

Arquivos invisíveis: um estudo de caso sobre a 3ª Bienal da Bahia

Ana Pato¹

Resumo

O presente artigo pretende adensar as discussões que têm como pressuposto investigar as histórias das exposições e de suas instituições, no Brasil. Para tratar da questão, o foco, aqui, será analisar o projeto de realização da 3ª Bienal da Bahia (2014) e, em particular, uma das suas estruturas temáticas, dedicada à psicologia do testemunho e ao desenvolvimento de ações e pesquisas em torno de arquivos. Com enfoque para a experiência com artistas no Arquivo Público do Estado da Bahia, e em torno da remontagem do acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arquivos. Memória. Bienal da Bahia.

Abstract

The purpose of this paper is to contribute to the discussions focusing on the history of the exhibitions and their institution in Brazil. To address this issue, our focus will be analyzing the project of the 3rd Bienal da Bahia (2014). Specifically, one of its theme structures dedicated to testimonial psychology and developing actions and research related to archiving. There's also an emphasis on the experience with artists at Estado da Bahia public archives, and the projects developed on the collection of the Estácio de Lima Anthropologic and Ethnographic Museum.

Keywords: Contemporary art. Archives. Memory. Bahia Biennale.

¹ Curadora e pesquisadora. Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. Bolsista FAPESP (Processo: 2013/08130-0). É autora do livro *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012).

Este artigo tem como objetivo adensar as discussões que têm como pressuposto investigar as histórias das exposições e de suas instituições, no Brasil. Para tratar da questão, meu foco, aqui, será analisar o projeto de realização da 3ª Bienal da Bahia³, e em particular, de uma das suas estruturas temáticas, dedicada à psicologia do testemunho e ao desenvolvimento de ações e pesquisas em torno de arquivos.

O presente trabalho está dividido em duas partes, das quais a primeira é uma introdução à história da Bienal da Bahia, e a segunda, à experiência curatorial no Arquivo Público do Estado da Bahia.

Primeiramente, será necessário abordar a história da Bienal da Bahia e sua relação com a memória, mais especificamente, com a memória traumática. A 3ª Bienal da Bahia acontece 46 anos depois de sua última edição, em 1968, fechada pela ditadura militar (1964-1985).⁴ Em vista disso, ao retomar o projeto de Bienal para a Bahia, a urgência de constituir um arquivo tornou-se premente. Com o fechamento violento da 2ª Bienal, a prisão dos organizadores, e a apreensão e desaparecimento de obras consideradas subversivas pelo regime militar, qualquer documentação que existisse no período sobre o evento desapareceu ou foi esquecida.

² ASSMANN, A. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*, tradução Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 277.

³ A Bienal aconteceu entre 29 de maio e 7 de setembro de 2014 e foi realizada com recursos públicos provenientes do Estado da Bahia – teve um orçamento total de R\$ 7 milhões, ocupou 54 espaços, esteve presente em 32 cidades e atingiu um público aproximado de 181 mil pessoas. A autora integrou a equipe de curadores-chefes do evento.

⁴ Em 13 de dezembro de 1968, o regime militar decreta o Ato Institucional nº 5, que vigora no país até 1978 e representa o momento mais duro da ditadura no Brasil. A abertura da 2ª Bienal foi no dia 20 de dezembro e seu fechamento no dia 23 do mesmo mês.

Não há dúvida de que a perseguição teve um impacto maior nos meios artísticos com grande alcance popular, como a música, o teatro e os meios de comunicação (AMARAL, 2006). Entretanto, a repressão a 2ª Bienal, não deve ser entendida como um ato isolado, pelo contrário. Para Frederico Morais, o fechamento de exposições, a censura, a destruição de obras, a perseguição de artistas, críticos e professores de arte era constante na época.⁵ O endurecimento da repressão militar, a partir de 1969, muda drasticamente o rumo da produção artística no país. Nas palavras de Calirman (2012, p. 21, tradução nossa):

Em dezembro de 1968, um ano antes da histórica X Bienal de São Paulo, uma exposição modesta alcançou visibilidade nacional, quando se tornou uma das primeiras vítimas do AI-5 recém-criado. A II Bienal Nacional da Bahia aconteceu no Convento da Lapa, em Salvador, Bahia, no Nordeste do Brasil.

