls us

to weave, with the thousand tangled tips of time, a flying carpet. In this game of mirrors among gardens, carpets and terreiros, what he proposes is for us to collectively build a place for his utopia.

NOTES:

1. ALVES, Aristides (org.). *Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paquetan Kunzo Kia Mezu Kwa Tembu Kisuelu Kwa Muije Angolão Paquetan. Asa Foto*. Salvador, 2010.
2. OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. Romano Guerra Editora. São Paulo, 2006.
3. SCHWARCS, Lilia Moritz. *Falando do Tempo*. In: *Sexta-feira n.5 – edição do tempo*. Editora Hedra. São Paulo, 2000.
4. FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, As heterotopias*. Editora N-1: São Paulo, 2013.
5. Immediate Archeologies Three, Luís Berriós-Negrón, 2010.
6. This was the name originally given to the slab of the foyer, which until 1992 hosted a Japanese garden.

CITIZEN PLATFORMS (p.24)

Alejandra Muñoz

Access. Perhaps this is one of the main seals of present human. The search for the accessibility to everything: physical accessibility to a place; virtual access to distant objects; access to information; making everything accessible to all; access the extremely inaccessible, from mind to outer space. We are familiar and immersed in the era of accessibility, constantly challenging the antagonistic interdict and incessant unattainable. And this is the crucial axis of Luis Berriós-Negrón's proposal, a platform to access to an inaccessible, physically and mentally: the suspended garden of Campo Grande. A place that is not just a visual location but a situation of the imaginary.

For that, the position of the observer is placed at a site of Teatro Castro Alves (TCA) which is at the same time, a physical unexplored possibility (or rarely used) while daily presence of the existing terrace as well as a mental transgression of the usual understanding we have of the monumental ceiling of the main room. The artist displaces us from the everyday anafaria, ie, that visual tendency for upward deflection from the horizontal plane, from various points in the area for a concrete possibility to achieve the plan itself. In one hand there is the actual permission so that the observer can access the theater and terrace, and through the platform proposal by the artist, one can have access to a perspective view of Campo Grande, different from what we are accustomed. On the other hand, there is the metaphysical stimulus to capture the real extent of the roof of TCA as a continuity of the green plane formed by the treetops of the square - the suspended garden, both in physical space as in its imaginary possibility. Thus Luis Berriós-Negrón's platform is a concrete expression of what is essential for contemporary art: a platform from which to read the reality, that mental site where one can reflect on our circumstances, a location from where to see the world, a situation of conscious imagination. But the piece is also an element that relates and recover a tradition of platforms little-known or forgotten in the urban, architectural and artistic context of Campo Grande.

First, it refers to the forming of Praça Dois de Julho, or as more popularly known Campo Grande, a “placeground” created in the nineteenth century to connect between the city and the newly born southern suburbs. The plaza was born as one of the most complex operations for public space in Salvador: leveling the field of Fort São Pedro, an area holding an important role in the city's defense strategy until the mid-nineteenth century. The natural moat, which reinforced the pattern or structuring platform had become obsolete due to the new political circumstances and the progress of military technology and, as the urban occupation grew towards Garcia, Canela and Vitoria areas, the irregularity of the relief, at that point, made it difficult the transference from one sector to another. Then, in the mid

nineteenth century, a great leveling of the depression was built around the Fort. The chaplain of the British community in Salvador, Edward Parker, was one of the major conductors for the urbanization of the area and promoted the construction of the Anglican church, St. Georges Church, opened in 1853 and demolished in 1975. Meanwhile, the operation, even today, is only known by reports without any graphic or technique documentation on the redesign of the local topography. The works of Campo Grande, started in 1847, represented a technical challenge primarily by the volume of land involved to fill the gap of the natural relief. That is, the great plan of the square today was born completing the huge hole that existed between the area of the Forte de São Pedro and the ridge of Corredor da Vitória, a work that was completed in the early Twentieth Century with the construction of the viaduct between Praça da Aclamação and Praça Dois de Julho. Besides the filling the land gap, the work was comprised of the construction of a continuous plane between Aclamação and the Corredor da Vitória (as part of the construction of Avenida Sete de Setembro, conducted between 1912 and 1916) and the lowering of the Banco dos Ingleses Street Bank in order to create a connection with the Lower City.

