

ARTE CONTEMPORÂNEA E ARQUIVO

REFLEXÕES SOBRE A 3ª BIENAL DA BAHIA

ANA MATTOS PORTO PATO

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil

Doutoranda da FAUUSP e bolsista da FAPESP. Pesquisadora-associada do Museu de Arte Moderna da Bahia, foi curadora-chefe da 3ª Bienal da Bahia (2014) e diretora de projetos da Associação Cultural Videobrasil (2000-2012). É autora do livro *Literatura Expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012). Email: anapato@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i20p112-136>

RECEBIDO

20/08/2015

APROVADO

02/12/2015

ARTE CONTEMPORÂNEA E ARQUIVO: REFLEXÕES SOBRE A 3ª BIENAL DA BAHIA

ANA MATTOS PORTO PATO

RESUMO

O presente artigo pretende discutir a invisibilidade dos arquivos no Brasil e o papel de artistas e curadores na investigação de novos modelos de uso para os espaços de memória, a partir do contato com a arte e de projetos de cooperação entre instituições culturais. Para tratar da questão, o foco, aqui, será analisar o projeto de realização da 3ª Bienal da Bahia 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 os projetos desenvolvidos pelos artistas Eustáquio Neves, Ícaro Lira, Maria Magdalena Campos-Pons e Paulo Nazareth a partir do acervo do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Arquivos. Memória.

CONTEMPORARY ART AND ARCHIVING: REFLECTIONS ON THE 3RD BIENAL DA BAHIA

ANA MATTOS PORTO PATO

ABSTRACT

This article discusses the invisibility of archives in Brazil and the role of artists and curators in researching new use models for the spaces aimed at memory, starting from the contact with art and cooperation projects between different cultural institutions. To address this issue, our focus will be analyzing the project of the 3rd Bienal da Bahia. 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 by artists Eustáquio Neves, Ícaro Lira, Maria Magdalena Campos-Pons and Paulo Nazareth on the collection of the Estácio de Lima Anthropologic and Ethnographic Museum.

KEYWORDS

Contemporary art. Archiving. Memory.

“Ler o arquivo é uma coisa, encontrar um meio de retê-lo é outra”.¹

O objetivo deste artigo é discutir a invisibilidade dos arquivos no Brasil, tendo como pressuposto a problemática do arquivo no campo da arte e, mais especificamente, o projeto de ocupação artística do Arquivo Público do Estado da Bahia, durante a 3ª Bienal da Bahia² (2014).

O artigo está dividido em duas partes: introdução à problemática do arquivo no campo da arte contemporânea e o estudo de caso da 3ª Bienal da Bahia.

Nos últimos anos, a prática curatorial e artística tem dedicado aos arquivos atenção especial; de fonte de pesquisa, os arquivos tornaram-se material de produção de artistas como Eustáquio Neves, Ícaro Lira, José Rufino, Mabe Bethônico, Paulo Bruscky e Rosângela Rennó. No contexto das exposições de arte, curadores como Okwui Enwezor (*Archive fever: uses of the document in contemporary art*, 2008), Luis Pérez-Oramas (30ª Bienal de São Paulo, 2012, dedicou um dos eixos curatoriais ao tema “Poéticas de arquivo/arquivo de poéticas”), Ingrid Shaffner (*Deep storage: collecting, storing, and archiving in art*, 1998), entre outros.

Como lembra Suely Rolnik (2011, p. 18-19) o fenômeno da compulsão

1. FARGE, 2009, p. 277.

2. Bienal da arte, realizada em Salvador, entre 29 de maio e 7 de setembro de 2014. A Bienal ocupou, no período de 100 dias, 54 espaços, esteve presente em 32 cidades e atingiu um público aproximado de 181 mil pessoas.

pelos arquivos tem relação direta com as práticas artísticas que foram denominadas, pela história da arte ocidental, de “conceitualismo” (1960-1970). Esses artistas tinham como foco expor e complexificar o poder do “sistema da arte”, na determinação de seus trabalhos. Questões como os lugares de exibição da arte, as categorias de classificação definidas pela história (oficial) da arte, os meios de produção e reprodução, as práticas utilizadas, os gêneros reconhecidos etc. Um amplo leque de investigação que colocou em discussão os limites da criação, inserida no sistema de arte, e a tentativa de romper essas fronteiras.

Nesse sentido, o arquivo como meio de investigação e produção artística tem sido amplamente debatido, análises das experiências curatoriais e artísticas em arquivos e coleções, a partir dos anos 1990, são encontradas em pesquisas acadêmicas sobre o tema (MEREWETHER, 2006; FOSTER, 2004; SELIGMANN-SILVA, 2014; SPIEKER, 2008; MENESES, 2009; SCOTT, 2008).

