

A 3ª Bienal da Bahia: espaço museal e acionamento de identidades⁸⁹²

The 3rd Bahia Biennial: museum spaces and identity

Ms. Pedro Ernesto Freitas Lima

Universidade de Brasília

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. 3ª Bienal da Bahia. museu. curadoria. arte contemporânea.

RESUMO

A 3ª Bienal da Bahia (2014) realizada em Salvador e arredores reivindicou continuidade em relação às duas edições anteriores, realizadas na segunda metade da década de 1960, estabelecendo uma relação identitária não só com esses eventos, como também com sua proposta de refletir sobre a condição da circulação, produção, exibição e recepção de arte no Nordeste, região considerada “periférica” aos circuitos hegemônicos de legitimação representados pelo eixo Rio – São Paulo. Pretendemos, a partir de análises da narrativa curatorial e de obras integrantes do evento, discutir como a 3ª Bienal da Bahia, ao questionar *É tudo Nordeste?*, discutiu arte, identidade e instituições a partir do agenciamento de questões identitárias por meio da dimensão expositiva e museal em diferentes *loci* instaurados pelos trabalhos artísticos, por sua vez, filiados à arte contemporânea.

KEYWORDS: Identity. 3rd Bahia Biennial. museum. curatorship. contemporary art.

ABSTRACT

The 3rd Biennial Bahia (2014) held in Salvador and other nearby cities, claimed continuity in relation to the two previous Biennial editions held in 1960s, establishing an identity relationship not only with these events, but also with its a region considered as "peripheral" to the hegemonic circuits of legitimation located at Rio - São Paulo axis. We intend discuss, based on the curatorial narrative and of works analyzes, how the 3rd Bahia Biennial, proposing the questioning *Is it all Northeast?*, discussed art, identity and artistic institutions from the agency of identity issues by medium of the exhibition and museal dimension exploration in different locus established by the artistic works, in turn, of different languages and procedures affiliated to the contemporary art.

⁸⁹² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



Após a História da Arte, entendida aqui enquanto uma única grande narrativa totalizante, ser questionada por autores como Hans Belting, Arthur Danto⁸⁹³, e outros, podemos afirmar que museus e exposições têm ocupado posições de protagonismo na construção de narrativas em um contexto fragmentado. Simultâneo a esse processo, a implosão de categorias como o “homem” universal impactou na segmentação de narrativas sobre arte e identidade. Objetos artísticos passaram a ser abordados a partir de diferentes aspectos identitários de diferentes categorias – relativas a gênero, raça, sexualidade e origem geográfica –, muitas vezes em exposições que celebravam o reconhecimento e a institucionalização, via curadoria e museu, de uma pretensa diversidade multiculturalista. Entretanto, devemos nos perguntar até que ponto essa diversidade expressa em diferentes categorias de alteridade não estaria aprisionando trabalhos artísticos a certas homogeneidades.

Considerando que instituições artísticas, entre elas os museus, por meio de eventos como as exposições e de agentes como os curadores, participam de processos problemáticos de legitimação de identidades, propomos discutir nesse trabalho como a 3ª Bienal da Bahia discutiu representações identitárias da região Nordeste do Brasil, região essa inventada por uma série de eventos que, como afirma Durval Muniz de Albuquerque Júnior (1999), conceberam uma região apropriada para, entre outros, ser exposta em museus.

Para nossa discussão, partindo da análise do discurso curatorial do evento e de algumas obras expostas, propomos investigar como foram pensados os espaços museais e expositivos da Bienal de modo que lidassem e expressassem a discussão identitária proposta pela curadoria do evento por meio da questão elaborada no subtítulo: *É tudo Nordeste?*. Como demonstraremos, a noção de espaços museais foi estendida em direção a uma série de diferentes *loci* de modo a explorar suas possibilidades de agenciamentos identitários.

