



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

LUIZ NEY TODERO

**DE CANUDOS A VENEZA: O *PROJETO TERRA*
DO ARTISTA PLÁSTICO JURACI DÓREA**

SALVADOR

2004

LUIZ NEY TODERO

**DE CANUDOS A VENEZA: O *PROJETO TERRA*
DO ARTISTA PLÁSTICO JURACI DÓREA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Maria Helena Ochi Flexor

SALVADOR

2004

Todero, Luiz Ney

**T636 De Canudos a Veneza: o projeto terra do artista plástico Juraci
Dórea / Luiz Ney Todero. – Salvador: [s.n.], 2003.**

186 p.: il.

Orientadores: Maria Helena Ochi Flexor .

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal
da Bahia .

1.Artes visuais – Nordeste. 2. Juraci Dórea. 3. Projeto Terra.

I. Flexor, Maria Helena. I. Universidade Federal da Bahia. III. Título

Ficha Catalográfica – Marivaldina Bulcão Reis CRB5/1129

TERMO DE APROVAÇÃO

LUIZ NEY TODERO

DE CANUDOS A VENEZA: O *PROJETO TERRA*
DO ARTISTA PLÁSTICO JURACI DÓREA

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Maria Helena Matue Ochi Flexor _____
Doutora em História da Arte, Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade de Salvador (UNIFACS)

Juarez Marialva Tito Martins Paraiso _____
Doutor em Artes Visuais – Livre Docente – (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sonia Lucia Rangel _____
Doutora em Artes Cênicas (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, 15 de dezembro de 2003

A

Juraci Dórea.

AGRADECIMENTOS

À Prof. Dr. Maria Helena Ochi Flexor, pela sugestão do tema e título da dissertação, por ter-me aceito como seu orientando e, principalmente, pela orientação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro a este empreendimento.

Ao artista plástico Juraci Dórea, pela atenção dispensada, colaborando com todas as etapas deste trabalho, com o empréstimo e/ou doação de material crítico e iconográfico sobre o *Projeto Terra* e com a concessão de entrevistas que facilitaram a escrita do terceiro e quarto capítulos.

Ao artista plástico e Prof. Dr. Juarez Paraiso, pelas sugestões valiosas dadas quando da realização do Exame de Qualificação e pela entrevista gentilmente concedida, que muito contribuiu com a construção do segundo capítulo desta dissertação.

Ao Departamento de Letras e Artes e ao Centro de Pesquisa e Pós-Graduação de Desenho e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), por ter possibilitado a realização do Estágio Docente Orientado.

Ao Prof. Antônio Wilson Silva de Souza, pela orientação atenciosa durante a realização do Estágio Docente, na disciplina História Geral da Arte de sua responsabilidade.

À Prof^a. Selma Soares de Oliveira, de História da Arte da UEFS, pela atenção dispensada e pela colaboração na coleta de dados sobre o *Projeto Terra*.

Aos colegas do Curso de Mestrado, Priscila Valente Lolata e Dilberto Raimundo Araújo de Assis, pela solidariedade e cumplicidade nos momentos mais difíceis.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na pessoa do Prof. Dr. Luiz Freire, pelo pronto atendimento às minhas solicitações e dúvidas.

À secretária do referido programa de Pós-Graduação, Maria Taciana de Almeida, pela eficiência no trânsito da comunicação aluno-mestrado.

À artista e Prof^a. Dr^a. Sonia Lucia Rangel, também pelas sugestões dadas durante o Exame de Qualificação e pelo empréstimo de material de pesquisa.

À Prof^a. Carla Luzia Borges, pela correção lingüística dessa dissertação.

Ao Prof. Iderval Miranda, pela edição da entrevista de Juraci dórea.

A Tiago José Farias, pela elaboração do resumo em língua estrangeira.

À Liz Carla Reis, pela transcrição das entrevistas.

Aos amigos e amigas da intimidade, aos colegas da UFBA, aos meus professores do Curso de Mestrado e, especialmente, aos meus pais, irmãos, esposa e “piazinho”, meu muito obrigado.

A Deus, pela beleza e criatividade existentes na vida, constantemente ressignificadas pelo mundo das artes.

RESUMO

Destaca-se, de forma mais ampla, o *Projeto Terra* e, conseqüentemente, o seu criador – o artista plástico Juraci Dórea, no contexto da produção artística contemporânea. A proposta do *Projeto Terra* visa à criação de grandes esculturas de couro e madeira, de murais e de quadros da série *Histórias do Sertão* inspirados na iconografia do cordel, empregando material do próprio local. Inclui-se, ainda, à proposta, a utilização do Sertão baiano como espaço não apenas temático, mas de produção, exposição e consumo das criações artísticas. Estabelecem-se os horizontes de expectativas que motivam a produção/movência e a experiência/fruição das artes visuais na contemporaneidade, mediante apresentação das principais questões e experimentos atualmente vivenciados nessa área do conhecimento humano, canalizando este estudo para uma breve leitura das artes na Bahia, nas décadas de 1960 e 1970. Apresenta-se Juraci Dórea no contexto das artes plásticas contemporâneas, focalizando os perfis do artista e sua produção anterior e simultânea à realização do *Projeto Terra*. Descreve-se este *Projeto*, destacando suas concepções, propostas e projeções, bem como, a predileção do artista pelo Sertão como tema e destinação de sua experiência, por ter levado seu nome para além das fronteiras do Nordeste brasileiro. A pesquisa desenvolvida em fontes primárias e secundárias, com a utilização do método analítico-sintético como básico, e dos métodos histórico e comparativo como complementares, confirmou a hipótese levantada: o Sertão, no *Projeto Terra*, deixa de ser um espaço simplesmente geográfico e passa a designar uma atitude, um método ou, ainda, um procedimento pelo qual a arte, simultaneamente, se modifica e modifica o ambiente.

Palavras-chave: Artes Visuais no Nordeste. Juraci Dórea. Projeto Terra.

RESUMÉN

Se destaca, de manera más amplia, el *Proyecto Tierra* y, en consecuencia, su creador – el artista plástico Juraci Dórea, en el contexto de la producción artística contemporánea. La propuesta del *Proyecto Tierra* busca a la creación de grandes esculturas de pellejo y madera, de murales y de cuadros de la serie *Histórias do Sertão* inspirados en la iconografía de cordel, explorando material del mismo sitio. Se incluye, aún, a la propuesta, la utilización del Sertão baiano como espacio no solo temático, pero también de producción, exposición y consumo de las creaciones artísticas. Se establecen los horizontes de expectativas que motivan la producción/movencia y la experiencia/fruicción de las artes visuales en la contemporaneidad, por medio de la presentación de las cuestiones principales y experimentos actualmente vividos en nesta área del conocimiento humano, canalizando este estudio para una breve lectura de las artes en Bahia, en las décadas de 1960 y 1970. Se presenta Juraci Dórea en el contexto de las artes contemporáneas, apuntando los perfiles del artista y su producción anterior y simultánea a la realización del *Proyecto Tierra*. Se describe este *Proyecto*, destacando sus concepciones, propuestas y proyecciones como también, la predilección del artista pelo Sertão como tema y destinación de su experiencia por haber proyectado su nombre para el más allá de las fronteras del Noreste brasileño. La pesquisa desarrollada en fuentes primarias y secundarias, con la utilización de los métodos analítico y sintético como básico, y de los métodos histórico y comparativo como complementares, confirmó la hipótesis levantada: el Sertão, en el *Proyecto Tierra*, deja de ser un espacio simplemente geográfico y pasa a designar una actitud, un método o, aún, un procedimiento por el cual el arte de modo simultáneo, se cambia y cambia el ambiente.