Cabe ressaltar o impacto causado pelos estudos políticos e culturais sobre a experiência da violência no século XX e as práticas de memorialização criadas para lidar com o trauma, seja das ditaduras militares na América Latina, do *apartheid* na África do Sul ou dos campos de concentração da II Guerra Mundial. Numerosos estudos sobre o tema resultaram na expansão do discurso sobre a memória, em especial da memória traumática (ASSMANN, 2012; HUYSSSEN, 2012; FELMAN, 2014).

Se, por um lado, a dedicação aos arquivos tem sido motivada pelo desejo de politizar e expor os sistemas discursivos e classificatórios dos arquivos e de suas estruturas de organização (SCOTT, 2008), por outro tem colocado em evidência uma questão: a urgência em confrontar as práticas arquivistas tradicionais com os mecanismos atuais que envolvem o arquivamento digital e o acesso.

No campo da arquivística, o paradigma da custódia que regia os arquivos históricos no sentido do armazenamento dos documentos tornou-se insuficiente, tanto para atender a demanda dos pesquisadores que buscavam acesso aos arquivos ligados as histórias de violência, como para munir de informação os debates trazidos pela história e seus revisionismos. A tarefa do arquivista, de guardar os documentos para o historiador do futuro (Michel de Certeau), foi confrontada com a exigência de revisão dos arquivos, suas práticas de memorialização e sistemas de classificação. A urgência de criar, no presente, uma memória própria e diversa, colocou em cheque a função dos

arquivos. O paradigma do acesso aliado à questão da tecnologia trouxe novas demandas, tanto à prática dos arquivistas (MENNE-HARITZ, 2001) como à cadeia de transmissão de conhecimentos.

No campo da arte, a necessidade de revisão metodológica das metodologias de conservação de arte contemporânea levou museus e instituições culturais a dar destaque à questão da deterioração e efemeridade de suas coleções³. Podem-se mencionar projetos como o *Matters in Media Art* (2003-2007), desenvolvido pelo MoMA, em Nova York, em parceria com a Tate, em Londres, e com o SFMOMA e o New Art Trust, em São Francisco; o *Permanence through Change: The Variable Media Approach* (2003), realizado pela Fundação Daniel Langlois e o Museu Guggenheim, em parceria com o Berkeley Art Museum/Pacific Film Archives e o Rhizome.org; e o projeto *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (2004-2007), realizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), em parceria com a Tate, Londres, Inglaterra; o Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt, em Düsseldorf, Alemanha; o Stedelijk Museum, em Ghent, Bélgica; o Museu Reina Sofia, em Madri, Espanha; e a Foundation for the Conservation of Modern Art, na Holanda⁴.

No intuito de estabelecer novas estratégias para a preservação da arte contemporânea, essas iniciativas esbarram, muitas vezes, na figura do próprio conservador, que tem como tarefa imediata confrontar seus próprios procedimentos de trabalho (STRINGARI, 2003).

É nessa direção que Yvon Lemay (2009, p. 73-75) propõe examinar minuciosamente a “reutilização do arquivo” proposta pelos artistas como forma de trazer para a prática do arquivista um olhar mais crítico. Enquanto para os arquivistas os documentos são descritos e analisados por sua natureza testemunhal e informacional, para os artistas os documentos possuem, ainda, a capacidade de emocionar e de problematizar. O reconhecimento dessa qualidade revela, segundo Lemay, uma dimensão até então oculta para a arquivística e tem como potencial criar caminhos para possibilitar o acesso

3. Refiro-me à preservação de obras de arte contemporânea que possuem uma natureza dinâmica e instável (como a instalação, a performance, o vídeo, as mídias digitais) e nas quais as formas de arquivamento estão ainda em processo de consolidação.

4. Sobre os projetos, ver <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art>, www.inside-installations.org e variablemedia.net.

do público aos arquivos.

Sobre a experimentação com arquivos, não podemos esquecer o papel fundamental da literatura e as articulações do texto literário em reinvenções ficcionais ou documentais a partir de arquivos, refiro-me à produção de escritores como Jorge Luis Borges, Enrique Vila-Matas, W. G. Sebald, entre outros.