Secondly, Luis Berriós-Negrón's proposal rescues modernist architectural design of the TCA itself as a free public platform superimposed by the sheer volume of the theater, the high base of the foyer itself and the suspended garden on the same foyer. It is however important to present a short digression on the history of this theater in order to understand some elements that, in my perspective, are stressed by the artist's proposal.

A few days before the inauguration of the TCA in 1958, a fire caused by a short circuit destroyed the facilities designed by architects Alcides da Rocha Miranda and José de Souza Reis in 1948. The re-building of the theater was carried out under new project by José Bina Fonyat Lemos Filho and Humberto Lopes, who received honorable mention at the 1st Biennial of Visual Arts Theater in São Paulo for its innovative and modern architecture. The reconstruction

held by the company Norberto Odebrecht, was completed in 1959, however, a new fire caused postponement of the inauguration that finally occurred in 1967, almost twenty years after the initial project was made. The TCA is therefore a contemporary equipment of discussions about modern art that drove the Biennials of 1966 and 1968 Bahia, bustling cultural corollaries that characterized the Bahian scene in the late 1960s.

Returning to Luis Berriós-Negrón's proposal, in terms of the building scale and its urban surroundings, the unique design of Bina Fonyat and Lemos Lopes articulated a continuity of both the public space level of the square and street, and the ground plan of the public space of the theater. This relation of free circulation of the Theater's open ground areas was little by little eliminated with the installation of railings around the open areas since the mid-1980s, mainly by restricting access and circulation over the large gap. In the architectural scale of the building, the foyer was designed as a 'glass sandwich', a space between two slabs, the one composing the foyer's floor and the one above, the suspended garden. The entire body of the foyer was designed and built in a lifted slab as an idea of a floating floor marking subtly the difference between restricted and closed spaces of the building and its immediate open area. This idea was aborted in the last renovation in the 90s with the introduction of perimeter ornamental vegetation that hides the slab and which is inadequate to the initial modernist aesthetic. Originally, the suspended garden on the roofing of the foyer, where it is now installed Luis Berriós-Negrón's platform, was designed as a green area but also with controlled access to public use - the true modernist playground. However, since the 1990s this also was eliminated due to the construction of a narrow terrace - almost unusable in the routine of the theater. Thus, the platform of public ground, the raised platform of the foyer's ground floor and the suspended garden, that is, the relations and

elements of the original design of the TCA's original design are redeemed by the artist's proposal, not only by the concreteness of the tubular platform as to the imaginary that stimulates on the broad roof of the main room.

Thirdly, and related to the *raison d'être* of the theater itself, Luis Berriós-Negrón rescues a pioneering moment in the saga of Bahia as to Brazilian theater and scenic design: the scenario designed by Lina Bo Bardi for "The Opera of the Three Pennies" by Bertolt Brecht, mounted in 1960 in the ruins of the fire of 1959. In partnership with Martim Gonçalves, the director of the play, Lina took over the space that was destroyed by fire and incorporated to the mounting the existing conditions, ie, the smoky walls and empty space devoid of comfortable equipment (seats, proscenium curtains, etc.). For the public, Lina built bleachers made of simple boards, mounted on the stage itself. Thus, public and stakeholders were integrated on the same, traditionally separate, space. The stage was composed of a stripped pyramidal platform with some furniture, where there was no camouflage of the structure supporting the different planes of the stage.

The current platform Luis Berriós-Negrón, in open space, Lina takes this concept and relates it to current circumstances the context of TCA. The transparent tubular structure has a functionalist sculptural sense, where what matters is not the visible face of the platform itself, but the view of the surroundings and the imagination that it enables the visitor. But the artist's proposal also takes over and reverses the selective social relationship and the breakaway cabins Carnival all summers are mounted near the TCA. The rooftop deck is a transgression of the limits annually redesign the Campo Grande in the carnival by the private cabins, exclusivist scenarios that occupy public space and compromise the enjoyment of all on behalf of the profit of a few.

