

# Legitimação identitária em espaços museais: o caso da 3ª Bienal da Bahia<sup>1</sup>

Identity legitimacy at museum spaces: the 3rd Bahia Biennial case

Pedro Ernesto Freitas Lima\*

**Resumo:** A 3ª Bienal da Bahia, realizada em 2014 em Salvador e em outras cidades próximas, reivindicou continuidade em relação às duas edições anteriores da Bienal 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 da produção artística do país, localizados no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Pretendemos nesse trabalho, a partir de análises da narrativa curatorial e de obras integrantes do evento, discutir como a 3ª Bienal da Bahia, ao propor o questionamento *É tudo Nordeste?*, discutiu arte, identidade e instituições artísticas a partir do agenciamento de questões identitárias por meio da exploração da dimensão expositiva e museal em diferentes *loci* instaurados pelos trabalhos artísticos, por sua vez, de diferentes linguagens e procedimentos filiados à arte contemporânea. Questionamos se seria possível agenciar questões identitárias nos espaços de exibição das obras de forma mais imediata e transparente a partir da abolição de “paredes falsas”, como propôs a curadoria da 3ª Bienal.

Palavras-chave: Identidade; 3ª Bienal da Bahia; Exposição; Curadoria; Arte contemporânea.

**Abstract:** The 3rd Biennial Bahia, held in 2014 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 of the country's artistic production, located at Rio de Janeiro - São Paulo axis. We intend discuss in this work, 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. We questioned whether it would be possible to raise identity issues in the works exhibition spaces in a more immediate and transparent way after "false walls" abolition, as proposed by 3rd Biennial curators.

Keywords: Identity. 3rd Bahia Biennial. exhibition. curatorship. contemporary art.

## Introdução

Após a História da Arte, entendida aqui enquanto uma única grande narrativa totalizante, ser questionada por autores como Hans Belting, Arthur Danto<sup>2</sup>, e outros,

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

\* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), na linha de Teoria e História da Arte, pesquisa relações entre arte e curadoria a partir de critérios identitários. Graduado em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília e Mestre em arte pelo PPG em Artes Visuais da mesma instituição. E-mail: [ped.ernesto.din@gmail.com](mailto:ped.ernesto.din@gmail.com)

<sup>2</sup> Cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.; 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.

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, por meio da curadoria e do museu, de uma pretensa diversidade multiculturalista. Entretanto, devemos nos perguntar até que ponto essa diversidade expressa em diferentes categorias de alteridade não estariam aprisionando trabalhos artísticos a certas homogeneidades.

Considerando que instituições artísticas, entre eles 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 abordou 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 aspectos, ser exposta em museus<sup>3</sup>. Em outras palavras, propomos discutir como a 3ª Bienal da Bahia lidou com uma homogeneidade identitária construída ao longo do século XX no país e que concebeu o que podemos denominar como arte “nordestina”, enquanto uma expressão de caráter “local”, “regional” e “periférico”, contraposta a uma produção “nacional” realizada e legitimada pelo/no eixo Rio-São Paulo.

Para nossa discussão, partindo da análise do discurso curatorial do evento e de algumas obras expostas, propomos investigar como foram concebidos 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 do evento: *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.

---

<sup>3</sup> Em *A Invenção do Nordeste*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior faz o seguinte questionamento: “Como surgiu um Nordeste adequado para os estudos na academia, para exposição no museu, para o programa de televisão, para ser tema de romance, pinturas, filmes, peças teatrais, discursos políticos, medidas econômicas? Como se produziu este recorte espacial seus sentidos e significados?” (1999: 65-66).