Para Lemay, os arquivistas devem apoiar programas de residência artística nos arquivos, ao considerar que essas iniciativas permitem, aos profissionais, observar, descrever e examinar uma nova forma de exploração dos arquivos, bem como desenvolver uma tipologia para essas ações. Em suas palavras, esse tipo de encontro representa uma fonte profícua de investigação para a arquivologia, ao trazer perspectivas novas, tanto para a prática do arquivista quanto para os fundamentos teóricos da disciplina. Nesse sentido, sua proposta coloca em evidência a necessidade de procurarmos pistas para a questão do arquivo, dentro de um panorama global e transdisciplinar.⁵

Em suma, é esse entremeio que a prática do artista no arquivo possibilita o diálogo entre arquivistas, historiadores, conservadores, pesquisadores e o público. Com efeito, a exploração do arquivo pelo artista pode colaborar de forma bastante proveitosa, seja na valorização cultural do arquivo ou mesmo no estabelecimento de novos critérios de organização e visibilidade dos documentos e imagens do arquivo.

Nesse sentido, a proposta de ocupação do Arquivo Público do Estado durante a Bienal baiana não se resumiu a levar o artista para o arquivo, mas a propor situações que priorizassem a colaboração e o choque de práticas e procedimentos, utilizados no campo da arte e das ciências humanas, com o objetivo de discutir a problemática do arquivo no contexto brasileiro e, mais especificamente, na Bahia.

Isto posto, é necessário identificar o conjunto de questões concernentes ao arquivo. Em primeiro lugar, refiro-me à urgência em reorganizar os arquivos a partir da mídia de armazenamento digital – de que forma operar essa reorganização? Esse é um problema que afeta todos os tipos de arquivos, de museus aos arquivos históricos. Em segundo lugar, como criar estratégias para tornar acessíveis os milhares de dados (a serem) armazenados. Por último, a

5. Yvon Lemay é professor da École de Bibliothéconomie et des Sciences de l'Information (EBSI) da Université de Montréal. Desde 2007 desenvolve um projeto de pesquisa que investiga o uso artístico de arquivos. Sobre o andamento dessas pesquisas, ver: <http://hdl.handle.net/1866/11324>.

questão da invisibilidade do Arquivo Público: por que nossos arquivos estão em situação de risco? Como tornar público o arquivo público?

Meu interesse em aliar a reflexão sobre essas questões à arte contemporânea baseia-se na hipótese de que a arte abre um campo importante de análise crítica dos espaços de memória, pois é capaz de tensionar e reorganizar os espaços. Diante da invisibilidade dos arquivos e da urgência em definir novos parâmetros para a construção dos arquivos digitais, o contato com a arte permite propor novos usos para os espaços de memória e os modelos de armazenamento das informações. De que forma esses caminhos de investigação abertos pela arte contribuem para uma mudança paradigmática das áreas de conhecimento já consolidadas? Como pensar o arquivo como lugar em que se produz conhecimento?

É com essas indagações em mente que adentramos no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB). Pergunta fundamental: o que motivou a escolha deste lugar? Para responder essa pergunta será preciso recorrer à história do Arquivo. O Arquivo Público⁶ foi criado em 16 de janeiro de 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 APEB está localizado em um espaço arquitetônico de relevância histórica, o Solar Quinta do Tanque, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional em 1949.

Antes de seguirmos adiante, no tema central deste artigo, a análise da experiência com artistas no Arquivo, será necessário abordar a história da Bienal da Bahia e sua relação com a questão da memória.

3ª BIENAL DA BAHIA

A 3ª Bienal da Bahia acontece 46 anos depois de sua última edição, em 1968, fechada pela censura e a repressão instituídas pelos órgãos oficiais do regime militar (1964-1985). Em vista disso, ao retomar o projeto de Bienal para a Bahia, a urgência de constituir um arquivo tornou-se premente. Com o fechamento

6. A documentação do Arquivo Público corresponde ao período do século XVII ao século XX, e está dividida em cinco seções: Colonial-Provincial; Arquivos Judiciários; Arquivos Republicanos; Fazendária-Alfandegária; e Arquivos Privados. Sua importância destaca-se por três conjuntos documentais que fazem parte do programa “Memória do Mundo”, da Unesco, que identifica acervos de significativa relevância para a memória internacional, a saber: “Tribuna da relação do Brasil e da Bahia: 1652-1822”, “Registros de entrada de passageiros no Porto de Salvador (Bahia): 1855-1964” e “Cartas Régias: 1648-1821”.

traumático 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.

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 Bienal (1966 e 1968, respectivamente) guiou o pensamento da edição de 2014, retomada no ano em que a Comissão Nacional da Verdade concluía seus trabalhos de abertura dos arquivos da ditadura e recorda os cinquenta anos do golpe militar.

Como falar do trauma? 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. (SCHROEDER, 2013; CALIRMAN, 2012).

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, os motivos que levaram ao seu fechamento, as datas de realização, quais obras desapareceram, quem estaria presente etc.

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



FIGURA 1 dispersa de pequenos centros.

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

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.