At the present moment the great ongoing reform of the ACT, which doubles its area of votes spaces, however, as in most public initiatives, is marked by the selectivity of uses, the privilege of access and cultural marketing, proposal Luis Berriós-Negrón incorporates not only forgotten how to position ourselves in the uncomfortable position of rethinking stories that values civility, citizenship and community build today.

WEAVING AND UNWEAVING IN THE 4TH-DIMENSION (p.29)

Luis Berriós-Negrón

The angled roof of the Castro Alves Theatre is vast. It is vaguely perceptible from the street - it is mainly visible from the sky-scraping towers around the Campo Grande park, or from outer space. Public access to the knife's-edge of this large extruded triangle provides a previously unseen perspective that potentiates a present-future, as mental and agricultural space, of contemplation and vegetation. By coming closer to it, we try to weave an alternative social tapestry as nomadic image. This image aims to remind the temporal scales¹, between human, biologic, and cosmic time, by resembling the absence of a viable climate for agriculture, countering the nihilist, crystallized product of neo-colonial modernity.

That non-objective, material image (p.20) is placed through the roof surface as an aspiration² to compose a political re-imagination of public space in Salvador. This potential, mental landscape and medicinal garden looks to instigate public reform for the benefit of the city on several levels: to sustain the collective unconscious and institutional memory of the city's still strong idea of public space³; provide an imagination of the form of this green roof (an already existing idea, studied and planned, but not yet realized) that significantly improves the temperature inside the Main Hall, creating

long-term lower-impact and energy-savings for the city and its citizens; and, a reconsideration of the agricultural history of the Brazilian Northeast entwined in its colonial, industrial, artistic and religious self.

With this, the Looming Greenhouse looks to 4th dimensional form⁴, not necessarily as social sculpture, but more as social pedestal, taking the unimaginable form of an abstract machine⁵ that makes-visible⁶ the pervasive fading of public space. This elusive visibility is then transformed by the nonobjective act: being before it, just to confuse it with something else through the visual modality of irrecognition⁷.

The irrecognition of the roof surface of the Teatro Castro Alves is to be a placeholder facilitated by the Pyramid (appropriating as ready-made the temporary, scaffold⁸ structure of the Carnaval bleacher, or "arquibancada", or even its permanent crystallization, the Sambódromo) as an absence that encourages the memory of the precarity of public space. This precarity is one which Salvador is not exempt from, often through the obvious fencing-off and erasure of green spaces for real estate speculation and development [such as public parks and even religious, medicinal gardens (Terreiros, Candomblé)⁹, but further exemplified by the recent unabated and controversial commercialization of the Carnaval itself, being used as an aggressive instrument of both branding and segregation (see Desocupa movement)].

In a way it is, yes, an act to materialize the imperative call of Lina Bo Bardi to redefine Scientific Practice as an extension of Environmental Planning⁹. But, I echo that call to be reproduced outside of professional conventions and the technicalities of architecture and urban planning, leaning towards a collective body of activism to question and enrich the compositional stewardship beyond the anthropological itself. This is

put forth in order to contest the forcing¹¹ of environmental activations suggested by the broader concept of “greenhouse” and climate radicalization¹². These activations will hopefully yield a subversive science fiction (or fictional science as directly translated from Portuguese) that gives place, nourishes, lives and stores the projected, continuous tapestry as abstract surface that contests the human/natural incongruences of the anthropological machine as the vast and uninhabited roof of the Theatre¹³.