Palavras llave: Artes Visuales en Noreste. Juraci Dórea. Proyecto Tierra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Juraci Dórea	56
Figura 2	Monstruário (1980)	59
Figura 3	Painel do Mercado de Arte Popular Feira de Santana (1)	60
Figura 4	Painel do Mercado de Arte Popular Feira de Santana (2)	60
Figura 5	Moldura	61
Figura 6	Ilustração da capa do livro “Fidalgos e Vaqueiros” (1989)	65
Figura 7	Briga de Galos (1960)	69
Figura 8	Sangue, dor e espinho (1962)	70
Figura 9	Boi Moribundo (1964)	70
Figura 10	Boi Azul (1965)	71
Figura 11	Vaqueiros (1974)	71
Figura 12	Multidão (Complexo X - 1967)	72
Figura 13	Complexo MH – 1 (1968)	72
Figura 14	Estandartes do Jacuipe XI (1978)	73
Figura 15	Terra 2 (1981)	74
Figura 16	Noites do Sertão III (1982)	75
Figura 17	Histórias do Sertão CXXXIV	76
Figura 18	Histórias do Sertão CXXXIX	76
Figura 19	Cancelas V (1983)	77
Figura 20	Fantasia Sertaneja	78
Figura 21	<i>Ecce Homo</i>	79
Figura 22	Os Brasileiros	80
Figura 23	Malas	81
Figura 24	Mapa das primeiras localidades selecionadas pelo <i>Projeto Terra</i> ..	85
Figura 25	Estágio 1 (Escultura da Tapera)	89
Figura 26	Estágio 2 (Escultura da Tapera)	90
Figura 27	Estágio 3 (Escultura da Tapera)	90
Figura 28	Estágio 4 (Escultura da Tapera)	90
Figura 29	Estágio 5 (Escultura da Tapera)	91

Figura 30	Escultura número 1 (1982)	93
Figura 31	Escultura número 2 (1982)	94
Figura 32	Escultura número 3 (1982)	94
Figura 33	Escultura número 4 (1984)	95
Figura 34	Escultura número 5 (1984)	96
Figura 35	Escultura número 6 (1984)	97
Figura 36	Escultura número 7 (1984)	97
Figura 37	Mural casa de Edwirges (1984)	98
Figura 38	Festa 1 (Inauguração do Mural)	99
Figura 39	Festa 2 (Inauguração do Mural)	99
Figura 40	Escultura número 8 (1985)	100
Figura 41	Exposição número 1 (1985)	100
Figura 42	Exposição número 2 (1985)	101
Figura 43	Exposição número 3 (1985)	101
Figura 44	Exposição número 4 (1985)	102
Figura 45	Exposição número 5 (1985)	102
Figura 46	Exposição número 6 (1985)	103
Figura 47	Escultura número 9 (1987)	103
Figura 48	Escultura número 10 (1998)	104
Figura 49	Escultura número 11 (1988)	104
Figura 50	Escultura número 12 (1988)	105
Figura 51	Escultura número 13 (1988)	105
Figura 52	Escultura número 14 (1988)	106
Figura 53	Escultura número 15 (1989)	107
Figura 54	Escultura número 16 (1989)	107
Figura 55	Escultura número 17 (1989)	108
Figura 56	Escultura número 18 (1989)	108
Figura 57	Escultura número 19 (1989)	109
Figura 58	Escultura número 20 (1989)	109
Figura 59	Escultura número 21 (1989)	110
Figura 60	Escultura número 22 (1990)	110
Figura 61	Escultura número 23 (1990)	111
Figura 62	Escultura número 24 (1990)	111

Figura 63	Escultura número 25 (1990)	112
Figura 64	Escultura número 26 (1990)	112
Figura 65	Escultura número 27 (1991)	113
Figura 66	Escultura número 28 (1991)	113
Figura 67	Escultura número 29 (1992)	114
Figura 68	Escultura número 30 (1993)	114
Figura 69	Escultura número 31 (1993)	115
Figura 70	Escultura número 32 (1995)	115
Figura 71	Escultura número 33 (1996)	116
Figura 72	Escultura número 34 (1997)	116
Figura 73	Escultura número 35 (1998)	117
Figura 74	Escultura número 36 (1998)	117
Figura 75	Escultura número 37 (1999)	118
Figura 76	Escultura número 38 (2000)	118
Figura 77	Escultura número 39 (2001)	119
Figura 78	Escultura número 40 (2002)	119
Figura 79	Instalações e exposições do <i>Projeto Terra</i> (relação dos municípios e localidades)	120
Figura 80	Bienal Internacional de São Paulo (1987)	134
Figura 81	Bienal de Veneza (Escultura externa do pavilhão)	136
Figura 82	Bienal de Veneza (Ambientação – parte interna do pavilhão)	137
Figura 83	Bienal de Veneza (Jornal <i>Corriere</i>)	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
AI-5	Ato Institucional 5
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CUCA	Centro Universitário de Cultura e Arte (UEFS)
EBA	Escola de Belas Artes
FAPESB	Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBNAP	I Bienal Nacional de Artes Plásticas
ICBA	Instituto Cultural Brasil Alemanha
IIBNAP	II Bienal Nacional de Artes Plásticas
INAP	Instituto Nacional de Artes Plásticas
IOB	Imprensa Oficial do Estado da Bahia
MAM	Museu de Arte Moderna
MAMB	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAP	Museu de Arte Popular
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MPB	Música Popular Brasileira
SUDENE	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
TCA	Teatro Castro Alves
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	LEITURAS DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE	
2.1	PRODUÇÃO E MOVÊNCIA	20
2.2	EXPERIÊNCIA	E 25
	FRUIÇÃO	
2.2	AS ARTES NA BAHIA – 1960/1970: VITRINES E RECORTES	37
3	JURACI DÓREA NO CONTEXTO DAS ARTES PLÁSTICAS CONTEMPORÂNEAS	
3.1	A ARTE E O ARTISTA	
3.1.1	Perfis e Contextos	54
3.1.2	Produções e Conjunções	68
4	O PROJETO TERRA – TERRA ADENTRO	
4.1	CONCEPÇÃO, PROPOSTA E PROJEÇÕES	82
4.2	O SERTÃO NORDESTINO COMO TEMA E DESTINAÇÃO	127
4.3	DE CANUDOS A VENEZA: UMA TRAJETÓRIA E DUAS DIREÇÕES?	132
	CONCLUSÕES	143

REFERÊNCIAS

1	OBRAS CITADAS	147
2	OBRAS CONSULTADAS	153

ANEXOS

	ANEXO A - SÚMULA CURRICULAR DE JURACI DÓREA	159
	ANEXO B - ENTREVISTA COM JURACI DÓREA	163

1 INTRODUÇÃO

Sacudiu-se o velho folclore da terra.
Corre até notícia de que existe uma localidade no interior, lá no norte, onde as velhas abençoam os meninos curiosamente:
Abença, inhá Fulana!
Deus te leve para Feira de Santana! (ALVES, 1960, p. 1).

Chegando em Feira de Santana, foi inevitável o contato com a obra do artista plástico Juraci Dórea¹. Inicialmente, algumas pinturas e painéis espalhados em diversos espaços públicos e privados e, posteriormente, através de amigos e moradores da referida cidade, passou-se a conhecer mais um pouco a carreira desse artista que faz do Sertão baiano objeto de sua arte. Quando mais tarde, em consulta à Prof^a. Dr^a. Maria Helena Ochi Flexor, esta sugeriu, dentre outras alternativas, pesquisar o trabalho de Juraci Dórea. Sem dúvida, a idéia foi abraçada e, tão logo, rascunhou-se o projeto que foi apresentado e aceito pela banca de seleção do mestrado da Escola de Belas Artes (EBA), no final do ano de 2001.