Abro aqui um parêntese, não me aprofundarei nas discussões sobre a desconstrução do espaço expositivo moderno e suas implicações, entretanto, cabe ressaltar que são questionamentos que permeiam a produção dos artistas contemporâneos e acontecem simultaneamente às questões que venho mapeando⁷. Nesse sentido, é útil lembrar que um dos aspectos mais elucidados

7. Desde 2009 desenvolvo pesquisa acadêmica sobre o tema, no mestrado resultou na publicação do livro *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012) e no doutorado, em andamento, enfoco a produção de artistas brasileiros e o projeto da 3ª Bienal da Bahia.

pela crítica de arte, nos últimos dez anos, a reflexão colocada por Hal Foster, no ensaio “O artista como etnógrafo” é primordial para a contextualização da análise sobre a investigação interdisciplinar dos artistas que se dedicam aos arquivos.

Por último, é preciso pontuar a intenção da 3ª Bienal da Bahia, no processo de construção de seu próprio arquivo como ação para reinserção de suas Bienais na história da arte brasileira. Ao enfatizar a memória como operação articuladora da prática curatorial e a pulverização do pensamento do artista, no contexto da cultura e em diálogo com a história dos espaços onde a Bienal ocorreu, o projeto traz à tona a própria história desses lugares.

ARQUIVO E FICÇÃO

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 Lázarus. A Quinta é relegada novamente e, em 1979, é restaurada para receber, no ano seguinte, o Arquivo Público.

Na época, a arquitetura colonial de antigos conventos, hospitais, fortes e presídios – com suas paredes largas, poucas vidraças e pátios internos – era recomendada como espaço adequado para solucionar o problema da preservação de documentos em países tropicais. Este é um dos assuntos debatidos no fundamental Seminário de Tropicologia (1966-2001), organizado pelo sociólogo Gilberto Freyre. O escopo do Seminário era criar um campo de cruzamento de saberes científicos, humanísticos, artísticos e práticos voltados à produção de conhecimento sobre os trópicos, com enfoque no contexto brasileiro e com um panorama não eurocêntrico. Mais especificamente, sobre o tema da preservação de documentos nos trópicos:

A moderna arquivística produzida na Europa e Estados Unidos

recomenda, em geral, que no interior de prédios de arquivos se devem obter condições climáticas ideais, com a finalidade de controlar as elevações de temperatura, umidade relativa e a luminosidade excessiva, característica das regiões tropicais. Já temos conhecimento suficiente (nos países de região tropical) de que esta solução é de elevado custo e que envolve técnicas sofisticadas de implantação, operação e manutenção.⁸

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 vista disso, a falta de climatização pode ser considerada um fator positivo para a salvaguarda da documentação.

É importante observar que o comentário sobre as condições de manutenção do Arquivo são constatações resultantes da experiência que tivemos durante a Bienal e das soluções encontradas para lidar com a situação. Apesar de supor que as políticas públicas para preservação do patrimônio histórico não foram efetivadas, é preciso esclarecer que este não é o enfoque da pesquisa, por isso, não proponho uma análise técnica do assunto. Em julho de 2014, dez dias antes da abertura da exposição, 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.

8. Transcrição da fala de Celina do Amaral Peixoto Moreira Franco, diretora do Arquivo Público Nacional, in Gilberto Freyre (org.), *Anais do Seminário de Tropicologia: Arquivos Públicos em regiões tropicais*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 14 de junho de 1983. p. 135.

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.

Isto posto, o Arquivo não deveria ser transformado em um espaço unicamente expositivo, mas entendido como um lugar de ação e cooperação entre artistas, arquivistas, curadores, historiadores, estudantes e o público em geral. Além disso, a função primordial do Arquivo deveria ser exposta, como propõe Angelika Menne-Haritz:

Arquivos não armazenam memória. Mas eles oferecem a possibilidade de criar memória. A sua função é a de prevenir a amnésia. O Arquivo nos permite construir memória, refiná-la, corrigi-la, ou reassegurá-la sempre que for necessário.⁹

Em linhas gerais, os artistas¹⁰ Eustáquio Neves, Gaio Matos, Giselle Beiguelman, Ícaro Lira, José Rufino, Maria Magdalena Campos-Pons e Neil Leonard, Omar Salomão, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth e Rodrigo Matheus foram convidados a produzir trabalhos para o “lugar”, com o intuito de aprofundar investigações de interesse e conhecer o cotidiano do Arquivo e de sua equipe. Foi no desenrolar de uma dessas pesquisas que o projeto tomou um rumo inesperado: ao perquirir a temática dos objetos de candomblé apreendidos pela polícia na primeira metade do século XX pela antiga Delegacia de Jogos e Costumes¹¹, o artista Eustáquio Neves descobriu a existência do acervo de um museu desativado no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia.