⁸⁹³ Cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.; DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte*



A 3ª BIAL DA BAHIA E O (ANTI)MODELO DE BIAL

Intitulada *É tudo Nordeste?*, a terceira edição da Bienal foi realizada em 2014 em diversos pontos da cidade de Salvador e em outras cidades próximas à capital⁸⁹⁴. Teve como curadores-chefes Marcelo Rezende, Ana Pato e Ayrson Heráclito. De forma descontínua, aconteceu 46 anos após sua segunda edição⁸⁹⁵, quando fora encerrada por militares no contexto do regime militar instalado no país com o golpe de 1964. Em um evento ainda hoje nebuloso, militares apreenderam obras⁸⁹⁶ e artistas – entre eles os organizadores da segunda edição da Bienal, Juarez Paraíso e Riolan Coutinho – de forma arbitrária e autoritária, alegando tratar-se de uma mostra com obras “subversivas” (OLIVA, 2016: 83-84). A 3ª Bienal implicava não em uma continuidade das duas primeiras edições, mas sim em um novo modelo de evento que reivindicava uma filiação àqueles ocorridos nos anos 1960 de modo a legitimar seu interesse por continuar debatendo questões relativas à “centro” e “periferia”, modelos de bienal e questões identitárias.

Entre os objetivos da 3ª Bienal estava dar continuidade à reflexão sobre a situação marginal da Bahia e do Nordeste do país em relação aos circuitos artísticos canônicos de legitimação “nacional” do eixo Rio-São Paulo. Desde suas duas primeiras edições, a Bienal da Bahia questionava a ideia de arte “nacional” e o monopólio de São Paulo enquanto centro e circuito que detinha a hegemonia na

contemporânea e os limites da história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

⁸⁹⁴ A extensa lista de obras e artistas participantes e dos espaços que receberam atividades da 3ª Bienal, entre elas exposições, oficinas, exibições de filmes, debates e grupos de estudos pode ser conferida no catálogo da exposição. Cf. REZENDE, Marcelo [org.]. Catálogo 3ª Bienal da Bahia, Jornal dos 100 dias. Salvador, 29 de maio a 7 de setembro, 2014.

⁸⁹⁵ A primeira edição foi realizada em 1966 no Convento do Carmo, organizada pelos jovens artistas Juarez Paraíso e Riolan Coutinho. Reuniu cerca de 800 obras de 280 artistas de quase todas as regiões do país. A segunda edição, realizada em 1968, se mostrou mais ambiciosa, com cerca de mil obras e com um discurso político de oposição ao regime militar mais contundente (OLIVA, 2016: 83).

⁸⁹⁶ Entre as obras apreendidas, estão desenhos, gravuras, esculturas e pinturas de Antonio Henrique Amaral, Farnese de Andrade, Lênio Braga, Antonio Dias, Siron Franco, Gastão Manuel Henrique, Antonio Manuel, Tereza Simões e Claudio Tozzi (OLIVA, 2016: 94).



seleção, exibição e legitimação do que seria a produção “brasileira”. Isso não significou que, em sua gênese na segunda metade dos anos 1960, o evento tivesse se pautado por repertórios temáticos considerados “locais” ou “nordestinos”, ou seja, “particularmente certo figurativismo que remetia à cultura popular e afro-brasileira, notabilizados, em grande parte, pela obra literária de Jorge Amado” (FERREIRA, 2015: 47-48). Diversamente, rechaçavam concepções cristalizantes e exotizantes de identidade.

Essas questões foram retomadas na terceira edição do evento, realizada em 2014. Se as duas primeiras edições pareciam órfãs de um modelo, ao recusar a Bienal de São Paulo⁸⁹⁷ – o que implicava, evidentemente, também na recusa do modelo da Bienal de Veneza –, a terceira edição tomou como referência a Bienal de Havana (1984), especialmente sua terceira edição realizada em 1989.

Segundo Sabrina Moura (2016: 2208), a Bienal de Havana foi fundada sob o signo do pintor Wilfredo Lam (1902-1982), artista filho de imigrante chinês e mãe de ascendência afro-espanhola. Sua biografia era agenciada pela bienal cubana de modo a associar o evento a determinado caráter identitário pós-colonial, relativo à representação de uma cultura “terceiro-mundista” e de uma produção artística “afro-cubana”, desvinculada de narrativas hegemônicas da arte moderna produzidas na Europa e nos Estados Unidos. Tendo esse modelo pós-colonial de subversão da condição de subalternidade historicamente imposta como referência, a Bienal da Bahia se posicionava em um campo de “contra-discurso” (REZENDE, 2014: n.p.).