This collective image as mental tapestry, as continuous growth, dismantles the crystallization of power that holds, literally and metaphorically, the large extruded triangle that is the Theatre. It is its knife’s edge that cuts through the same residues of European geometric formalism at the crossroads of cultural, political, and economic discussions between the concretismo Paulistano and neoconcretismo Carioca, that the art of the Northeast certainly has often mediated, resisted, and/or contradicted, between the days of cubism, abstract art, and art construction through the Brazilian plastic revolution¹⁴, up until today.

For instance, one of the manifestations that confronted the colonial thrust of European modernism is the craft of weaving, where the Brazilian art of indigenous origin contrasts the geometricism of the Bauhaus, with tapestries by Bahian artists such as Genaro de Carvalho who shape and flow of form reinvents the neoconcrete expressionism through renditions of aspects, among others, of the Afro-Brazilian religion, Candomblé and Tropicália¹⁵.

With that spirit, the act proposes the loom and the greenhouse (p.30) as unrecognizable archetypes of collective memory, of a future natural history, where by walking up to the Pyramid the audience creates and

nurtures their own common aspirations, not dependent on thinking in dualistic divisions, but for a compositional city of Northeastern constellations in rhythm and in disorder as environmental form, especially in contrast to neoliberal forms of rational growth, of social Darwinism¹⁶, actively annihilating the environment, promoting the idea of the greenhouse as ubiquitous tool of the future to solve the radicalization of global climate systems and technocratic, if totalitarian urban form.

In summary, the Looming Greenhouse for the 3rd Biennial of Bahia is an act that speculates upon weaving a nomadic image in motion¹⁷ within the global game¹⁸, challenging the Platonic act of anthropological reason and the building of environment as particular aspects of the immaterial, of Tropicalism, Orientalism, links with Africa, the power of the testimony, and of naturalism.

NOTES:

1. If we are lucky, our practices will realign their footprints back to the temporal scale of nature...” - Oxígeno Magazine, Spain, May issue, 2008 by Sánchez, Vanessa, Creatividad Rebelde: entrevista con Luis Berrios-Negrón regarding the SOS48 cultural festival curated by Paco Barragán, Chirstiane Paul, Rirkrit Tiravanija.
2. Appadurai, Arjun - Archive and Aspiration, V2_ Rotterdam, 2003
3. Stigler, Bernard - Nanomutations, hypommata et grammatisation, Ars Industrialis, <http://www.arsindustrialis.org>, Paris, 2006
- 4.“Since I found that one should make a cast shadow from a 3-d thing, any object

whatsoever – just as the projecting on the sun of the earth makes two dimensions – I thought that by simple intellectual analogy, the fourth dimension could project an object of three dimensions...” - Marcel Duchamp, 1966, in “The bicycle wheel and the bottlerack: Duchamp as sculptor” by Herbert Molderings, Respirateur, Museum Schwerin, 2007

5. Raunig, Gerald - A Thousand Machines, Semiotext(e), Los Angeles, 2010

6. Rheinberger, Hans-Jörg – Making Visible. Visualization in the Sciences, and in Exhibitions?, preprint 399, Max Planck Institute for the History of Science, Berlin, 2010

7. Hopf, Alexandra - Future Show, November / December 1948, Museum of Non-objective Art, 1071 Fifth Avenue, New York 28, N.Y., Salon Verlag, Köln, DE, 2010

8. “La proposición construye un mundo con la ayuda de un andamiaje lógico...” - Wittgenstein, Ludwig, Tractus Logico-Philosophicus, pg. 67, 4.023, edición CK Odgen, Routhledge, Nueva York, 1922

9. Alves de Silva, Aion Sereno – A Face Sagrada das Plantas, essay within A Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paquetan by Aristides Alves, ed., ASA Foto, Salvador, Bahia, Brasil, 2010

10. Bo Bardi, Lina – Tempos de Grossura: O design no impasse, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, São Paulo, 1994

11. “forcing” from Badiou and Smith [Badiou, Alain - Being and Event, re. Cohen’s concept of forcing, London, Continuum, 2005 / Smith, Mick - Against Ecological Sovereignty, re. Smith’s challenge of force of reason against the “anthropological machine”, Posthumanities, University of Minnesota Press, 2011]