A descoberta dos arquivos do Museu Antropológico e Etnográfico

9. MENNE-HARITZ, A. Access – the reformulation of an archival paradigm. In: *Archival Science* 1: p. 57-82, 2001, p. 59. (“Archives do not store memory. But they offer the possibility to create memory. Their function is that of amnesia prevention. They allow us to construct memory, refine it, correct it or reassure it whenever it is needed”, tradução do autor)

10. Foram expostas ainda obras dos artistas Juarez Paraíso, Juraci Dórea e S. Boa Morte.

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

FIGURAS 2 e 3

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.



Estácio de Lima (MEL) mudou completamente o rumo do projeto curatorial e das pesquisas dos artistas envolvidos. Havíamos encontrado quase 600 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.

OS FIOS DO ARQUIVO

O Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (MEL) 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.¹²

Interessante, nesse sentido, é lembrar a exposição Histórias Mestiças, organizada por Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa, também em 2014. 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

12. QUEIROZ, 1989, p. 32.

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 futuro¹³.

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 é reaberto por Estácio de Lima, um dos discípulos mais dedicados às pesquisas de Nina Rodrigues. O Museu permanece na Faculdade por 20 anos e torna-se o mais visitado da cidade. Nas palavras de Schwarcz:

Raça é um dado científico e comparativo para os museus, transforma-se em fala oficial nos institutos-históricos de finais de século; é um conceito que define a particularidade da nação para os homens de lei; um índice tenebroso na visão dos médicos.¹⁴

O Museu Nina Rodrigues, posteriormente Estácio de Lima, foi pensado para ser um lugar de averiguação do comportamento humano pela perspectiva da medicina legal e fundamentado nas teorias raciais do final do século XIX. Nina Rodrigues, por sua vez, era discípulo do italiano Cesari Lombroso, médico criminalista defensor da interpretação biológica para o estudo dos comportamentos humanos, que se dedicou à doutrina da frenologia e às pesquisas com medição de índice encefálico (a craniologia técnica). 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).

O Museu exibia, 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,

13. PEDROSA, 2014, p. 25.

14. SCHWARCZ, 1993, 317.

FIGURA 4

Obra do artista Eustáquio Neves, *Jogos e Costumes*, livro de artista, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.



como propunham Lombroso e Rodrigues¹⁵. 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:

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. Mas haverá artifício ideológico mais poderoso do que este – um recurso que mima, parodia e reifica a evidência?¹⁶

15. Sobre o tema, ver: Jasmin, 2004.

16. SERRA, 2006, p. 314.

FIGURAS 5 e 6

Primeiro acesso a documentação do Museu Estácio de Lima, no Instituto Nina Rodrigues, Depto. de Polícia Técnica do Estado da Bahia, 2014. 3ª Bienal da Bahia. Fotografias: Alfredo Mascarenhas.



Em 1999, cumprindo ordem judicial, o MEL é obrigado a retirar as peças do candomblé de exposição¹⁷.

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, este museu-depósito na mesma sala onde antes ficava o Museu Estácio de Lima, no departamento de Polícia Técnica, ao lado do Instituto Médico-Legal.

Em acordo mediado pela Bienal da Bahia, foi firmada uma parceria entre a Secretaria de Cultura e a Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia, 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 da Bahia.

Conforme inventariado pela equipe do Arquivo Público, a coleção do MEL 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. Reproduz-se a seguir trecho do relatório. Interessante notar o envolvimento da equipe do Arquivo diante da coleção encontrada:

O significado e a importância da coleção contrastavam com a fragilidade e o desgaste em que se encontravam os documentos que a integram. Este fato motivou a Bienal da Bahia a empreender esforços na busca de alternativas para qualificar a preservação e o acesso da sociedade à Coleção em apreço.¹⁸

Os arquivos do Museu estão hoje disponíveis para consulta no Arquivo Público, o tratamento arquivístico da documentação foi feito durante a Bienal, em uma parceria entre o Arquivo Público e a Bienal e contou com a coordenação da equipe de arquivistas. Como parte da proposta curatorial, a equipe de mediadores da exposição Arquivo e Ficção participou das etapas de higienização

17. Sobre o assunto, ver: SERRA, Ordep. *A tenacidade do racismo. Relatório apresentado à Koinonia Presença Ecumênica e Serviço a respeito do caso do Museu Estácio de Lima e de outras agressões à memória dos cultos Afro-Brasileiros*, 2011. Disponível em: http://www.koinonia.org.br/tpdigital/uploads/24_A_TENACIDADE_DORACISMO_ORDEP_Rev.pdf Acesso em 13 jul. 2015.