### A 3ª Bienal da Bahia e o (anti)modelo de Bienal

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 capital<sup>4</sup>. Teve como curadores-chefes Marcelo Rezende, Ana Pato e Ayrson Heráclito e como curadores-adjuntos Alejandra Muñoz e Fernando Oliva. A 3ª Bienal acontecia, de forma descontínua, 46 anos após sua segunda edição<sup>5</sup>, quando fora encerrada por militares no contexto do regime militar instalado no país desde o golpe de 1964. Em um evento ainda hoje nebuloso, militares apreenderam obras – muitas delas ainda hoje desaparecidas<sup>6</sup> – e prenderam artistas – entre eles os organizadores da segunda edição da Bienal, Juarez Paraíso e Riolan Coutinho – de forma arbitrária e autoritária, alegando de tratar-se de uma mostra com obras “subversivas” (OLIVA, 2016, p. 83-84). Considerando esse contexto, entendemos que a 3ª Bienal implicava não em uma continuidade das duas primeiras edições, mas sim em um novo modelo de evento que reivindicou a filiação àqueles ocorridos nos anos 1960 de modo a legitimar seu interesse por continuar debatendo questões relativas a ideia de “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. Esse debate tomava como objeto, entre outros, o próprio modelo do evento bienal, o que pode ser percebido no fato de que os organizadores do evento não compartilharam dos temores dos agentes públicos financiadores, a exemplo da viabilidade da 3ª Bienal, a Secretaria Estadual de Cultura daquele estado demonstrou apreensão quanto ao fato de que não existia em solo baiano um grande pavilhão, espaço convencionalmente utilizado para esse tipo de grande evento, o que comprometeria sua realização e que, para os curadores, consistia em uma estrutura dispensável (PATO, 2015, p. 137). A prescindibilidade de uma estrutura convencional para bienais por parte dos curadores e organizadores da 3ª Bienal evidencia certa disposição para propor um novo modelo de bienal, que

---

<sup>4</sup> A extensa lista de obras e artistas participantes e dos espaços que receberam atividades da 3ª Bienal, entre elas exposições, oficinas, exhibições 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.

<sup>5</sup> 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, p. 83).

<sup>6</sup> 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, p. 94).

decorresse de uma perspectiva local, a partir de interesses e lógicas específicos. Essa atenção para uma especificidade, como demonstraremos, está associada à interpelação identitária proposta por seus curadores.

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, p. 31-34; MAGALHÃES, 2015, p. 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 se contrapôs as Bienais da Bahia.

Desde suas duas primeiras edições (1966 e 1968), 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 seleção, exibição e legitimação do que seria a produção “brasileira”. Partindo de uma região considerada como periférica ao circuito hegemônico paulista, a Bienal da Bahia pretendeu, a partir de uma perspectiva local, se viabilizar como “lugar de mediador e testemunho da sua história e do seu território geográfico, político, cultural e afetivo.” (FERREIRA, 2015, p. 47). 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, p. 47-48). Diferentemente, como ressalta Maria Marques Ferreira (2015, p. 48), os artistas idealizadores da primeira Bienal, Riolan Coutinho, Chico Liberato e Juarez Paraíso, se interessavam, naquele momento, por pesquisas em arte abstrata, linguagem artística que, a princípio, escapava de narrativas identitárias. Dessa forma, esses artistas reivindicavam reconhecimento e legitimação de uma produção realizada fora dos centros hegemônicos, mas que não era necessariamente “regional”, rechaçando concepções cristalizantes e exotizantes de identidade.

Essas duas 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 Paulo – o que implicava, evidentemente, também na recusa 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, p. 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. Tal 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”.

A terceira edição da Bienal de Havana enfatizou seu aspecto “terceiro-mundista” ao propor evidenciar produções que não se encaixavam nas narrativas hegemônicas da arte moderna e que, por isso, eram ignoradas pela Europa e pelos 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”. Segundo seus curadores,

se a Bienal de São Paulo se coloca em sua origem como receptora de um “centro internacional de arte”, a experiência baiana pretendeu construir uma outra estratégia: se colocar como emissora, privilegiando a arte, os artistas e o pensamento brasileiros, se opondo ao discurso dominante de qualquer centro local ou internacional. Esse movimento significou uma tentativa de pensar, imaginar e problematizar o universal a partir de uma experiência e perspectiva baiana e regional (Norte-Nordeste) (Rezende, 2014, n.p.).

Podemos afirmar que a proposta da Bienal da Bahia estava sintetizada no seguinte enunciado veiculado pelo catálogo da exposição: “Fazer uma Bienal com o Nordeste e não sobre o Nordeste”. Isso não significa que o posicionamento “contra-discursivo” assumido pela 3ª Bienal, de questionamento de modelos hegemônicos, implicava na resolução do problema identitário. Se por um lado não havia o interesse de representação de uma arte “nacional”, por outro, havia uma abordagem que partia de uma delimitação regional. O que a narrativa curatorial entendia por “Nordeste”?

Diante do exposto, colocamos a seguinte questão: 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 deslocados dos centros hegemônicos? 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 *locus*.