12. Berrios-Negrón, Luis - One Micron a Lightyear Ago into Thirdness: fictions from the Paramannerist Treatise published in Digital Utopia, Nadin Heinich, ed., Akademie der Künste, Berlin, 2012

13. On the other hand, abstraction, in the philosophical sense of the word, would incomprehensible to the spirit of the savage black. He needs concrete facts and is incapable of generalizing, of systematizing” – Charles Letourneau in La psychologie ethnique of 1901, ref. A Casa dos Olhos do Tempo by Aristides Alves, ed., ASA Foto, Salvador, Bahia, Brasil, 2010

14. Letter from Cicero Dias to Cicillo Matarazzo July 1948 - Jones, Caroline A. – Anthropophagy in São Paulo’s Cold War, Art Margins V.2, Iss.1, MIT Press, 2013 (Feb.)

15. Muñoz, Alejandra – Artistas da Tapeçaria Moderna, Galeria Passado Composto Século XX, São Paulo, 2012

16. Berrios-Negrón, Luis - Manners, Parameters, and the Gay Sciences: Realities from the Paramannerist Treatise, in Space Matters by Lukas Feireiss, ed. Ambra Verlag, Vienna, 2013

17. Warnke, Martin, et al. - Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, Akademie Verlag, Berlin 2003

18. Cooke, Lynn, et al. - Alighiero Boetti / Game Plan, Tate Publishing, London, 2012

LEGENDAS

Capa

Perspectiva Axonométrica da “pirâmide”. Estudos para O Tear do Terreiro, Luis Berriós-Negrón, 2014. Vetorização por Liane Hecket

Axonometric view of the “pyramid”. Studies for The Looming Greenhouse, by Luis Berriós-Negrón, 2014. Vector by Liane Hecket

p. 1

Praça do Campo Grande, com TCA ao fundo. Foto: Patricia Almeida, 2011

Campo Grande Square, with Castro Alves Theatre on the background. Photo: Patricia Almeida, 2011

p. 4

2a Edição do Sistema de Trocas: “A Escala do Tempo e a Quarta Dimensão”, com Luis Berriós-Negrón e Tata Mutá Imê, no MAM-BA. Foto: Alfredo Mascarenhas

2nd Edition of Sistema de Trocas [Exchange System]: “Time Scale and the 4th Dimension”, with Luis Berriós-Negrón and Tata Mutá Imê, at MAM-BA. Photo: Alfredo Mascarenhas

p. 7

Maison des Gardes Agricoles, Claude-Nicolas Ledoux. Foto: Reprodução – LEDOUX C. N., 1847, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris, D. Ramée, 1847.

Maison des Gardes Agricoles, Claude-Nicolas Ledoux. Photo: Reproducion – LEDOUX C. N., 1847, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris, D. Ramée, 1847.

p. 10

Maquete do projeto de Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx para o Conjunto do Ibirapuera. Foto: Reprodução

Model of the design by Oscar Niemeyer and Roberto Burle Marx for the Ibirapuera Park. Photo: Reproduction

p. 15

Visita ao Terreiro Mutá Lambô yê Kaiongo. Foto: Patricia Almeida, 2014

Visiting the Terreiro Mutá Lambô yê Kaiongo. Photo: Patricia Almeida, 2014

p.16

Visita ao Terreiro Mutá Lambô yê Kaiongo. Foto: Patricia Almeida, 2014

Visiting the Terreiro Mutá Lambô yê Kaiongo. Photo: Patricia Almeida, 2014

p. 18

Modelos dos Tapetes Voadores em túnel de vento do Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität da Zürcher Hochschule der Künste, em frente aos polítopos quadridimensionais da série Immediate Archeologies (Afeganistão, Peru e Jordânia, 2010), de Luis Berriós-Negrón. Foto: cortesia da artista. Suíça, 2013

Flying Carpet Models in the wind tunnel of Forschungsschwerpunkt Transdisziplinarität of the Zürcher Hochschule der Künste, in front of the 4hdimensional polytopes of the series Immediate Archeologies (Afghanistan, Peru and Jordania, 2010-), by Luis Berriós-Negrón. Photo: artist's courtesy. Switzerland, 2013

p.20

Estudo da relação entre as alturas da “pirâmide” e do telhado da Sala Principal do TCA, com escala humana do Superstudio sobre corte transversal do Teatro Castro Alves – desenho GBM Eng. e Arquitetura, cortesia TCA. Estudos para O Tear do Terreiro, Luis Berriós-Negrón, 2014.