Diante das possibilidades de estudo sobre o artista plástico Juraci Dórea e sua produção, optou-se por investigar, tão-somente, o *Projeto Terra*. Fez-se necessário um recorte

¹ Juraci Dórea Falcão.

a este que é o principal trabalho do referido artista, por ter levado o seu nome para além das fronteiras do Nordeste brasileiro. Daí advém a escolha do título dessa dissertação.

A proposta do *Projeto Terra*, principiada em 1982, visa a criação de grandes esculturas de couro e madeira, colocadas na zona rural, de murais pintados em paredes de casas no mesmo local e de quadros pintados sobre madeira pertencentes à série *Histórias do Sertão*.

Neste *Projeto*, Juraci Dórea utiliza a temática sertaneja, incorporando o próprio espaço geográfico denominado Sertão, mais precisamente locais que concentram fortes referenciais na formação da cultura nordestina, para desenvolver suas experiências artísticas. Daí se pergunta: o que é o *Projeto Terra*? Quais os seus traços característicos? Como este projeto se insere na obra de Juraci Dórea? Como esta experiência se insere no contexto das artes visuais contemporâneas? De que maneira esta experiência ganhou uma projeção internacional?

Com vistas a oferecer respostas às questões acima formuladas, estabeleceu-se os seguintes objetivos: destacar, de forma mais ampla, o *Projeto Terra* e, conseqüentemente, o seu criador - o artista plástico Juraci Dórea, no contexto da produção artística contemporânea; e através de pesquisas, contextualizar as duas décadas antecedentes à criação do *Projeto Terra*, a fim de estabelecer os horizontes de expectativas do artista; situar o artista no contexto da arte baiana; descrever o ideário e as ações práticas do artista no *Projeto Terra*, estabelecendo as relações existentes entre esse ideário e o alcance de suas ações, da década de 80 ao ano de 2002. Finalmente identificar as permanências e as alterações do *Projeto Terra* e suas relações com outras fases de expressão do artista.

Para o cumprimento dos objetivos propostos, lançou-se mão basicamente do método analítico-sintético e dos métodos histórico e comparativo como complementares. Dada a natureza do objeto da pesquisa, priorizaram-se as questões teóricas acerca do universo

das artes visuais no âmbito da contemporaneidade, em particular aquelas diretamente ligadas ao tema central da dissertação, sem perder de vista o seu caráter transdisciplinar.

A pesquisa foi desenvolvida mediante levantamento e seleção de material contido, especialmente, no acervo particular de Juraci Dórea, acerca de sua produção e, de forma mais ampla, através da consulta a jornais, revistas e livros teóricos sobre o macro tema da dissertação, pertencentes à Biblioteca Central Julieta Carteado da UEFS e Setoriais Monsenhor Renato de Andrade Galvão (Casa do Sertão) e Centro Universitário de Cultura e Artes (CUCA), Biblioteca Central do Estado da Bahia, Biblioteca Setorial da EBA/UFBA e Biblioteca do Museu Costa Pinto. As três últimas localizam-se em Salvador e as demais em Feira de Santana.

Na escolha das referências para construção dessa dissertação, privilegiaram-se, na medida do possível, as novas linguagens na arte contemporânea que, de certa maneira, sustentam a proposição do *Projeto Terra*. Como as discussões de ponta na área em foco não são consensuais quanto à visão e à terminologia do momento presente, preferiu-se lançar mão de teóricos estruturalistas e pós-estruturalistas, no intuito de verificar as variadas concepções de arte na modernidade e pós-modernidade.

Em se tratando da confecção do estado da arte brasileira e, particularmente, baiana sentiu-se uma dificuldade acentuada na apresentação de elementos historiográficos, dada a escassez de títulos (livros, compêndios, listas bibliográficas, dentre outros de natureza acadêmico-científica) publicados na área. As fontes de pesquisa, para o estudo das artes na Bahia, estão dispersas, carecem de uma reunião, classificação e metacrítica, a serem realizadas por pesquisadores e/ou críticos de arte. Por este motivo, não se deixou de lado o depoimento oral, ainda restrito, daqueles que se envolveram ou estão envolvidos com a história das artes visuais na Bahia. Com este objetivo, tomaram-se, apenas, as entrevistas dos artistas Juraci Dórea e Juarez Paraiso.

Acha-se, este trabalho,² dividido em: 1 Introdução; 2. Leituras da arte na contemporaneidade; 3. Juraci Dórea no contexto das artes plásticas contemporâneas; 4. O *Projeto Terra*: Terra Adentro; Conclusões; Referências; Anexos.

Na Introdução, apresentam-se o tema, os objetivos e as finalidades, a problemática e a metodologia, indicando as partes constituintes da dissertação, assim como o resumo de cada uma delas.

Na segunda parte, faz-se o estabelecimento do estado da arte, mediante levantamento dos horizontes de expectativas das décadas de 1960 e 1970, a fim de situar a concepção do *Projeto Terra* nos meandros da contemporaneidade, através de uma leitura panorâmica das principais discussões acerca da arte na atualidade, oferecendo, ainda, uma visão geral dos fatos e acontecimentos ocorridos nos anos de maior crise das décadas em evidência, revertendo a tomada de consciência daquela temporalidade para a leitura das artes e levantando, na medida do possível, na Bahia, as ações nestes anos, representativas de propostas de trabalho, com base nas orientações mais recentes no campo artístico.

A terceira parte destina-se ao estabelecimento do perfil biobibliográfico do artista em foco, identificando a sua produção como um todo em suas várias ramificações.

Na quarta parte, far-se-á uma descrição do ideário e das ações do *Projeto Terra*, com base na proposta preparada pelo artista Juraci Dórea, focalizando algumas concepções de Sertão e em que medida estas se fazem presentes nas formulações do *Projeto*. E por fim, percorrer a trajetória do *Projeto Terra*, privilegiando a sua projeção internacional, como uma consequência natural do trabalho do artista.

A última parte reserva-se às conclusões. Seguem-se as referências e, por fim, os anexos, dispostos conforme indicação no sumário.

² Utilizou-se a normalização prescrita pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT): NBR 14724 e 6023 de agosto de 2002.

2 LEITURAS DA ARTE NA CONTEMPORANEIDADE

Acho que a vida em si mesmo é arte, a vida em si é arte. E se a pessoa não dá valor a arte, também não dá valor a vida, não é? (DORÉA, 1987, p. 31)

Conta a lenda que um entrevistador irado, gritando, perguntou a Joseph Beuys: “Você fala de tudo sob o sol, exceto de arte!”, ao que ele respondeu: “Mas tudo sob o sol é arte!” (FREIRE, 1999, p. 58)

2.1 PRODUÇÃO E MOVÊNCIA

A arte, como qualquer outra atividade humana, passa por transformações de grau, quanto ao seu modo de operar, para atender às exigências epocais e a contextos socioculturais.

As discussões sobre o objeto artístico na contemporaneidade³ vêm, a cada dia, ocupando um espaço significativo, em decorrência das transformações constantes na forma de produção e movência desse objeto, ao longo da história da humanidade e, principalmente, das mudanças na forma de percepção das realidades, na maneira como o

³ Utilizar-se-á este termo para designar o momento presente (de crise epistemológica), as vivências nos diversos ramos do conhecimento, que vêm sendo experimentadas da década de 60 aos dias atuais.

artista-pesquisador as lê. Esta leitura passa, ao longo do tempo, por processos sucessivos de modificações, subordinados aos condicionamentos históricos, inscritos no tempo/espço. As realidades modificam-se, modificam-se também os leitores, o modo de leitura e a percepção que se tem do objeto, foco da observação e análise.