## Os *loci* da Bienal

Entre as estratégias para se desenvolver o questionamento *É tudo Nordeste?*, está o uso, a singularização e o agenciamento de aspectos identitários nos espaços, de caráter diverso que constituíram a 3ª Bienal na Bahia. 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.”. 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.”. 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 (PATO, 2015, p. 139). Nesse caso, não estaríamos diante da substituição de uma ideologia – a do cubo branco<sup>7</sup> e da autonomia da arte moderna – por outra, que proponha 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” pelos espaços da cidade 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”, expressão do próprio artista, replicada em 100 pontos da cidade e registrada em uma série de fotografias.

---

<sup>7</sup> O termo foi consagrado na História da Arte pelo crítico Brian O’Doherty para se referir a como a ideologia da autonomia da arte moderna reivindicou espaços expositivos “neutros” para a fruição da arte, ou seja, contextos que não interferissem nas obras de arte e na produção de sentidos. Para O’Doherty, a arte contemporânea inviabiliza essa ideia de neutralidade, a “parede torna-se uma membrana através da qual os valores estéticos e os comerciais permutam-se por osmose. [...] A parede imaculada da galeria, embora um produto evolutivo delicado de natureza bastante específica, é impura. Ela subsume comércio e estética, artista e público, ética e oportunismo.” (2002, p. 89-90).



Figura 1. 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, às vezes, 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 nação<sup>8</sup>. 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.

Assim como havia feito na performance *Levando os elefês de Gal para passear* (2011), quando reinseriu discos da cantora na paisagem da cidade de Salvador, reavivando “relações entre música, imagem e a cidade, percebendo um conjunto de valores histórico-culturais da produção artística de Gal Costa para aquela cidade

<sup>8</sup> 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.

(MANESCHY, 2016: 153), *São Jorge Elevador* também é uma prática que reinsere símbolos na cidade e provoca outras reflexões sobre suas dimensões cultural e religiosa.

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. Segundo o próprio artista, a ideia de “dobra” do trabalho trata de procedimentos de “contornamento”: “Os imigrantes ilegais, o narcotráfico, o contrabando, a espionagem, a pirataria, a sonegação assim por diante são emblemas dessas estratégias de contornamento onde se está sempre no meio ou na eminência de posicionamento entre um território ou outro.” (Rezende, 2014, p. 32).



Figura 2. Gaio Matos, *Instrumentos para dobrar rios*, 2014, ação / escultura dentro do projeto *Instrumentos para dobrar rios*.

Evidenciar o diálogo do trabalho de Matos com propostas de artistas associados ao termo *land art* nos serve para apontar algumas especificidades de *Instrumentos para dobrar rios* que interessam à curadoria da 3ª Bienal. 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, p. 120-122). Entretanto, o trabalho de Matos 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, do ponto de vista institucional, Matos não está aderido ao posicionamento radical de alguns artistas vinculados à *land art* de subverter o protagonismo das galerias de arte enquanto endereços “naturais” para a exibição de obras de arte. 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 instala estruturas de iluminação precárias e produz uma luz “estranha” para lugares “desolados, abandonados, perdidos”, termos do próprio artista (REZENDE, 2014, p. 33). Assim como em *Matacão* (1996), obra pública enterrada realizada por Ramos em Orlandia, cidade do interior de São Paulo, *Iluminai os terreiros* também provoca os limites da própria percepção do espaço enquanto obra de arte.



Figura 3. Nuno Ramos, *Iluminai 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 são atribuídas funções bem delimitadas. O trabalho dá relevo, portanto, à dimensão ordinária e banal que também habita nossas relações com a cidade.

As obras analisadas 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, 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 (REZENDE, 2014, p. 27).

### **Considerações finais**

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 “baianidade”. Como verificamos entre as obras aqui analisadas, parte dos artistas participantes da 3ª Bienal da Bahia são artistas 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

- 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. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/2427/1548>> Acesso em: 15 Jul. 2019.
- 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. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1953082/mod\\_resource/content/1/16651-52646-1-PB.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1953082/mod_resource/content/1/16651-52646-1-PB.pdf)> Acesso em: 15 Jul. 2019.
- MANESCHY, Orlando. A Potência transformadora do ‘Caboclo de Arthur Scovino’. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. n. 14, p. 152-160, abr. / jun., 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v7n14/v7n14a18.pdf>> Acesso em: 17 Jul. 2019.
- 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. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/sabrina\\_moura.pdf](http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/sabrina_moura.pdf)> Acesso em: 16 Jul. 2019.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

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.

---

Data de recebimento: 08.07.2019

Data de aceite: 26.09.2019