É possível fazer uma analogia entre o fechamento da Bienal e o apagamento não só de sua memória, mas de um período de efervescência das artes na região. Na Bahia, paralisa a criação de um circuito local para as artes visuais, e resulta, como consequência, na invisibilidade e no isolamento (ainda hoje) do circuito nacional de artistas que optaram por permanecer produzindo seus trabalhos a partir do Nordeste.⁶

Contudo, em 1966, a situação era outra. Os organizadores da 1ª Bienal da Bahia buscaram uma articulação nacional, com o intuito de atrair atenção e legitimar a produção das Regiões Norte e Nordeste do país. A Bienal contou com a participação de críticos e artistas centrais para o pensamento da arte brasileira, como Lygia Clark,

⁵ Ver RIBEIRO, M. “Entrevista com Frederico Morais”. *REV. UFMG*, Belo Horizonte, V. 20, N.1, P.336-351, Jan./Jun. 2013.

⁶ Entre esses nomes, poderia citar os artistas, Almandrade (1953-), Juarez Paraíso (1934-), Juraci Dórea (1944-) e Rogério Duarte (1939-), entre outros.

Hélio Oiticica, Mario Pedrosa, Walter Zanini, Frederico Moraes, Mário Schenberg, entre outros.

A 1ª Bienal surge com um projeto bastante ambicioso: propor um contradiscurso ao modelo de Bienal articulado por São Paulo. Criada em 1951 por um grupo de empresários, a Bienal de São Paulo foi inspirada na Bienal de Veneza⁷ e a ideia era transformar o evento numa vitrine para o circuito internacional da arte. Nesse contexto é oportuno retomar o comentário de Mario Pedrosa (2007, p. 256) sobre a criação da Bienal de São Paulo e o impacto desse projeto em outras regiões do país:

Tornando-se centro de atração para todos os artistas do Brasil, a Bienal pôde, por sua vez, despertar um movimento interno de aproximação artística entre as diversas províncias culturais do país, e notadamente entre os dois principais centros, Rio e São Paulo. Os localismos regionais renitentes deste ou daquele centro começam a ser vencidos na vastidão continental do Brasil.

Como construir um arquivo que não existe? Ao retomar o projeto de Bienais na Bahia, a 3ª Bienal teve como missão estruturante criar seu próprio arquivo, até então inexistente. Uma memória que precisou ser garimpada entre recortes de jornal, testemunhos orais e coleta de documentos dispersos. O desejo de narrar as histórias das primeira e segunda edições da Bienal⁸ (1966 e 1968, respectivamente) guiou o pensamento da edição de 2014, retomada no ano em que a Comissão Nacional da

⁷ A criação da Bienal de Veneza (1895) tem influência direta das “Feiras Mundiais”, projetos expositivos de grande porte que surgem na Europa no século 19, com o intuito de oferecer uma espécie de apanhado da “experiência colonial europeia”, por meio de exposição em grandes pavilhões.

⁸ A exposição, *A Reencenação*, com curadoria de Fernando Oliva, aconteceu no Mosteiro São Bento durante a 3ª Bienal e é o resultado de uma imensa pesquisa sobre documentações, fontes e depoimentos para a reencenação das Bienais de 1966 e 1968.

Verdade⁹ conclui seus trabalhos de abertura dos arquivos da ditadura e recorda os 50 anos do golpe militar.

O processo de retomada das histórias das Bienais permitiu-nos compreender que o fechamento da 2ª Bienal da Bahia representa, possivelmente, um dos maiores atos de repressão na história da arte brasileira. Fato até então pouquíssimo estudado e que figura como nota de rodapé na história da arte nacional. Não obstante, nota-se um aumento de pesquisas acadêmicas dedicadas a produzir uma genealogia sobre a relação entre a ditadura militar e as artes visuais no Brasil.

Um ano depois do fechamento violento da 2ª Bienal da Bahia, a 10ª Bienal de São Paulo (1969) ficou conhecida como a “Bienal do Boicote”: quase 80% dos artistas convidados se recusam a participar. Além de receber financiamento do governo militar, há um clima de tolerância por parte dos militares com a Bienal (FARIAS, 2001). De certa maneira, para o Regime de Exceção, a Bienal de São Paulo representava um pequeno hiato ou a possibilidade de mostrar ao mundo a imagem de um Brasil “livre”.