Study of the relations between the heights of the “pyramid” and the roof, with Superstudio human scale on section of the Castro Alves Theatre – drawing by GBM Eng. e Arquitetura, courtesy of TCA. Studies for The Looming Greenhouse, by Luis Berriós-Negrón, 2014

p.21

Plantio de ervas sagradas e medicinais, coordenado pelo Tata Mutá Imê e realizado por Taata Muendaze (Evandro Barreto dos Santos), Sute Mwgongo (Augusto Cezar

Santos da Silva), Mam'etu N'udiakalunga (Robenilda Nascimento dos Santos) e Kota Ndumbi (Valdete Ramo Brito dos Santos), do Terreiro Mutá Lambô ye Kayongo. Foto: Gillian Villa

Planting of sacred and medicinal herbs coordinated by Tata Mutá Imê and done by Taata Muendaze (Evandro Barreto dos Santos), Sute Mwgongo (Augusto Cesar Santos da Silva), Mam'etu N'udiakalunga (Robenilda Nascimento dos Santos) e Kota Ndumbi (Valdete Ramo Brito dos Santos), of Terreiro Mutá Lambô ye Kayongo. Photo: Gillian Villa

p. 23 e 23

“Pirâmide” sobre o terraço do foyer do Teatro Castro Alves. Foto: Gillian Villa.

“Pyramid” on top of the terrace of Castro Alves Theater. Foto: Gillian Villa.

p. 25

O Campo Grande em 1880. Foto: Camilo Vedani, 1880. Em: Gilberto Ferrez. Bahia: velhas fotografias 1858/1900. 2ªed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed. / Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1999.

Campo Grande in 1880. Photo: Camilo Vedani, 1880. In: Gilberto Ferrez. Bahia: velhas fotografias 1858/1900. 2ªed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Ed. / Salvador: Banco da Bahia Investimentos, 1999.

p. 26

O TCA por volta de 1960. Foto: Reprodução – Arquivo Odebrecht TCA around 1960. Photo: Reproduction – Odebrecht Archive

p. 27

Montagem do espetáculo Ópera dos Três Tostões, no Teatro Castro Alves, 1960. Foto: Reprodução – Lina Bo Bardi. Coord. Edit. M. Carvalho Ferraz - 2ª ed. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

Ópera dos Três Tostões, spectacle in Teatro Castro Alves, 1960. Photo: Reprodução – Lina Bo Bardi. Coord. Edit. M. Carvalho Ferraz - 2ª ed. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

p. 28

Croqui de estudo para o cenário da Ópera dos Três Tostões. Lina Bo Bardi, 1960. Foto: Reprodução – Lina Bo Bardi. Coord. Edit. M. Carvalho Ferraz - 2ª ed. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

Sketch of the scenery for Ópera dos Três Tostões, by Lina Bo Bardi, 1960. Photo: Reprodução – Lina Bo Bardi. Coord. Edit. M. Carvalho Ferraz - 2ª ed. São Paulo: Inst. Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

p.29

“A Máquina Invisível”. 2a Edição do Sistema de Trocas: “A Escala do Tempo e a Quarta Dimensão”, com Luis Berriós-Negrón e Tata Mutá Imê, no MAM-BA. Foto: Alfredo Mascarenhas

“The Invisible Machine”. 2nd Edition of Sistema de Trocas [Exchange System]: “Time Scale and the 4th Dimension”, with Luis Berriós-Negrón and Tata Mutá Imê, at MAM-BA. Photo: Alfredo Mascarenhas

p. 30

Estufa construída por estudantes como projeto final do Living Archive Course, ministrado por Luis Berriós-Negrón, na Universidade de Ciências Aplicadas, Münster, 2014. Foto: Miguel Prados Sánchez

Greenhouse built by students as final requirement for the Living Archive Course by Luis Berriós-Negrón, University of Applied Sciences, Münster, 2014. Photo: Miguel Prados Sánchez

3

BIENAL DA BAHIA

É TUDO NORDESTE?