⁸⁹⁷ A primeira Bienal, realizada em Veneza em 1895, e que serviu de modelo para a Bienal de São Paulo (1951) e para outras ao redor do globo, foi engendrada em um contexto nacionalista da segunda metade do século XIX no qual as grandes exposições universais eram concebidas como microcosmos que apreenderiam e representariam nações e suas qualidades, a partir da exploração de elementos considerados característicos de cada país por meio da compartimentalização do evento em estandes de representações nacionais (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004: 31-34; MAGALHÃES, 2015: 115). Até determinado momento, a Bienal de São Paulo perpetuou em parte esse modelo à medida que tencionava promover a internacionalização da produção artística do país a partir do encontro entre o que seria uma arte “nacional” e uma arte “internacional”. A esse modelo que as Bienais da Bahia se contrapuseram.



Isso não significa que esse posicionamento “contra-discursivo”, de questionamento de modelos hegemônicos, implicava na resolução do problema identitário. O que a narrativa curatorial entendia por “Nordeste”? Como a 3ª Bienal da Bahia expressou determinada perspectiva sobre certo “Nordeste” imaginado que, de forma ambígua, é tanto afirmativa quanto questionadora quando consideramos aspectos identitários e aqueles relativos à circulação de arte contemporânea por circuitos artísticos excêntricos? Nos ateremos a alguns trabalhos artísticos integrantes do evento e ao modo como lidaram com os espaços expositivos para discutir como a narrativa curatorial, por meio da dimensão expositiva dos trabalhos artísticos, agenciou aspectos e relações identitárias em distintas naturezas de *loci*.

OS *LOCI* DA BIENAL

Segundo a curadora Ana Pato, uma das características fundamentais do evento foi a ocupação de “lugares” existentes na cidade, tais como “igrejas, mosteiros, terreiros de candomblé, arquivos públicos, acervos privados, museus de arte, de etnografia, de arte sacra, ateliês de artistas, bibliotecas, cineclubes e centros culturais.” (2015: 139). Ainda segundo a curadora, essa estratégia visava a “descentralização de um espaço único, capaz de representar o todo, e assume, como forma, uma rede dispersa de pequenos centros.” (2015: 139). Ao optar por abolir as “paredes falsas” dos espaços expositivos convencionais, Pato afirmou que a curadoria se voltava contra noções de “neutralidade e isolamento da arte” e propunha a “pulverização do pensamento do artista” e seu diálogo com a história dos espaços que recebiam a 3ª Bienal. Nesse caso, não estaríamos diante da substituição de uma ideologia – a do cubo branco e da autonomia da arte moderna – por outra, que propõe uma relação mais imediata e transparente entre artistas, obras e espaços identitários?

Algumas obras integrantes da Bienal evidenciam essa proposta de “pulverização do pensamento do artista” nas linguagens e práticas que empregam. Arthur Scovino concebeu *São Jorge*



Elevador (figura 1), uma ação performática em que o artista, a partir de vivência na cidade e da investigação de seus elementos simbólicos e culturais, elegeu a imagem do caboclo para performar. Ao saltar diante de monumentos ou outros lugares importantes de Salvador, Scovino reproduz os gestos de quem maneja arco e flecha, em uma espécie de “partitura corporal de um segundo” replicada em 100 pontos da cidade e registrada em uma série de fotografias.



Figura 6. Arthur Scovino, *São Jorge Elevador*, 2014, performance e fotografia. Fotos: Gabriel Guerra.

Com a performance corporal, Scovino investiga, a partir de seu próprio corpo, gestualidades associadas ao caboclo, entidade cultuada na Umbanda e associada a outras populares no Catolicismo



e no Candomblé, como São Jorge, São Sebastião e Oxóssi. Essas práticas religiosas de matriz afro-brasileira e indígena remetem a certa dimensão particular da Bahia e, por extensão, ao Nordeste. A configuração de arqueiro também é comum às representações de indígenas presentes em diversos monumentos públicos espalhados pelas cidades do país, muitos deles representações da alegoria novecentista da república brasileira, que concebia um indígena mítico e heroico como representação da nação⁸⁹⁸. Portanto, o corpo do performer opera como uma espécie de catalisador de imaginários, memórias, representações culturais e práticas religiosas associadas às “três raças” que integram o mito da formação do povo brasileiro difundida, em determinado momento, pelas nossas ciências sociais.