Vive-se hoje em uma sociedade massificada que promove, a todo instante, a reordenação da arte e de outras produções humanas. As formas de arte como desenho, pintura, arquitetura, teatro, música, escultura e gravura, pertencentes à história anterior ao século XX, tendem, como as nascidas sob essa nova ordem, a tornarem-se objetos de consumo.

Um dos fatos marcantes na história da modernidade foram as Revoluções Industriais, em particular, a segunda e a terceira. Revoluções estas decorrentes de um processo transformacional da ciência e da técnica, em prol de novas concepções sobre a realidade e da busca do progresso. Na era industrial/tecnológica, de uma forma geral, todos os objetos, mesmo aqueles revestidos de valor cultural ou de uso, assumem a forma de mercadoria, produtos vendáveis, trocáveis, via exposição constante e massificante, preferencialmente, nas atuais Cavernas de Platão: os *shoppings centers* e as lojas do mundo virtual.

O desenvolvimento urbano, a velocidade da produção em massa, o surgimento constante de objetos de uso impelem os indivíduos ao consumo rápido dos produtos. O consumo exacerbado não cria desejo, mas frustração, dada a impotência de não se poder adquirir a novidade a todo o tempo. Mesmo as notícias na *Internet* são jogadas em velocidade superior à do consumo. Tudo isto gera um estado de insatisfações. Some-se a esta questão a criação de uma indústria cultural privada, destinada, preferencialmente, ao divertimento de uns poucos privilegiados no campo econômico-social. O tempo livre do

homem contemporâneo, agora, é gestado por esta indústria, por outras palavras: o lazer transforma-se, também, em mercadoria.

As reflexões de Walter Benjamin (1985) sobre as características da era industrial na modernidade, formuladas na década de 1930, guardadas as distâncias temporal e contextual em relação à realidade presente, são bastante oportunas para a compreensão do momento transfigurativo no qual se processam as mais recentes experiências artísticas. De fato, não dá para viver na contemporaneidade sem provar das mudanças necessárias que esta imprime a cada instante, como também, não é possível escapar, quando inseridos no seio dessas mutações, às benéncias e/ou malefícios daí decorrentes.

A arte, enquanto atividade humana, representada em suas variadas formas, insere-se nesse novo contexto, no mosaico dos inventos rotativos e efêmeros, assim como, no ângulo de focalização dos múltiplos olhares, exigindo-lhe diferentes terminologias e posturas estéticas. Como consequência imediata desse imperativo contextual – os inevitáveis avanços em todas os setores do conhecimento humano, do início do século XX para cá –, inaugura-se, como bem diz Gullar (1993, p. 73), a crise do “[...] artista artesão [que] já não tem lugar na civilização da máquina”. Em uma linguagem mais atualizada, na sociedade da informação generalizada.

Os próprios objetos feitos pela indústria seduzem os artistas e são, de certa maneira, largamente por eles utilizados na criação de obras de arte. Por conseguinte, o artista tem que se adaptar a viver segundo as leis da contemporaneidade e, de modo especial, com o choque proveniente do contato com as novidades, respirando os ares expelidos pelos novos modelos civilizatórios e experienciar, às vezes, meio que caba-cega, os efeitos dessa inevitável troca de gases, que poderá, quiçá, na melhor ou na pior das hipóteses, respectivamente, expandir ou retrain os seus pulmões.

Retornando à discussão sobre o papel da obra de arte nesse universo plural, Kothe (1978, p. 49, grifo do autor) ressalta que Benjamin tem claro que “[...] em vez de perguntar como uma obra se põe *ante* as relações de produção da época, ele pergunta como a obra se põe *nas* relações de produção da época [...]”. A preocupação de Benjamin, segundo Kothe, é justamente estabelecer essa relação entre desenvolvimento da tecnologia e desenvolvimento da arte.

A arte sempre esteve tradicionalmente ligada a rituais mágicos e religiosos, associada ao valor de culto. Certas obras, no passado, raramente eram expostas ao público, vistas apenas pelos sacerdotes e/ou guardiões dos templos onde as abrigavam. Com o surgimento dos recentes modelos de produção e reprodução, modifica-se a função da arte, esta enfraquece o seu papel ritualístico. A arte é fundada, a partir da modernidade, sob uma outra prática social: a política. O evento da libertação da humanidade, mediante o processo (ainda em fase de consolidação) de rompimento dos elos de ligação com o campo das superstições, da mística e da religiosidade, é um dado, em parte assaz positivo. A arte passa a compor também a esfera do profano. A obra de arte “[...] na era de sua reprodutibilidade mecânica assume uma função política, é porque ela foi capaz de se livrar do feitiço que a efetivação fenomênica de uma distância lança sobre seu espectador.” (GASCHÉ, 1997, p. 204).

Nem todas as idéias lançadas por Benjamin e por tantos outros teóricos de outrora ou da hora podem ser hoje confirmadas, principalmente no que dizem respeito à democratização generalizada das artes. Por outro lado, as reflexões acerca do objeto e da função da arte, que vêm sendo costuradas do início do século XX para cá, confirmam a necessidade cada vez mais iminente de uma ressignificação da arte, na busca de outras posturas estéticas, menos ou mais democratizantes, orientadas, todavia, pelas modificações nas estruturas perceptivas, que permitem a cessão de espaço para as diferenças e

hibridações, mediante reordenação dos processos de produção e reprodução, mecanização e informação das artes.

O espectador (fruidor) das recentes formas artísticas, situadas nesse espaço temporal, passa a ser um espectador distraído, quase sempre imune aos vírus da contemplação e, na maior parte das vezes, um co-produtor da experiência artística. O artista precisa estar atento para verificar as novas condições em que a arte contemporânea opera dentro desta areia movediça.

Na era da comunicação generalizada, de acordo com Vattimo (1989, p. 68-9, grifo do autor), “o *shock* é tudo o que resta da criatividade da arte [...]”, que “[...] corresponde uma arte, não já centrada na *obra* mas na *experiência* [...]”. O fenômeno do choque modifica o efeito da obra de arte para o fruidor, desviando a sua atenção do objeto provocador do choque.

Mas, uma questão se apresenta como problemática, prosseguindo com o raciocínio de Vattimo (1989, p. 67-8):

A nossa terminologia estética, os conceitos de que dispomos para falar de arte – quer como produção, quer como fruição – e que regressam sempre, sob diversas formas, à nossa reflexão, serão os adequados para pensar a experiência estética como despaísamento, oscilação, ruptura, *shock*?

A partir da leitura de seu texto, depreende-se que a resposta a tal interrogativa seja negativa, mas não inteiramente. Vattimo (1989, 55-71 *passim*) aponta, nas entrelinhas de suas reflexões, para uma espécie de estágio transitório, no qual a característica principal da arte na contemporaneidade é a de recriar esta nova terminologia.

E Benjamin (1985, p. 190), certamente, completaria o exposto por Vattimo, afirmando que:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo

atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte.

2.2 EXPERIÊNCIA E FRUIÇÃO

Na contemporaneidade, a diversidade é a regra, abrindo-se “[...] cada vez mais as possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte, motivo pelo qual encontramos maior diversidade de tendências que no passado.” (CANCLINI, 1998, p. 39).

No início do século XX, os movimentos vanguardistas buscaram a autonomia da arte, propondo ideais de liberdade. Várias tendências pretendiam, a exemplo do construtivismo russo, unir a liberdade estética à responsabilidade ética, promovendo formas de arte pública, com o propósito de reintegrar a arte à vida. Giulio Carlo Argan (1992, p. 507), em seu estudo sobre a arte moderna, referindo-se à crise cultural ocorrida na Europa, no período pós Segunda Guerra Mundial, diz que a segunda metade do século XX registrou vários momentos de rupturas, crises e, conseqüentemente, releituras das artes. O centro da cultura já não é Paris, Veneza ou São Paulo, nem tampouco Nova Iorque. Ou seja, não há um único centro cultural como referência, mas vários centros mais ou menos hegemônicos e aglutinadores. Todavia, dadas as condições históricas, econômicas e políticas, “a arte nos Estados Unidos atinge ao mesmo tempo uma posição de autonomia e de hegemonia”.