18. Coleção Museu Estácio de Lima (CMEL). Adriana Souza Silva, Arquivista, Arquivo Público do Estado da Bahia/FPC/SECULT.

mecânica, organização e descrição arquivística da coleção. Esse é um primeiro passo no sentido de tornar acessível seus arquivos, que ainda carecem de pesquisa acadêmica.

SOBRE A RE/MONTAGEM DO MUSEU ESTÁCIO DE LIMA

Construída a partir do contato dos artistas com o acervo do MEL a exposição foi organizada em seções, uma abarcando a antropologia do negro, outra, a antropologia do cangaceiro e do índio, e uma seção dedicada à antropologia de Estácio de Lima, em uma tentativa de construir o universo de referências e imagens do médico em seu gabinete de trabalho. Dedico aqui atenção à descrição dos projetos dos artistas que optaram por trabalhar especificamente em torno desse acervo, são eles Eustáquio Neves, Ícaro Lira, Maria Magdalena Campos-Pons e Paulo Nazareth. Como já vimos, foram as pesquisas de Eustáquio Neves sobre a coleção de objetos de candomblé que haviam sido transferidos da polícia para o Museu Afro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) que levaram à descoberta do Museu Estácio de Lima. Para a exposição, o artista criou um livro de artista, em que se apropria dos documentos e das fichas de catalogação do MEL e da documentação pesquisada no Arquivo Público para forjar seus próprios documentos. Eustáquio participa de oficinas de encadernação e restauro de papel realizadas pela equipe do Arquivo Público, seu interesse era trocar experiências e procedimentos de trabalho para a confecção dos materiais da exposição.

Eustáquio discute a ausência de informação e a possibilidade de releitura da história desses objetos. Além do livro, o artista produz duas esculturas que são ferramentas de orixás do candomblé, peças que lembram os objetos apreendidos pela polícia. Ao propor a escrita de um livro que é também um arquivo poético, Eustáquio cria a possibilidade de restabelecer ligações entre imagens capturadas e suas histórias sagradas, o ato de forjar documentos inexistentes faz com que o artista construa a partir de outras matrizes uma nova história.

A artista Maria Magdalena Campos-Pons propõe um diálogo entre as práticas da religião de matriz africana em Cuba, seu país de origem, e o candomblé da Bahia. A artista organiza um “trabalho” de limpeza e purificação da memória do MEL em uma performance-ritual, junto com o músico Neil Leonard e em colaboração com um terreiro de candomblé localizado no bairro

do Arquivo. Além disso, Campos-Pons faz uma ação de “restauro” pelo desenho de peças do acervo do MEL, pequenos santos sem braço, esculturas faltando pedaços que a artista completa pelo desenho, criando pinturas-esculturas. Essas atividades são desenvolvidas nas oficinas de restauro do Arquivo Público, em colaboração com a equipe de restauro da instituição.

No caso de Paulo Nazareth, o acervo do Museu Estácio de Lima representou um campo rico para a pesquisa em andamento do artista, imbuído de problematizar temas como a exclusão e o racismo a partir de uma escritura que mistura fatos biográficos, como sua descendência indígena, negra e europeia, e fatos históricos, como a escravidão e a ditadura. Diz ele: “empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço empilhar sobre a minha cabeça as cabeças dos negros de África y Bahia”, em um ritual simbólico o artista faz uma cerimônia fúnebre dos corpos, crânios e ossos encontrados no MEL. Com seu trabalho, Nazareth inicia um projeto que reivindica o direito ao funeral dos corpos mumificados encontrados no Museu, este é um projeto em andamento do artista.

Por último, o trabalho de Ícaro Lira, o artista propôs inicialmente dar continuidade ao seu projeto de mapeamento de revoltas populares a partir de pesquisas que vem desenvolvendo em arquivos públicos pelo país. Na Bahia, o contato com os objetos e documentos do cangaço e da guerra de Canudos, as máscaras mortuárias do bando de Lampião e a história de suas cabeças expostas no MEL anos a fio levaram o artista a produzir uma série de ações, como visitas guiadas com o público, caminhadas ao cemitério Quinta dos Lázarus, onde foram enterrados os corpos do bando de Lampião, nos anos 1940. Além de oficinas com estudantes da região, a criação de uma página no Facebook para o projeto Arquivo e Ficção e a montagem e organização da seção da exposição dedicada ao cangaço, a Antropologia do Cangaceiro.

Em termos conclusivos, considero que as principais convergências entre as propostas dos artistas, tanto entre elas próprias como em relação ao discurso da curadoria, foi o desejo dar visibilidade à essa história. 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.

Diante do acervo do Museu Estácio de Lima, fica evidente a urgência

FIGURA 7

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.