Outro trabalho que se espalhou para além de espaços expositivos convencionais foi o projeto *Instrumentos para dobrar rios* de Gaio Matos (figura 2). Geralmente, os trabalhos do artista partem de sua experiência com a engenharia e a arquitetura para investigar possibilidades de atuação em espaços, singularizando-os de alguma forma, ainda que de modo efêmero. Em *Instrumentos para dobrar rios*, Matos investiga impactos da ação de pequenos objetos ao longo do icônico Rio São Francisco. Essas ações, registradas em fotografia e vídeo, não são plenamente planejadas, mas negociadas ao longo do momento em que ocorrem. Esses, digamos, micro-impactos contrastam com alterações de grandes proporções e, muitas vezes, permanentes de obras monumentais ao longo do Rio, como a construção de barragens hidrelétricas e aquelas que viabilizaram sua transposição para regiões do semi-árido nordestino.

⁸⁹⁸ Um debate aprofundado sobre a representação e o imaginário sobre o “índio” no Brasil no século XIX, cf. CHRISTO, Maraliz. Representações oitocentistas dos índios no Brasil. In: LEHMKUHL, L.; PARANHOS, A.; PARANHOS, K. [orgs.]. *História e imagem: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de letras, 2010. p. 71-99.





Figura 7. Gaio Matos, *Instrumentos para dobrar rios*, 2014, ação / escultura dentro do projeto *Instrumentos para dobrar rios*.

Diferentemente dos trabalhos associados à *land art*⁸⁹⁹, Matos não intervém em espaços a princípio tidos como “naturais”, diferentemente, se vale do contexto e da historicidade dos espaços onde interfere e agencia aspectos culturais, identitários e políticos associados, nesse caso, ao Rio São Francisco, cujo imaginário e aspectos social e político participam da invenção de determinado “Nordeste”. Ainda, o artista não propõe subverter o aspecto expositivo das instituições, como pretendia

⁸⁹⁹ Foram denominados como *land art* intervenções – de grande e pequena dimensão – realizadas nas décadas de 1960 e 1970 que, por meio da singularização de “sítios” – espaços a princípio “naturais”, isto é, livres de intervenção humana –, propunham a investigação de dinâmicas perceptivas e plásticas do espaço por meio da operação de fatores como o tamanho e a escala (HUCHET, 2012: 120-122).

a *land art*. Diferentemente, Matos lida com procedimentos expositivos já tidos como convencionais e rotineiros para trabalhos de arte contemporânea de caráter efêmero, como a exibição de fotografias e vídeos, os quais transcendem a condição de registro e se constituem como obra.

Lugares ermos, em certa medida anônimos, isto é, aparentemente ainda não singularizados, foram o foco de interesse de Nuno Ramos em *Iluminai os terreiros* (figura 3). Lançando mão de uma estética da gambiarra, o artista instalou estruturas de iluminação precárias e produziu uma luz “estranha” para lugares “desolados, abandonados, perdidos”, termos do próprio artista (REZENDE, 2014: 33), provocando os limites da própria percepção do espaço enquanto obra de arte.



Figura 8. Nuno Ramos, *iluminais os terreiros*, 2014. Vista da ação na 3ª Bienal da Bahia, Salvador, 2014.

O título da obra, verso do samba *Brasil pandeiro* do compositor baiano Assis Valente (1911-1958), evoca com o termo “terreiros” tanto espaços utilizados para práticas religiosas de matriz africana como também, no senso-comum, espaços vazios onde não há edificações ou aos quais não



4º SE
BRA
MUS

SEMINÁRIO
BRASILEIRO DE
MUSEOLOGIA
BRÁSÍLIA.DF

DEMOCRACIA: DESAFIOS PARA A
UNIVERSIDADE E PARA A MUSEOLOGIA

ISSN 2446-8940
ISBN 978-65-87555-00-3

são atribuídas funções bem delimitadas. O trabalho dá relevo, portanto, à dimensão ordinária e banal que também habita nossas relações com a cidade.