De acordo, ainda, com os argumentos de Argan (1992, p 507), enquanto a Europa estava mergulhada em uma crise generalizada, questionando a própria idéia de civilização, os Estados Unidos apresentavam-se como o país da “[...] descoberta, da invenção e do ímpeto criativo”. Para a cultura americana, ao contrário da europeia, não havia limites para a ciência e a arte. Outros fatores importantes fizeram parte desse momento histórico, um deles foi a imigração de artistas europeus para os Estados Unidos (mesmo antes da Segunda Guerra Mundial), concomitantemente à apropriação de elementos da tradição cultural europeia, recriados sob o viés norte-americano, apresentando, no entanto, características bem peculiares a esta realidade cultural.

É nesse palco de acontecimentos históricos, na década de 50 e, principalmente, nas de 60 e 70, que surgem vários experimentos artísticos, rompendo com muitas tradições anteriormente cristalizadas, tanto na Europa, como na América Latina e nos Estados Unidos. Hoje, os artistas e teóricos apresentam, em grupos ou isoladamente, novas concepções estéticas e produtos culturais, como respostas provisórias à problemática da hora, respostas que vêm sendo produzidas da década de 60 para cá, advindas da crise de sentidos⁴ em que se encontra a humanidade, responsável pelas transformações (leituras e releituras) na esfera artístico-cultural.

Desse estado de coisas, aparecem a *Arte Conceitual*, a *Arte Processual*, os trabalhos performáticos, a *Pop Art*, o *Minimalismo*, dentre outras manifestações estéticas. Surgem também, a *Land Art* e a *Earth Art*. A primeira trabalha *na* terra e a segunda *com* a terra e ambas se inscrevem sob a rubrica das chamadas artes ambiental e ecológica. Prosseguindo com as reflexões de Argan (1992, p. 589), neste momento:

Muitos artistas, até mesmo entre os mais conhecidos, no mercado

⁴ Trata-se de uma crise epistemológica, da ausência de respostas definitivas, de concepções e formulações acerca das coisas existentes no mundo.

internacional, sentiam a necessidade de deixar de lado os objetos artísticos, para trabalhar no ambiente; no entanto, não procuraram ambientes 'ideais', pela higiene, comodidade ou prazer, e sim ambientes que demandam uma interpretação, um esforço aplicativo, uma vontade de estabelecer uma relação.

Outro movimento importante, que segue essas mesmas orientações teóricas, é a *Arte Povera*. Experiência capitaneada por artistas italianos, dentre os quais Michelangelo Pistoletto, Alighiero e Boetti, que pretendia explorar a relação do artista com o material e o fruidor. Na opinião de Archer (2001, p. 93):

A Arte Povera desafiava a ordem estabelecida das coisas e valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam a poesia na presença de materiais, do que os objetos que apenas ofereciam significado. O observador dessas obras de arte, confrontado com o fato de sua existência, devia sentir-se igualmente livre para explorar a informação que elas ofereciam.

Então, falar hoje em arte ambiental, principalmente aquela processada em espaços alternativos, com a utilização de materiais não convencionais é, ao mesmo tempo, falar da descentralização do olhar da arte e para a arte, que se desloca de um centro (espaço / ambiente / teorias / materiais / verdades) preestabelecido, no caso específico do museu e a galeria, do quadro e da escultura quando vistos de forma departamentalizada, para outros ambientes e espaços diferentes que estão sendo utilizados dentro de uma perspectiva também diferenciada da de outrora. Em síntese: há um deslocamento do olhar e das idéias, uma mudança de foco, em busca de focos e, especialmente, de perspectivas e concepções, códigos e sentidos novos.

Claire Fagnart (2003, 75-85 *passim*), percorrendo a história da arte, mais precisamente, a história da escultura, traz o conceito de *monumentalidade* da tradição escultórica renascentista que, numa relação do mundo e do sujeito-criador, transformada em interação do objeto físico com o lugar da criação, utilizando materiais nobres e duráveis, continha o "caráter da obra de arte". Já no modernismo, há uma ruptura desses

conceitos tradicionais, transformando-se numa arte desenraizada, portanto, nômade, abstralizada e voltada para dentro de si. Para Fagnart (2003, p.78):

Por oposição à representação e à monumentalidade da escultura tradicional, a auto-referencialidade e o nomadismo caracterizam a escultura modernista que não se refere mais ao mundo perceptível, que não pode mais ser compreendida na sua relação com lugares concretos de apresentação.

Na década de 60, ocorre uma ruptura no conceito modernista de escultura. Já não interessa ao artista explorar apenas o material, no intuito de apresentar uma obra “enquanto tal”. A dessacralização progressiva, tanto do espaço artístico, quanto dos materiais, modificados pelo espaço isolado do contexto e a utilização de materiais pobres, dão vazão a uma arte pós-modernista. O que se quer é explorar um espaço, um ambiente físico e cultural. A obra de arte já não apresenta um conceito tradicional de algo estático (sacralizado), para contemplação à distância e nem tampouco o caráter modernista de uma obra isolada do contexto e voltada para si. Esse novo conceito de arte que vem sendo processado exige um envolvimento do artista com seu meio, na busca de uma história que justifique seu trabalho e, também, transforme-o em fotógrafo, desenhista, instalador, empresário, andarilho, ou seja, um artista multifacetado.

Resumindo: o olhar da arte, do artista e do fruidor, antes centrado em um lugar fixo, determinado por uma origem, valores e verdades absolutos e hegemônicos, como bem assinala Derrida (1990), desloca-se para as periferias ou zonas de fronteira ou, ainda, para os destroços do muro de Berlim e dos prédios do *World Trade Center*, para focalizar o “Outro”, completaria Bahabha (1998), mediante uma operação que instaura as diferenças, com/na alteridade.

O próprio ambiente constitui-se em elemento artístico. Não se tem apenas a obra de arte pronta e acabada e sim uma espécie de cena ou composição artística em processo, composta de palco, cenário, atores/atrizes e cenas enunciativas.

Assim sendo, a arte *na* terra e *com* a terra é aquela que explora ambientes não convencionais, proporcionando uma maior aproximação do fruidor com a obra. Hoje, esse “modelo” privilegiado de se fazer arte é denominado, de forma mais abrangente, *Arte Pública*⁵. Partindo de uma concepção mais geral, o termo *Arte Pública* vem sendo utilizado para designar toda e qualquer produção externa aos museus e às galerias.

Embora seja esta uma das possíveis definições atribuídas ao termo em destaque, pretende-se fazer uso desse termo quando significar a produção de experimentos artísticos, vivenciados em um determinado espaço⁶ de domínio público que, de um lado, dele fale e se alimente e, por outro lado, possa nele interferir, de forma a estabelecer processos interativos entre a obra de arte, o artista e o usufruidor – comunidade pertencente àquele espaço. Este espaço é o lugar do pertencimento da comunidade, na qual a intervenção artístico-social se processa.

Este, porém, não é um lugar qualquer, trata-se de um espaço público, entendido como aquele lugar destinado ao povo, ou melhor, a uma coletividade, algo de uso comum e aberto a todas as pessoas. Logo, traduz-se em um espaço híbrido, onde as diferenças se entrelaçam de forma democrática ou não, lugar paradoxal, de antagonismos e de embates de toda a ordem: política, social, religiosa e ética. Em síntese: é o lugar onde ocorrem trocas variadas.