Entre as 22 horas de entrevistas gravadas com artistas, curadores e pessoas ligadas às primeiras Bienais da Bahia, é preciso ressaltar que, apesar da riqueza dos depoimentos reunidos, não foi feita ainda uma pesquisa rigorosa no sentido de tentar confrontar testemunhos com o pouco material de jornal encontrado e quase nenhum documento do período. Nesse sentido, é importante notar que existem muitas opiniões divergentes sobre fatos ocorridos, bem como hipóteses variadas dos diversos assuntos abordados como, por exemplo, a quantidade de obras e artistas que participaram das Bienais, o motivo ou os motivos que levaram a seu fechamento, as datas de realização, quais obras desapareceram, quem estaria presente etc.

⁹ A Comissão Nacional da Verdade foi sancionada em 2011, com o intuito de investigar, entrevistar e reunir documentação sobre a memória traumática da ditadura militar, no país.

É tudo Nordeste? foi a questão formulada pela 3ª Bienal da Bahia, no intuito de reunir processos constitutivos da experiência cultural e histórica do Nordeste a partir da perspectiva baiana e de seu diálogo com o Brasil e a experiência universal. Se, por um lado, a interjeição não ambiciona uma resposta única, por outro, indica o desejo de propor um mapeamento de Nordeste imaginários, para além de uma condição geográfica, mas afetiva, ética, cultural, espiritual – “o Nordeste como experiência humana”, como explica Juarez Paraíso, artista e curador das primeiras edições da Bienal.

A respeito disso, o modelo de Bienal que inspira o projeto da 3ª Bienal da Bahia é a Bienal de Havana, criada em Cuba, em 1984. Sua terceira edição, em 1989, é considerada, hoje, um projeto histórico, por ter redefinido o modelo de bienais, ao propor um contradiscurso à forma vigente das grandes exposições de arte, e por ter expandido o território global da arte para além do circuito europeu e norte-americano, ao construir uma plataforma para artistas do “Terceiro Mundo”.¹⁰

Trata-se, então, da retomada de um projeto que propõe, em sua essência, trabalhar a partir de dois modelos de Bienal: de Havana, que teve como paradigma repensar o próprio modelo de Bienais¹¹; e da Bahia, com a “re/invenção” de sua própria história – a constituição do arquivo das edições anteriores e a atualização do projeto original, que tinha como pressuposto construir uma plataforma de visibilidade para a produção artística do Nordeste, marginalizada pelo circuito oficial da arte, estruturado a partir do Sudeste do país.

¹⁰ Ver FILIPOVIC, 2005 e WEISS, 2011.

¹¹ Curiosamente, uma das apreensões elencadas pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia sobre a viabilidade de realização da 3ª Bienal tratava-se do fato da Bahia não possuir o espaço tradicional do modelo expositivo de Bienal, o pavilhão. A Bienal de Havana também um evento financiado pelo Estado, torna-se, então, um modelo real, bem-sucedido e de convencimento sobre a viabilidade de realizar uma Bienal sem pavilhões (comentário do Diretor Artístico da 3ª Bienal Marcelo Rezende)

Gregory Sholette compara a situação da produção criativa no mundo da arte, com o que a física chama de buraco negro. Segundo o autor, mais de 96% de toda atividade criativa do mundo permanece invisível, no intuito de manter seguro o terreno e concentrar as fontes necessárias para garantir o privilégio de alguns poucos supervisíveis (PAPASTERGIADIS; MOSQUERA, 2011). A imagem é apropriada para pensarmos a questão do ocultamento da produção artística da região discutida pela Bienal da Bahia.

A respeito das relações de dominação internas no Brasil, a contraposição entre Nordeste e Sudeste enuncia essa situação. Boaventura Sousa Santos (2010, p.13) fala em pensamento abissal, ao defender que a epistemologia ocidental dominante foi construída na base das demandas de dominação colonial. Em suas palavras:

Este pensamento opera pela definição unilateral de linhas que dividem as experiências, os saberes e os atores sociais entre os que são úteis, inteligíveis e visíveis (os que ficam do lado de cá da linha) e os que são inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou esquecimento (os que ficam do lado de lá da linha).

É nessa direção que o exercício de imaginar o *Nordeste* representa uma metáfora da busca de experiências ainda não totalmente colonizadas pela modernidade europeia, ou seja, de lugares afetados por ela, mas nunca completamente incluídos ou instrumentalizados. Para Moschera e Papastergiadis (2011), o esforço para “desprovincianizar a imaginação” começa pela confrontação dos limites colocados pelo universalismo eurocêntrico.