Os trabalhos analisados acima são mostras da variedade de procedimentos e repertórios que constituíram os trabalhos integrantes da 3ª Bienal. Entre as diversas outras questões que poderiam ser apontadas a partir desse evento de grandes proporções, podemos afirmar que, quanto ao modo como lida com aspectos identitários, e se fosse possível propor uma síntese, poderíamos afirmar que parte dos trabalhos agenciam memórias, aspectos identitários, culturais e outros tipos de narrativas diversas, dispersas em *loci* – isto é, espaços urbanos ou “naturais”, instituições, corpos de artistas e espectadores, entre outros – anônimos ou fortemente simbolizados e que participam das dinâmicas de representação identitária da região. Tal agenciamento foi também operado pelo educativo do evento, o qual promoveu “ações guerrilheiras” em espaços da cidade, disputando atenção e narrativas em movimentadas ruas comerciais e instaurando territórios de divulgação e diálogo sobre o evento (REZENDE, 2014: 27).

Voltando ao nosso questionamento inicial, ao compreendermos como uma nova utopia a proposta de Ana Pato de abolir “paredes falsas” do cubo branco de modo a permitir a “pulverização do pensamento do artista” nos espaços onde a 3ª Bienal seria realizada, podemos afirmar que a proposta do evento arma armadilhas para ele próprio quanto ao modo de legitimar identidades. Ao discutir sobre usos discursivos e estéticos do conceito de diáspora na arte, John Peffe afirma que boa parte da “nova arte procura deslocar a diáspora de uma condição de sujeito-que-fala para passar a ser um objeto-em-questão” (2003 *apud* MOURA, 2016: 2211). Ou seja, exposições de arte dentro de um contexto multiculturalista oscilam ambigualmente entre, de um lado, espaços críticos onde ocorrem ações estruturais e transformadoras do “outro” sobre instituições artísticas e, de outro, a invenção e perpetuação de alteridades identitárias cristalizadas que operam como rótulos que se prestam à assimilação mercadológica acrítica de determinadas estéticas e procedimentos.



Podemos fazer uma analogia entre a diáspora como objeto e representações identitárias relativas à “nordestinidade” ou à “baianidade”. Como verificamos entre as obras aqui analisadas, parte dos artistas participantes da 3ª Bienal da Bahia são de fora do Nordeste, como Arthur Scovino e Nuno Ramos, com carreiras legitimadas pelos circuitos hegemônicos do país. Assim sendo, a forma como operam elementos relacionados à questão identitária daquela região – que por sua vez são forjados por representações que circulam de diferentes modos e meios, entre eles a literatura, a música, o cinema, o noticiário, entre outros – é mediada pelas rotinas, procedimentos e protocolos canônicos da arte contemporânea e de suas instituições, com os quais estão familiarizados. Não há pureza ou imediaticidade na relação dos artistas com os espaços da 3ª Bienal, o que, portanto, prescinde a ideia de “paredes falsas”, uma vez que elas parecem ser inerentes às práticas artísticas e aos lugares fundados e constituídos pela arte. O problema não está na abolição dessas “paredes falsas”, mas em como operá-las de modo crítico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHRISTO, Maraliz. Representações oitocentistas dos índios no Brasil. In: LEHMKUHL, L.; PARANHOS, A.; PARANHOS, K. (orgs.). *História e imagem: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de letras, 2010. p. 71-99.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, Maria Marques. 3ª Bienal da Bahia: uma proposta autobiográfica? *Interfaces Científicas – Humanas e Sociais*, Aracaju, v. 4, p. 45-52, nov. 2015.



HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte 1900-2000*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 4, n. 7, p. 112-129, out. / nov. 2015.

MANESCHY, Orlando. A Potência transformadora do 'Caboclo de Arthur Scovino'. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. n. 14, p. 152-160, abr. / jun., 2016.

MOURA, Sabrina. Entre Havana e Dacar: modos de exposição e estratégias discursivas em intersecção. In: *Anais do XXV Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [recurso eletrônico]; Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Porto Alegre: ANPAP, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. p.2204-2213.

OLIVA, Fernando. 3ª Bienal da Bahia: refazendo tudo. In: CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Marins (orgs.). *Histórias das exposições*. Casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2016. p.83-98.

PATO, Ana. 3ª Bienal da Bahia e seus arquivos invisíveis. *Recibo 80*. Recife: ano 13, n. 18, p. 135-144, 2015.

REZENDE, Marcelo (org.). Catálogo 3ª Bienal da Bahia, Jornal dos 100 dias. Salvador, 29 de maio a 7 de setembro, 2014.