⁵ Vale ressaltar que o termo “Arte Pública” foi concebido, no universo das artes, desde a Antigüidade. Há, portanto, uma revisitação desse termo na contemporaneidade.

⁶ A palavra espaço vem do latim *spatu* e significa “lugar mais ou menos bem determinado, cuja área pode conter alguma coisa; lugar; meio (espaço material ou cultural).” (KOOGAN e HOUAISS, 1999, p. 611).

Tais espaços fazem-se presentes nos “quatro cantos da cidade”: nas ruas, nas praças, na praia, no parque, no Sertão baiano e, até mesmo, no *shopping center*, espaço privado do ponto de vista jurídico, mas que assume a aura pública, por permitir, no seu interior, a circulação constante da comunidade que compõe a *mise-en-scène* da vida pública, transformando-se, também, em um espaço coletivo por excelência.

O espaço público difere do espaço privado (fechado, restrito e inacessível a todos), muito embora, como se sabe, existam lugares reconhecidamente públicos, mas com restrições de trânsito, a exemplo dos hospitais, escolas, dentre outros. No entanto, o caráter de espaço público é conferido ao lugar do encontro, onde se estabelecem a vida e a cultura de uma dada comunidade. Um espaço privilegiado por natureza, onde o debate político acontece e a mistura social teima em desenhar suas sincretizações, delimitando questões, apontando soluções para as problemáticas levantadas e, principalmente, estabelecendo um contrato social entre os seus participantes.

O espaço público, a partir de uma concepção ideal do termo, afasta a idéia de massa, pois existe para os cidadãos que defendem seus direitos e suas hibridações em relação aos lugares da memória que, pelo viés das artes, podem ser renováveis e atualizáveis.

Esse ambiente ou espaço, respeitadas as inevitáveis distâncias em relação às formulações teóricas mais recentes, também foi pensado por Heidegger (1977, p. 31-2) como um lugar de origem, onde a obra de arte é concebida e pensada no seu contexto. E que, se arrancada e transferida para um outro espaço-contexto, passa a constituir o ser-objeto da obra em vez de seu ser-obra.

Prosseguindo nessa linha de raciocínio, Heidegger (1977, p. 65) também chama a atenção para o fato de como a reflexão sobre a arte e os artistas, antes denominada estética e que tinha a conotação de apreensão do sensível do objeto, agora denomina -se

Vivência: “O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte”. Essa busca pela essência (ressignificação), própria da arte, traz, segundo ele, o “caráter-de-obra da obra de arte”. Então, a arte é essencial e necessária para o ser-aí histórico, onde acontece a verdade.

Na leitura de Francastel (1982, p. 86-119 *passim*) é impossível considerar a arte como uma necessidade de expressão puramente individual, pois, os signos, tanto figurativo, como verbais são ordenados em função e para fins particulares de uma determinada comunidade. De forma que, para se obter uma análise mais completa de uma obra de arte, dependerá do conhecimento da comunidade (ambiente) em que a obra se encontra inserida e, conseqüentemente, esta fornecerá elementos importantes para o conhecimento da comunidade.

Perseguindo as reflexões de Francastel (1982, p. 98). “Os objetos de arte não são apenas obras especialmente fabricadas com um objetivo de luxo e de divertimento. Todas as formas da atividade humana podem servir de suporte a uma vontade de significação”. O que constitui, portanto, uma obra de arte é o fato de ela estar carregada de sentido, de valores de uma cultura, tanto no domínio técnico, como no das idéias.

Corroborando com a idéia de Francastel, Hebert Read (1983, p.19) observa que Platão, em sua Estética, já considerava a arte e a sociedade como conceitos inseparáveis. E para Read é impossível conceber uma sociedade sem arte e uma arte sem significação social.

A obra de arte é sempre criação de um indivíduo, mas este indivíduo não trabalha num vazio, pois depende hoje, mais do que antes, de ambientes e de espectadores, não apenas no plano financeiro, mas no sentido de, através deles, obter o sustento para o seu trabalho em todos as direções (física, material e ideológica). No ponto de vista do

artista e teórico Júlio Plaza (2003, s.p.), referindo-se ao diálogo artista, ambiente e espectador:

O ambiente [no sentido mais amplo do termo] é considerado como lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam o nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação preceptiva.

[...]

Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente o seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador.

As recentes concepções sobre produção e movência, experiência e fruição das artes pressupõem novos rumos estéticos e éticos, voltados para o contexto social que inspira a obra e para aonde ela se volta. A *Arte Pública* parte de um projeto, de uma pesquisa em função de uma comunidade que está em torno do local escolhido pelo artista, comunidade que irá participar, de alguma forma (mesmo indiretamente), do evento artístico.

Com esta mudança de foco, modifica-se a concepção clássica de arte, antes visualizada apenas em sua dimensão poética e individual, agora lançada sob o olhar da coletividade. Altera-se também o comportamento do artista que passa a exercer a função de agente aglutinador dos anseios e dos desejos que permeiam a vontade coletiva, abandonando a rotina dos ateliês, deixando em segundo plano a sua vaidade pessoal e, de certa maneira, correndo o risco da “perda” de autoria da obra, dada, por vezes, ao seu caráter efêmero, como numa performance. Em se tratando do consumidor da obra, este sai da simples condição de receptor, para a de espectador/usufruidor participante do processo.

Além das exigências de descentramento do objeto artístico, do artista, do espaço e do espectador, há que se dar uma atenção especial ao tipo de material a ser utilizado, de preferência aos não industrializados e que se aproximem dos códigos

semânticos do lugar, como também, ao tipo de enfoque (metodologia) a ser empregado pelo artista, que deverá fazer o cruzamento entre consciência estética, compromisso político e competência técnico-formal. Como bem diz João Spinelli (2001, p. 42-3): “Não é o lugar em si, apenas, que determina o deleite estético inerente à criação artística, mas as diferentes relações formais e técnicas criadas pelo artista: material utilizado, cor, volumes, texturas adequados ao tema e à dimensão da obra.”

Como pode-se captar nas entrelinhas desta citação, o trabalho com *Arte Pública* passa bem longe de atos incoerentes e sem o devido compromisso com a arte. Na verdade, o que se procura é dar respostas ao velho dilema sobre a necessidade da arte. O que se pretende é trilhar outros caminhos em busca de respostas que possam desagregar o *pondus* massificador do real, fazendo cumprir uma das mais sublimes funções da arte, quer seja, a de instaurar o prazer.

Segundo, ainda, Spinelli, a *Arte Pública* tem um compromisso, não apenas com o estético, mas com o diálogo permanente com o social, o ético, o político, o econômico e o ideológico. Assim, torna-se uma prática social, tendo o usufruidor inserido num debate contextualizado. Passa, também, a ter atributo de veículo de mediação, de aspiração e desejo de uma coletividade, desde que esta arte se adeque às condições socioculturais do lugar.

A *Arte Pública* torna-se uma arte aberta, atemporal, sujeita às modificações da própria natureza e das interferências de seus fruidores, configurando-se, como diria Lyotard, em um acontecimento, algo a surpreender até mesmo o seu criador.

Quanto ao artista, como já fora dito, transforma-se em um pesquisador da história do lugar, estimulando a imaginação do espectador, na tentativa de eliminar a barreira separatista entre arte e vida, para cumprir a máxima da função da arte. Em outra

perspectiva, não exatamente oposta, transforma “o não-lugar em lugar” (AUGÉ, 2001, p. 95), concedendo ao espaço o poder de uma nova reapropriação.