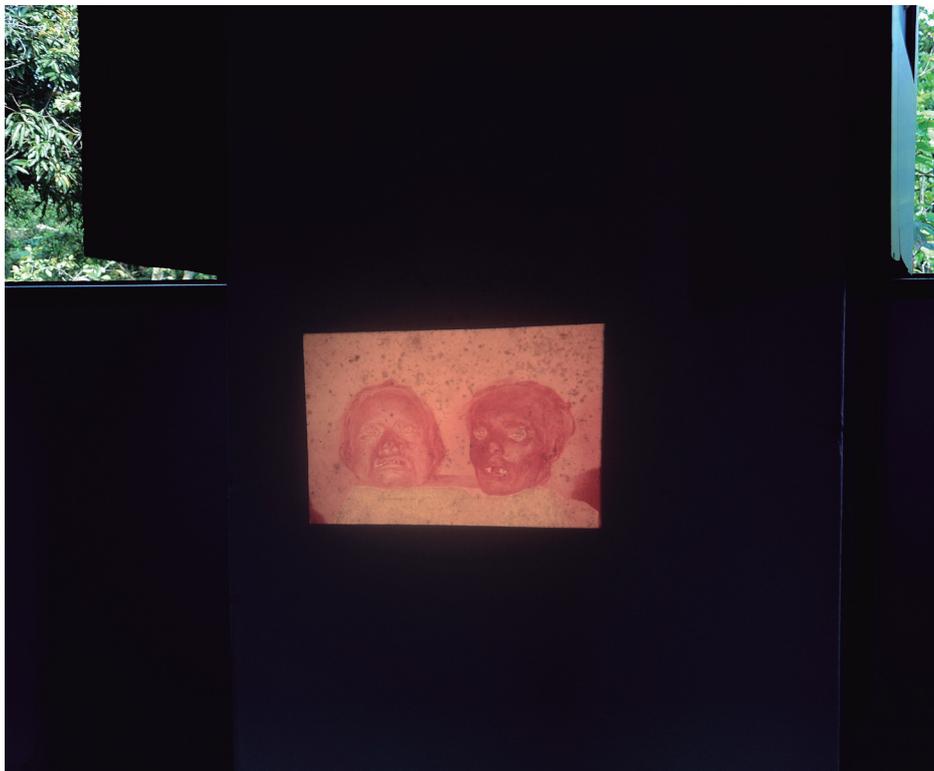
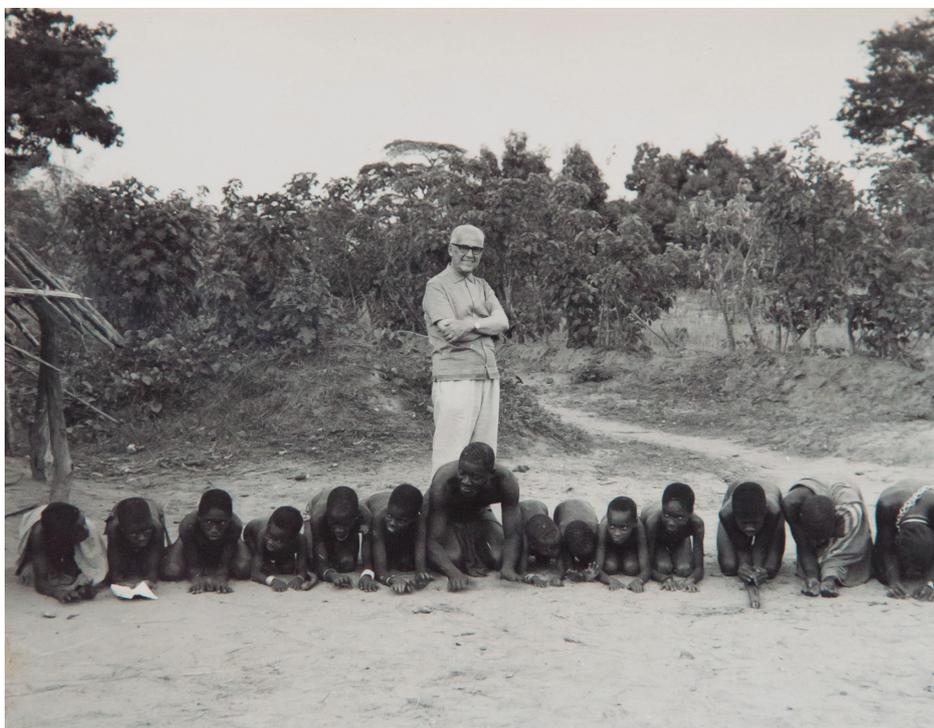


FIGURA 8

Pequeninos sacerdotes (legenda da foto original). Estácio de Lima em viagem de pesquisa a África, sem data. Reprodução de fotografia do Acervo Museu Estácio de Lima.



em 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 questões de cunho étnico-racial (SANSONE, 2008)? Essa talvez seja a indagação por trás da operação engendrada em (re) montagem, bem como, no processo de tornar público sua documentação.