Disso decorre a insistência da 3ª Bienal da Bahia em questionar os procedimentos de trabalho impostos pelo mercado globalizado da arte, as regras de conduta do circuito e o modelo curatorial a ser utilizado. Afinal, modelos de Bienais (como São Paulo, Veneza) não servem para todas as circunstâncias e espaços. Isto

posto, tornou-se urgente indagar: quem criou esses modelos? Motivados por quais razões? Em que tempo e espaço?

Essa talvez seja uma das perguntas constitutivas de todo o projeto curatorial da 3ª Bienal da Bahia, presente em todo o processo de reconstrução de um projeto de Bienais para a Bahia, um lugar e cultura que impõem um outro tempo, um outro modo de organização; para nós, a questão tem sido sobre de que maneira conseguir trabalhar, realizar um projeto justo, não “apesar” dessas circunstâncias, mas, sobretudo, “com” essas circunstâncias, aproximando-se da Bahia e suas questões a partir do encontro, do contato, perseguindo uma ideia de conversa permanente; sem falsear o processo, mas revelando-o, sem esconder o que há de frágil, mas procurando entender qual conhecimento ele pode nos fornecer quando reconhecemos uma inteligência nessa mesma fragilidade.¹²

Um ponto fundamental na proposição curatorial da 3ª Bienal da Bahia foi ocupar espaços na cidade, incluindo 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. Essa operação resulta na descentralização de um espaço único (um pavilhão, por exemplo), capaz de representar o todo, e assume, como forma, uma rede dispersa de pequenos centros.

A recusa à noção de neutralidade e isolamento da arte, optando por não reproduzir a arquitetura que se tornou padrão para exibição de arte nos museus, galerias e bienais (paredes brancas, lisas e neutras, estruturadas de forma a criar um espaço geométrico), o chamado “cubo branco”, evidencia o desejo dessa Bienal de problematizar o “lugar” de exibição da arte.

¹² Trecho de carta pública exposta durante a Bienal e escrita pelos curadores da 3ª Bienal da Bahia em resposta a um grupo de curadores dissidentes que se retiraram do projeto, sob o argumento de que o modelo revelava falta de conhecimento sobre os procedimentos vigentes no circuito da arte.

Não me aprofundarei nas discussões sobre a desconstrução do espaço expositivo moderno e suas implicações, entretanto, cabe lembrar, que a partir dos anos 1930, o “cubo branco”, torna-se um veículo para projeção de conteúdos diversos, e mesmo contraditórios, como comenta Filipovic (2005, p.46, tradução nossa):

Se o cubo branco conseguiu ser o formato de visualização ideal para o 3º Reich [*Grande Exposição de Arte Alemã*, 1937, nota nossa] e o MoMA, com suas respectivas visões de arte moderna e a despeito de terem posições ideológicas e estéticas extremamente diferentes, é porque o conceito desse formato de exibição encarna qualidades que são significativas para os dois, incluindo a neutralidade, a ordem, o racionalismo, o progresso, a extração de um contexto maior e, não menos importante, a universalidade e a modernidade (Ocidental).

Em suma, até aqui tentei elaborar o contexto em que se insere o projeto de retomada de Bienais na Bahia. Para, então, adentrarmos em uma das estruturas curatoriais¹³ propostas em 2014, a seção dedicada à Psicologia do Testemunho, departamento Arquivo e Ficção, do Museu Imaginário do Nordeste, no Arquivo Público do Estado da Bahia.

Arquivo e Ficção

Como primeiro passo, será necessário investigar a história do lugar. A esse respeito, pode-se arriscar a hipótese de que, para entendermos os arquivos e seus usos, é essencial nos dedicarmos a compreender, como propõe Burton (2005), questões anteriores – de que matéria são feitos os arquivos? Qual a história dos arquivos? Como e por que foram criados?

¹³ Ver Catálogo 3ª Bienal da Bahia, Jornal dos 100 dias. Edição Única, Salvador, 29 de maio a 7 de setembro, 2014. Disponível em: https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small Acesso em: 3 Dez. 2015.