TEAR DO TERREIRO

trabalho comissionado para a 3^a Bienal da Bahia

CONCEPÇÃO

Luis Berrios-Negrón

CURADORIA

Alejandra Muñoz

ASSISTENTE DE CURADORIA

Daniel Sabóia

PRODUÇÃO

Juliana Freire

COORDENAÇÃO DE MONTAGEM

Fátima Passos

MONTAGEM

Júlio Walter Rego e equipe

APOIO

Mills

Teatro Castro Alves

PUBLICAÇÃO

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Daniel Sabóia

DIREÇÃO DE ARTE

Dinha Ferrero

TRATAMENTO DE IMAGENS

Dinha Ferrero

TRADUÇÃO

Eneida Sanches

REVISÃO

Andréa Lemos, Daniel Sabóia e Hanna Nolasco

COLABORADORES

Tata Mutá Imê, Marcelo Rezende, Alejandra Muñoz, Daniel Sabóia, Caroline A. Jones, Patricia Almeida, Liane Heckert

AGRADECIMENTOS

A Mariana Hardy por ter me apresentado o Brasil e a Matthias Böttger por ter me dado a grande oportunidade de voltar. Igualmente aos queridos amigos Ícaro Vilaça, Benjamin Seroussi, Wiebke Kannengiesser, Nair de Carvalho e toda a equipe do Instituto Sacatar em Itaparica, por seu indispensável apoio e hospitalidade.

PATROCÍNIO

CAIXA

REALIZAÇÃO



MAM
MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA

IPAC
INSTITUTO DE PESQUISAS
ARTÍSTICAS E CULTURAIS DA BAHIA

Governo do
Estado da Bahia
Secretaria de Cultura

canal
PRODUÇÕES

CO-REALIZAÇÃO

APOIO

Mills
AÓD
ACADEMIA
DA
BENEFICÊNCIA
BAHIR

CINE
CINEMATECA
BRASILEIRA

**INSTITUT
FRANÇAIS**
Alliance Française
ASSOCIATION
DES FRANÇAIS
AU BRÉSIL

Desenbahia

Agência de Fomento do
Estado da Bahia S.A.

APOIO CULTURAL

sacatar
www.sacatar.org

LOPEZ VIDAL
SECRETARIA
DE CULTURA
E TURISMO

VITLINE
FILMES

VILA+
50 ANOS
VILA+
CULTURA
EDUCAÇÃO
ESPORTES
TURISMO

baluart
BIENNIAL
FOUNDATION

Solar

CACHOEIRA
PARQUE NACIONAL

[ArteDigital]br

Itaparica

ATARDE

Solar

**GOETHE
INSTITUT**
Instituto Goethe
Brasil-Bahia

APOIO INSTITUCIONAL

TEATRO CASTRO ALVES

**FUNDAÇÃO
Ribeiro
Vasconcelos**

**107.5
EDUCADORA FM**

TVE

OCB
ONDE
CULTURA
BENEFICÊNCIA
DA BAHIA

**GOETHE
INSTITUT**
Instituto Goethe
Brasil-Bahia

GeoENG

**FUNDAÇÃO
PIERRE CALMEL**

dilmas

FMG
Fundação
Manoel Góes

**SECRETARIA
DE DESENVOLVIMENTO,
TURISMO E CULTURA
DO ESTADO DA BAHIA**

Salvador

3

BIENAL DA BAHIA
E TUDO NORDESTE?