A pergunta *Como falar do trauma?* abordada nesse artigo para discutir os efeitos nocivos da ditadura militar nas artes visuais, reaparece aqui e assume contornos perturbadores. Mas, é possível curar o trauma? Para Assmann (2011, p. 279) a superação do trauma não pode ser alcançada por meio dos monumentos e memoriais que, presos ao passado, levariam a uma recordação encobridora, ao produzir uma falsa relação de alívio e de esquecimento, incapaz de levar à superação do trauma.

Considero que as práticas artísticas em torno deste 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. Rearranjar e atualizar a coleção significa falar do trauma.

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. A exposição no

FIGURA 9

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.



Arquivo Público permaneceu aberta entre 17 de julho e 7 de setembro de 2014, e recebeu um público de aproximadamente 3 mil visitantes.

Se hoje o principal problema para os arquivos é criar estratégias para tornar acessíveis os milhares de dados (a serem) armazenados, as experiências curatoriais e artísticas em arquivos e acervos abrem um caminho de investigação potente para pensarmos novas formas de gestão da memória.

Mas os desafios ainda são muitos. Se, por um lado, o arquivo documental do MEL encontra-se hoje organizado e disponível para consulta no Arquivo Público, por outro lado, as peças inventariadas e transferidas do Museu Estácio de Lima estão ainda guardadas esperando os trâmites finais para a definição de um destino para o acervo desse Museu. Os desdobramentos dessa experiência, com o fim da 3ª Bienal da Bahia, ainda estão indefinidos. Como levar esse impasse adiante? É uma pergunta ainda sem resposta. Nesse sentido, o projeto em andamento de Paulo Nazareth, *Direito ao Funeral*, pode representar uma ação importante para que essa discussão permaneça ativa.

Finalmente, o que fica claro nesse modelo de ação proposto pela 3ª Bienal da Bahia é a importância de nos apropriarmos da história das instituições como estratégia para criar formas novas de colaboração entre instituições, profissionais de arquivos e acervos e a classe artística. A (re)inserção da arte e do pensamento do artista no contexto da cultura abre caminhos novos para a problematização de questões de interesse comum, como as discutidas nesse artigo, por exemplo.

REFERÊNCIAS

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

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

ENWEZOR, Okwui. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. Nova York: International Center of Photography, 2008.

FARGE, Arlete. *O sabor do arquivo*. Tradução Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

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.

- FRANCO, Celina do Amaral Peixoto Moreira. In: Gilberto Freyre (org.). *Anais do Seminário de Tropicologia: arquivos públicos em regiões tropicais*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 14 de junho de 1983.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. Trad. Nuno Castro. *Marte*, n. 1, p. 10-40, março, 2005.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014.
- JASMIN, Élise Gruspan, *Lampião senhor do sertão: vidas e nortes de um cangaceiro*. São Paulo: Edusp, 2004.
- LEMAY, Yvon. Art et archives: une perspective archivistique. *R. Electr. Bibliotecon. Ci. Inf.*, Florianópolis, n. esp., 1. Sem, 2009.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. Arquivos de artista, museus e pesquisa: reflexões de um historiador. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). *Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa*, 1. São Paulo: MAC-USP, 2010.
- MENNE-HARTIZ, Angelika. Access – the reformulation of an archival paradigm. *Archival Science*, Netherlands, 1, p. 57-82, 2001.
- PEDROSA, A. Mestiçagem de histórias. In: SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. (Org.) *Histórias mestiças: antologia de textos*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo, 2014. p. 25.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis (Org.). *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas*. Curadores Luis Pérez-Oramas et al. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social*, 1, São Paulo, 1989.
- ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento: projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. São Paulo: Selo Sesc-SP, 2011.
- SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.
- 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, 2014.
- SCHROEDER, Caroline Saut. A censura política às artes plásticas em 1960. *Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte*. Curitiba: ArtEmbap, 2013.
- SCOTT, Victoria H. F. Les Archives d'Art Contemporain. *Perspective*, Paris, v.3, p. 455-461, 2008.
- SERRA, Ordep. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, v.19, n. 47, p. 314, Salvador, maio-ago. 2006.
- STRINGARI, Carol. Beyond “conservative”: the conservator’s role in variable media preservation. In: DEPOCAS, Alain; IPPOLITO, Jon; JONES, Caitlin (orgs.) *Permanence through change: the variable media approach*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation; Montreal: The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology, 2003.