Obra do artista José Rufino, *Pulsatio*, mobiliário de metal, 2014.
Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira

O Arquivo Público do Estado da Bahia foi criado em 1890, e é considerado o segundo arquivo mais importante do Brasil, depois do Arquivo Nacional (1838), no Rio de Janeiro. Além do valor de sua documentação, o Arquivo Público está localizado num espaço arquitetônico de relevância histórica, o Solar Quinta do Tanque, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional, em 1949.

Na cidade de Salvador, a história está impregnada na arquitetura de suas antigas casas e ruínas. Em 1552, Tomé de Souza (governador-geral do Brasil) doa à Companhia de Jesus as terras para a construção da Quinta do Tanque, local onde quase meio século depois seria instalado o Arquivo Público do Estado da Bahia. A Quinta funcionou como Colégio, casa de repouso e laboratório científico dos jesuítas, para pesquisas relativas a produtos agrícolas e estudos sobre as saúvas. Em 1759, com a expulsão dos jesuítas do Brasil, a Quinta é abandonada. De 1784 e 1938, o local passa a abrigar um hospital para leprosos, ficando conhecido como a Quinta dos Lázaros. A Quinta é relegada novamente e, em 1979, é restaurada para receber, no ano seguinte, o Arquivo Público.

Com o passar dos anos, a condição de conservação da Quinta do Tanque e, conseqüentemente, da documentação ali abrigada ficou comprometida pela falta de manutenção do prédio. Encontramos o Arquivo Público em estado alarmante de deterioração, com ameaça de desabamento do telhado, risco de incêndio por conta da fiação antiga, e cheio de goteiras. A equipe do APEB permaneceu nos últimos três anos trabalhando sem iluminação, o que fez com que parte dela trabalhasse na área do pátio interno. Em julho de 2014, foi aprovada, em caráter de urgência, uma obra emergencial no prédio para reforma do telhado; a Bienal aconteceu no Arquivo em meio à reforma.

Essa constatação, que à primeira vista poderia ter descartado o Arquivo como um lugar para receber obras de arte, só fez aguçar ainda mais nosso desejo de trabalhar dentro das mesmas condições impostas à equipe do Arquivo e aos documentos da história do Brasil. Diante disso, a colaboração entre as instituições e os profissionais envolvidos tornou-se fundamental e tinha como ponto comum dar visibilidade ao APEB e à sua história.

Assim, não caberia ao projeto adotar uma atitude de denúncia diante do abandono do patrimônio histórico e dos profissionais responsáveis pela administração da memória. Pode-se indagar se a denúncia não seria corrente e natural com a realização dessas ações. Porém, o entendimento adotado pela Bienal era de que qualquer atitude demeritória inviabilizaria a ação mais importante do projeto: criar condições para o diálogo. O Arquivo deveria ser entendido como um espaço de ação e cooperação entre artistas, arquivistas, curadores, historiadores, estudantes e o público em geral.

Como tornar público o arquivo público? Indagação proposta aos artistas¹⁴ convidados a produzir um trabalho para o Arquivo Público, com o intuito de aprofundar

¹⁴ Os artistas que participaram do projeto foram: Eustáquio Neves, Gaio Matos, Giselle Beiguelman, Ícaro Lira, José Rufino, Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard, Omar Salomão, Paulo Bruscky, Paulo

investigações de interesse, conhecer o cotidiano do “lugar” e de sua equipe. Foi durante o projeto de residência artística para a Bienal que nos deparamos com a história do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. Ao perquirir a temática dos objetos de candomblé apreendidos pela polícia da antiga delegacia de Jogos e Costumes¹⁵ na primeira metade do século XX, o artista Eustáquio Neves descobriu, no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia, a existência do acervo de um museu desativado.

Havíamos encontrado, nas dependências do Museu Estácio de Lima, quase seiscentos objetos. Entre eles, armas, utensílios e roupas da Guerra de Canudos e do movimento do cangaço no sertão do Brasil, objetos de arte popular, indumentária de vaqueiro, objetos do candomblé, objetos indígenas, um quadro do pintor Di Cavalcanti, esculturas, retratos, amostras de drogas, instrumentos médicos, fetos deformados e restos de corpos humanos *in vitro*, duas múmias, uma centena de caveiras e ossadas, além de livros de registro, uma pequena biblioteca, fotografias, recortes de jornal, enfim, um vasto universo a esquadrinhar. Entretanto, mais que isso, estávamos diante de um museu da polícia e de uma história de dor, racismo e violência contra a população pobre e marginalizada.