A partir desse eixo de discussão acerca do universo das experiências/vivências da arte na contemporaneidade pode-se citar, a título de ilustração, além da *Land Art*, *Earth Art* e *Arte Povera*, a *Processual Art* e a *Arte Conceitual* que têm como foco a crise em torno do objeto da arte e sua forma de apresentação multilingual, como bem comenta Roberta Smith (1991, p.182):

No lugar dele [do objeto de arte], surgiu uma ênfase sem precedentes nas idéias: idéias em, sobre e em torno da arte e de tudo o mais, uma vasta e desordenada gama de informações, de temas e de interesses não facilmente contidos num só objeto, mas transmitida mais propriamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filmes e vídeo, pelo uso que os artistas faziam de seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem.

Esses experimentos, muitos deles já embasados numa nova perspectiva filosófica, de certo modo, encontram-se inscritos dentro dos códigos da chamada pós-modernidade (não entraremos aqui na adequação da utilização do termo, haja vistas as inúmeras discussões acerca de sua validade e/ou funcionalidade). Termo utilizado, grosso modo, para nomear as experiências recentes nos vários territórios do saber.

A compreensão que se tem das dimensões deste termo (ou momento histórico), aquela explorada nesse trabalho, baseiam-se nas idéias de alguns teóricos, como Andreas Huyssen, Douwe W. Fokkema e Lyotard.

O primeiro apresenta um ponto crucial de mudança à questão, quando discute o pós-moderno como condição histórica e não apenas como estilo ou modismo. Para ele (HUYSSSEN, 1991, p.22), a pós-modernidade é uma releitura da modernidade e de todos os eventos que tomaram uma forma explosiva, da década de 60 para cá, a exemplo da crítica

feminista, das discussões sobre questões ecológicas e do processo de revisitação de conceitos consagrados pela modernidade.

O segundo teórico elencado (FOKKEMA, s.d., p. 66), esboça a silhueta do que ele denomina de sócio-código pós-modernista, dizendo que este código “[...] baseia-se numa preferência pela não-seleção ou por uma quase-não-seleção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante”.

Os experimentos artísticos anteriormente citados (*Land Art*, *Earth Art*, *Arte Povera*, *Arte Conceitual*, entre outros), de modo geral, afinam-se com a perspectiva de Fokkema, na medida em que rompem com alguns dos lacres da modernidade, quebrando, em parte, as “hierarquias discriminadoras”, dando eco a novos espaços e objetos, antes ocultados e inferiorizados por possuírem, em seu conteúdo, o signo da diferença.

E, por fim, tomar-se-á de empréstimo as palavras do filósofo francês Lyotard (1990, p. 139), quando, em entrevista concedida ao *Le Monde*, descreve o estatuto da arte na pós-modernidade.

A arte só existe verdadeiramente nos jogos que conduzem às fronteiras do espaço-temporal, aos limites do corpo. Há aí um jogo apaixonante com aquilo que é julgado e negociado como “aceitável”. As artes contemporâneas destroem o gosto como norma, como consenso. As conquistas mais audaciosas desumanizam o corpo da tradição clássica e romântica. Tudo o que acontece de verdadeiramente interessante provém desse movimento; e, dentro dele, cada indivíduo está em conflito com os demais e pode muito bem achar que o que o outro produz não vale nada.

Das reflexões supracitadas, feitas por Lyotard, pode-se inferir que já não se dispõe, *a priori*, de uma regra ou categoria para descrevê-la e, conseqüentemente, para guiar o seu processo de fazimento e, posterior, percepção/leitura/interpretação. Nem tudo é permitido, pois a total permissibilidade implicaria na “[...] autoridade terrorista de impor

um papel a outrem”. (LYOTARD, 1990, p.143). O limite da permissibilidade é a experimentação, o jogo e a negociação. O ato em si do experimento artístico vai à procura de suas próprias regras. Assim, o “em se fazendo” da obra de arte torna-se fator determinante dessa procura, daí, o seu efeito de acontecimento, de transgressão, de choque, sentido/captado tanto pelo autor, como pelos fruidores.

Diante de tudo que foi exposto, olhando aqueles anos (de 1960 e 1970) com a distância relativa que os separa de hoje, pode-se afirmar que, em maior ou menor grau, cada uma das experiências artísticas anteriormente mencionadas funcionaram, de um lado, como uma forma de protesto aos valores da época; de outro lado, ratificando a proveitosa discussão de Wood et al. (1998, p. 196-7), como uma necessidade natural em desenvolver outras possibilidades no campo da arte, geradora de crises nas quais são esboçados novos sentidos para/na experiência artística, propiciadores de um campo fértil à produção, à reprodução e à fruição das artes. Recapitulando quanto ao que se acabou de dizer, a partir dos anos de 1960, novas gerações de artistas, em todo o mundo, se formaram com propostas de ruptura com os modelos até então praticados. E no Brasil, como não poderia deixar de ser, as novas gerações participaram e promoveram uma série de eventos, renovando e ampliando os espaços, tanto tradicionais (galerias e salões de arte), quanto alternativos, de produção e exposição.

Tais mudanças foram vivenciadas, a princípio, pelos grandes centros, onde as informações chegam com maior rapidez, para depois interiorizar-se. Enquanto o eixo Rio-São Paulo manteve-se mais próximo às idéias chegadas de fora, nas outras regiões do Brasil ocorreram interferências, “[...] tais regiões resguardam com mais facilidade tradições e características que lhes são próprias, fato que as megalópolis tendem a desarticular.” (BARROS, s.d., p.117). De acordo com suas características, estas regiões agregam os novos valores e modos de expressões artísticas, dando suas versões de

Abstracionismo, Arte Conceitual, Pop Art, Land Art, Arte Povera, dentre outras, procurando romper com estilos e movimentos anteriores e apontar novas rotas e itinerários, explorando inúmeras possibilidades, linguagens e modos de expressão.

Este Brasil plural, ou os diversos “brasis”, não é absolutamente homogêneo, comenta Barros (s.d., p.118):

Redesenhar no Brasil uma cartografia da produção das artes visuais torna-se de antemão um quebra-cabeça, onde as peças não se encaixam racionalmente. Todavia, não se pode olhar para essa pluralidade cultural como uma realidade caótica, mas, sim, como uma pluralidade resultante de um sem número de concentrações energéticas, que pouco devem ao conceito de territorialização que demarca a geografia brasileira em seus limites.

E nesse contexto de desterritorialização das artes, a Bahia apresenta-se compondo o quadro do não-lugar (ou do entre-lugar), afirmando-se enquanto diferença.

2.3 AS ARTES NA BAHIA – 1960/1970: RECORTES E VITRINES

No Brasil, ao som da Bossa Nova, chegam os anos de 1960, trazendo consigo o *pondus* da problemática e dos desafios herdados dos governos antecessores. Esta década inaugura um novo ciclo para a história do país e, conseqüentemente, da Bahia, com a renúncia de Jânio Quadros, e logo depois, em 1964, com o golpe militar, seguido de perseguições políticas *versus* resistência de grupos opositores.

A eleição de Jânio Quadros em 1960, a vitória da seleção brasileira de futebol e a inauguração de Brasília alimentam, no povo, a vontade de mudanças. Mas, ao contrário

do que se poderia supor, a década de 60, em todos os seus aspectos, transforma-se em um período incerto e conflituoso, marcado por sucessivas crises políticas, geradoras de dificuldades cerceantes da liberdade individual e coletiva dos cidadãos. Foi a saída dos anos dourados para os anos de terror e violência.