Num acordo mediado pela Bienal da Bahia, foi firmada uma parceria entre a Secretaria de Cultura e a Secretaria de Segurança Pública do Estado para que as peças e documentos do antigo Museu fossem cedidos a título de empréstimo para a realização da exposição “Arquivo e Ficção”, no Arquivo Público do Estado.

Nazareth e Rodrigo Matheus. Foram expostas ainda obras dos artistas Juarez Paraíso, Juraci Dórea e S. da Bôa Morte.

¹⁵ Delegacia responsável por reprimir jogos ilegais, vadiagem e prostituição, e controlar jogos e diversões, incluindo as práticas de magia, espiritismo, cartomancia e todos os tipos de ação que pudessem subjugar a crença pública. Foi nesse contexto que a repressão aos terreiros de candomblé se enquadrou. Essa delegacia foi extinta no país na década de 1970. A documentação encontra-se na seção da Secretaria de Segurança Pública, no Arquivo Público.

Acervo da Polícia

O Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima foi inaugurado em 1958, em Salvador, e tinha como proposta dar continuidade aos estudos do médico Nina Rodrigues, que, no início do século XX, criou o Museu Nina Rodrigues, na Faculdade de Medicina da Bahia, para abrigar uma coleção de objetos ligados à antropologia criminal. Cabe ressaltar, a Faculdade era considerada, no período, referência nacional no campo da medicina legal. Como explica Schwarcz (1993), do ponto de vista da medicina, a meta era curar um país doente, condenado pela mestiçagem, tendo como antídoto uma proposta médica eugênica, que deveria identificar e extirpar a parte degenerada da população.

Afinal, em um momento em que se descobria a nação, aborígenes, africanos e mestiços passavam a ser entendidos como obstáculos para que o país atingisse o esplendor da civilização, como uma barreira para a formação de uma verdadeira identidade nacional.¹⁶

Nesse sentido, cabe lembrar que também em 2014, foi realizada a exposição “Histórias Mestiças”, organizada por Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa. Segundo os curadores, a mostra teve como desafio problematizar a “caixa de ferramentas mestiças” da constituição do Brasil. A exposição foi articulada a partir de histórias marginais e subalternas, repletas de fraturas, de preconceitos e discriminações, com o objetivo de erigir outras conexões, reescrever histórias do passado e oferecer novas histórias para o futuro (PEDROSA, 2014).

Em 1905, houve um grande incêndio na Faculdade de Medicina que culminou com a destruição de parte da coleção, e o Museu foi temporariamente desativado. Nos anos 1950, o Museu foi reaberto por Estácio de Lima, um dos discípulos mais dedicados

¹⁶ QUEIROZ, M. “Identidade cultural, identidade nacional no Brasil”. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo: vol. I, n. 1, 1989, p. 32.

das pesquisas de Nina Rodrigues. O Museu permanece na Faculdade por 20 anos e torna-se o mais visitado da cidade.



Ação para inventariar a coleção do Museu Estácio de Lima, no Instituto Nina Rodrigues, Depto. de Polícia Técnica do Estado da Bahia. Equipe de Museologia MAM-BA, 2014. 3ª Bienal da Bahia Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

O Museu Nina Rodrigues, posteriormente chamado Estácio de Lima, foi pensado para ser um lugar de averiguação do comportamento humano na ótica da medicina legal e fundamentado nas teorias raciais do final do século XIX. Nina Rodrigues, por sua vez, era discípulo do italiano Cesare Lombroso, médico-criminalista defensor da interpretação biológica para o estudo dos comportamentos humanos. Na Bahia, o apreço pelos modelos raciais de análise torna-se ainda mais evidente. O cruzamento racial será o substrato para explicar a criminalidade, a loucura, a degeneração, os problemas econômicos e sociais (SCHWARCZ, 1993; PINHO, 2008).



Máscaras mortuárias do bando de Lampião. Acervo do Museu Estácio de Lima.
Expostas na 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas

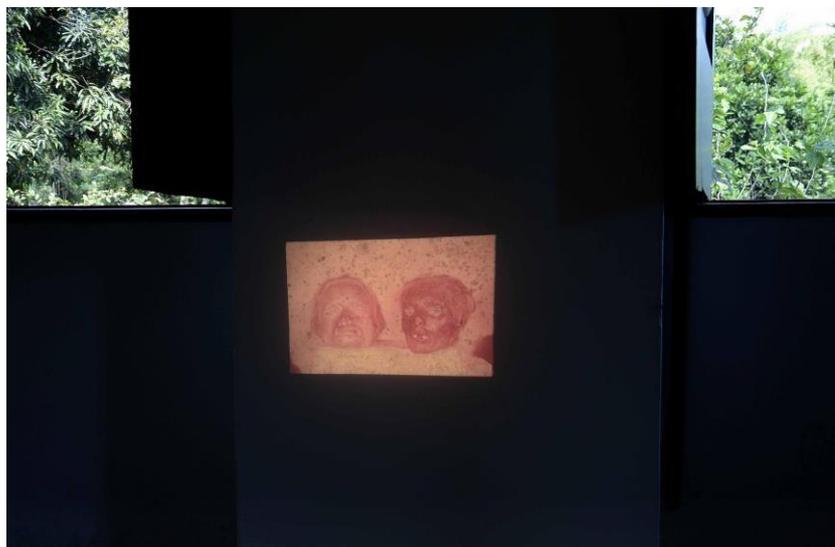
O Museu exibía, em sua coleção, além de duas múmias, sete cabeças de cangaceiros do bando de Lampião, mortos pela polícia em 1938, conservadas em formol. Depois de anos de embate público entre a família dos cangaceiros e o diretor do Museu, finalmente, em 1969, a família consegue o direito de enterrar as cabeças de seus mortos. Para Estácio de Lima, analisar e manter as cabeças do bando expostas representava uma operação importante no desenvolvimento dos estudos de identificação da biotipologia do marginal, como propunham Lombroso e Rodrigues. Antes de liberar as cabeças, o Museu produziu máscaras mortuárias que permaneceram em exposição até o fechamento do Museu, em 2005.

Em 1979, o Museu é transferido para o Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, no departamento da Polícia Técnica do Estado da Bahia. Apesar de trazer em seu nome a antropologia e a etnografia, o Museu não oferecia ao público nenhuma informação sobre a origem e a história dos objetos da coleção, se teriam sido adquiridos ou se faziam parte das apreensões policiais da antiga Delegacia de Jogos e Costumes; a pouca informação que constava eram pequenas placas de identificação, colocadas ao lado das

peças. Sobre o uso do silêncio como instrumento retórico na construção do discurso do Museu Estácio de Lima, Serra comenta (2006, p. 314):

Nada era dito ao visitante sobre a composição da mostra, sobre sua ordem expositiva: o tácito convite gritava que era só olhar e ver. A justaposição dos três repertórios – monstros da natureza, testemunhos do crime, objetos de culto dos negros – não era justificada por qualquer argumento.

Em 1999, cumprindo ordem judicial, o Museu Estácio de Lima é obrigado a retirar de exposição as peças do candomblé. Em 2005, o Museu fecha suas portas e as quase 600 peças que compunham seu acervo são embaladas, guardadas em caixas e identificadas com etiquetas. Foi assim que encontramos, durante o processo de pesquisa dos artistas, esse museu-depósito na mesma sala onde antes ficava o Museu Estácio de Lima, no Departamento de Polícia Técnica, ao lado do Instituto Médico-Legal.



Projeção de slides do Acervo do Museu Estácio de Lima, cabeças conservadas em formol do bando de Lampião. Montagem do artista Ícaro Lira, *Antropologia do cangaceiro*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.

A exposição foi organizada em seções e manteve parte das nomenclaturas utilizadas no antigo Museu, uma abarcando a antropologia do negro, e outra, a antropologia do cangaceiro e do índio. Acrescentamos ainda uma seção dedicada à antropologia de Estácio de Lima, numa tentativa de construir o universo de referências e imagens do médico em seu gabinete de trabalho.

Ao tratar da *dimensão sepulcral* dos arquivos, Achille Mbembe (2002, p. 22) refere-se ao arquivamento como uma forma de enterro, um ato autoritário capaz de controlar a violência passível de ser produzida pelos “restos”, principalmente quando estes são abandonados à própria sorte. Aqui a pergunta “como falar do trauma?” reaparece e assume contornos perturbadores. As práticas artísticas em torno desse Museu impregnado de sofrimento resultam em uma ação coletiva de ativação no presente, de processos de *cura*. Os artistas, com efeito, *cuidam* dos vestígios encontrados – rezas, rituais, conversas, restauros de peças danificadas, escrituras de documentos inexistentes.

Diante do acervo do Museu Estácio de Lima, fica evidente a urgência em re/visitarmos sua história para discutir o contexto em que ele foi criado e as pesquisas que deram embasamento teórico ao silêncio revelador por trás da operação de marginalização do outro. O que fazer para reverter nossas questões de cunho étnico-racial? (SANSONE; PINHO, 2008) seja talvez a indagação por trás da operação engendrada na re/montagem desse Museu.



Performance dos artistas Maria Magdalena Campos-Pons & Neil Leonard, *Conversando a Situ/Acted*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

Conforme inventariado pela equipe do Arquivo Público, a Coleção do M.E.L. reúne 19 dossiês contendo documentos textuais (manuscritos, datilografados e impressos) e documentos iconográficos produzidos e acumulados pela instituição. Os 19 dossiês totalizam 403 documentos textuais, 697 documentos iconográficos e oito negativos.



Obra do artista Paulo Nazareth, *Reza*, 2014.
Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira

Em termos conclusivos, considero que a operação artística na exposição Arquivo e Ficção coloca em evidência duas questões importantes: a situação de risco em que se encontra a memória no Brasil (afinal, a condição do Arquivo Público não é um caso isolado) e o racismo como política de Estado, corporificado no Museu Estácio de Lima.

A experiência de vivenciar as formas de violência tramadas na construção ideológica do Museu Estácio de Lima expôs, de maneira latente, o potencial desse tipo de ação que aproxima arte e espaços de memória. Uma pergunta que se coloca para esse tipo de ação, que atua no limite entre arte e história, é se estaríamos no campo da arte ou da história. Mas, faz sentido, ainda, esse tipo de indagação?

Finalmente, não se trata de resgatar a memória esquecida. Pelo contrário: trata-se de evocar o trauma no presente sem fixá-lo no passado, e sim atualizando-o e

conferindo-lhe novos sentidos. É nesta torcedura que se localiza o modelo de ação proposto pela 3ª Bienal da Bahia.

Referências

AMARAL, Aracy. Arte num período difícil (1964-C. 1980). In: **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar.** São Paulo: Editora 34, 2006.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.** Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BURTON, Antoinette (org.). **Archive Stories. Facts, Fictions, and the Writing of History.** Durham and London: Duke University Press, 2005.

CALIRMAN, Cláudia. **Brazilian art under dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles.** Nova York: Duke University Press, 2012.

Catálogo 3ª Bienal da Bahia, Jornal dos 100 dias. Edição Única, Salvador, 29 de maio a 7 de setembro, 2014. Disponível em:

https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small Acesso em: 3 Dez. 2015.

FARIAS, Agnaldo. (org.). **50 anos Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FILIPOVIC, Elena. The global white cube. In: VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (orgs.) **The manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe.** Massachusetts: MIT Press, 2005. Disponível em: <http://www.on-curating.org/index.php/issue-22-43/the-global-white-cube.html#.VBhEcC5dU2F>, Acesso em 13 set. 2014

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória.** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; SALEH, Razia; REID, Graeme (eds.). **Refiguring the Archive**. Cidade do Cabo: David Philip Publishers, 2002.

PAPASTERGIADIS, Nikos; MOSQUERA, Gerardo. The Geopolitics of Contemporary Art. *IBRAAZ*. Platform 008 / 6 November 2014.

PEDROSA, Adriano. Mestiçagem de histórias. In: SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. (Org.) **Histórias Mestiças**: antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo, 2014.

PEDROSA, Mario. A Bienal de cá para lá. In: Aracy Amaral (Org.) **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil, **Tempo Social**, 1, São Paulo, Edusp, 1989.

RIBEIRO, Marília Andrés. Entrevista com Frederico Morais. *REV. UFMG*, Belo Horizonte, V. 20, N.1, P.336-351, Jan./Jun. 2013.

SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (orgs.) *Raça*: novas perspectivas antropológicas. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.

SANTOS, Boaventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2010.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano (Orgs.) **Histórias mestiças**: antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo, 2014

SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus, **Caderno CRH**, 19 (47), p. 314, Salvador, maio-ago. 2006.

WEISS, Rachel. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. In: *The Third Havana Biennial 1989: Making Art Global (Part 1)* (2011), editado por Afterall Books, em colaboração com Academy of Fine Arts Vienna e Van Abbemuseum, Eindhoven.