No cenário nacional, no início da década de 1960, cresce a insatisfação dos militares brasileiros com os rumos do país. Por conseguinte, estes militares deixam vir a público essa insatisfação, deflagrando, em março de 1964, um golpe militar de Estado, a chamada “Revolução de 64”. Notícias como “Cassação de mandatos e direitos políticos” (A TARDE, 4/4/64, p. 1), “Goulart escapa de automóvel com Brizola para o Uruguai” (A TARDE, 4/4/64, p. 1) passam a povoar as páginas dos jornais. A situação se agrava devido às promulgações dos Atos Institucionais 1, 2, 3, 4 e, posteriormente, 5 (AI-5), cujos reflexos, no seio da sociedade brasileira, são imediatos.

Esse estado de coisas desencadeia, em contrapartida, uma série de manifestações, advindas dos vários segmentos da sociedade civil: estudantes, operários, professores, artistas, religiosos, dentre outros, como uma reação à ditadura que então imperava.

Ao lado desta nova realidade, uma série de acontecimentos menores e, por vezes corriqueiros, chamam a atenção na Bahia: a enchente do Rio Paraguaçu em Cacheira e São Félix, que mais uma vez causa danos irreversíveis a um dos patrimônios históricos mais antigos e importantes do Brasil, marcando o descaso governamental com a cultura brasileira. Devido à crise econômica brasileira, em Feira de Santana, segunda cidade do Estado da Bahia, a baixa comercialização do gado ameaça extinguir a maior feira desse gênero no Nordeste. Em outra direção, ratifica-se a preocupação do Governo Estatal em criar serviços de turismo no Estado⁷. No entanto, algumas novidades animam a vida do

⁷ Esta preocupação surgiu na década de 50.

baiano, trata-se do surgimento da televisão e da implantação dos pólos industriais de Aratu e de Camaçari (FLEXOR, 1994, p.31).

No campo social, destacam-se os velhos e os novos problemas nordestinos: a seca e as sucessivas enchentes. O foco de maior atenção para o assunto volta-se para a função e atuação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), criada para, dentre outras atividades, combater a seca, através de programas governamentais específicos, com o recebimento de altas verbas provenientes do Banco Mundial, para este fim.

Nos anos de 1970, o terror ainda se impõe, em certos ambientes e situações, com maior vigor e devastação. Mas, a exemplo de seu passado próximo (década de 60), a subversão se opôs à repressão. O Brasil passou pelo governo presidencial de dois militares, Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel. No plano político, continua sendo largamente utilizado o AI-5. Um outro grupo, que se transforma em presa fácil na caça aos comunistas, é o de resistência armada ao poder – os guerrilheiros. Ao lado das punições do Exército surge o chamado “Esquadrão da Morte”, uma espécie de grupo de extermínio pára-militar, que comete inúmeros assassinatos em nome da ordem e da moral.

Nessa década, a repressão e a perseguição aos intelectuais, estudantes e artistas aprofunda-se. A crise econômica também se amplia, com a inflação cada vez mais crescente. As mobilizações em torno da abertura política aumentam e o Governo Federal promete colaborar, permitindo eleição direta e anistia geral para os exilados, embora estas promessas não se concretizem na íntegra.

Apesar de uma realidade adversa e cerceante da liberdade de expressão, várias exposições, feiras de arte, mostra de filmes e apresentações musicais foram organizadas. Os eventos artísticos, inclusive os realizados em praças públicas, em meio às grandes mobilizações sociais, são constantes.

Centrando o olhar, agora, para a esfera artístico-cultural, as dificuldades de sobrevivência com esse imperativo ditatorial foram inúmeras. Burlar a censura constituiu-se em um dos maiores desafios para os artistas que, diante de tamanha e ferrenha “caça às bruxas” não foram mortos, presos ou exilados. A censura reprime a liberdade de expressão, aprisionando o espírito criador. Obras de arte, textos literários, noticiários, sermões religiosos e eventos na área de artes, a exemplo da II Bienal Nacional de Artes Plásticas (IIBNAP), em Salvador, que foi fechada, com a prisão de seus organizadores, são interditados, em nome da “Ordem” e do “Brasil Grande”.

Mas, onde há repressão, existe também subversão. Ou seja: respostas, em forma de protesto e com muita criatividade, dada à problemática instaurada. Ao lado dessa verdade, podemos elencar, grosso modo, fatos e acontecimentos no meio artístico-cultural do país e, de forma especial na Bahia que, apesar dos momentos febris e nebulosos, transgridem a ordem estabelecida e buscam reverter as perdas em contributo ao processo de reconstrução dos pilares da sociedade, direto ou indiretamente.

Na música, dois fatos despontam: a projeção internacional da Bossa Nova com o baiano João Gilberto e o surgimento do Tropicalismo, enquanto movimento musical, com o disco *Tropicália*, lançado em maio de 1968. Antes deste lançamento, os cantores e compositores baianos, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, apresentaram-se no Festival da *Record*.

O cinema, o teatro e a fotografia não ficaram de fora. Os filmes *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Canga Zumba*, de Cacá Diegues e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha são produzidos no período. Além deste último, o cineasta baiano, Glauber Rocha produziu também o filme *Terra em transe* e José Celso Martinez dirigiu *O Rei da Vela*, de Osvald de Andrade (MORAIS, 1975, p. 96). Em 1969, o filme

Cangaceiros, de produção italiana, foi gravado na Bahia. O cenário nacional anuncia uma epidemia de *Hippies*, fato sentido também na Bahia.

Em 1965, os artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leiner fundaram o Grupo *Rex*, juntamente com José Resende⁸, Frederico Nasser e Carlos Fajardo. No mesmo ano, acontece, no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna (MAM), a mostra internacional *Opinião-65*. Já, em 1967, ocorreram dois fatos curiosos nas artes plásticas, ambos estão ligados ao artista Nelson Leiner. O primeiro foi a exposição *Não-exposição*, quando Leiner anunciou que doaria todos os seus quadros produzidos até aquela data. E o segundo trata-se da discordância de Leiner com a decisão do júri do *IV Salão de Brasília* em aceitar o seu trabalho – um porco empalhado – como objeto artístico (MORAIS, 1975, p. 83-88 *passim*). O ano de 1969 foi *sui generis* para a arte, esta insere-se em meio aos inúmeros protestos contra o regime militar, através de manifestações de arte pública.

No final dos anos 60, a *Op Art* e *Pop Art* influenciam as produções de artistas brasileiros, no entanto, pode-se dizer que a *Arte Pop* americana “[...] não tem a ver com a ironia subversiva, ou com as obras de caráter sócio-político dos artistas brasileiros que viviam a realidade do golpe militar, dos expurgos e das pressões.” (BARROS, s.d., p.120). A realidade de país pobre, sem tecnologia e mergulhado numa ditadura militar, fez com que os artistas trabalhassem de forma artesanal, sem projetos mais sofisticados (FLEXOR, 1994, p. 49). E, no final de 1969, forma-se um grupo muito importante para a história recente da arte baiana e brasileira: o ETSEDRON, que atuou, com mais intensidade, nos anos 70.

No campo da literatura, tem-se três destaques para a Bahia: o lançamento dos livros *Os Pastores da Noite* (1964) e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), de Jorge

⁸ Artista paulista, participou da 43ª Bienal de Veneza, representando o Brasil juntamente com Juraci Dórea.

Amado⁹. O Prêmio à inteligência baiana, criado em 1968 pelo então Governador do Estado da Bahia, Luiz Viana Filho¹⁰, assim subdivido: Jorge Amado (romance), que premiou o escritor Fernando Souza Ramos; Javier Marques (conto e novela); Wanderley Pinho (história da Bahia); Arthur de Sales (poesia) e; Teodoro Sampaio (ensaio).

Em 1964, são realizadas várias exposições em Salvador, dentre elas destacam-se “Abstratos da Bahia” (A TARDE, 14/3/64, p. 1), realizada no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), com exposição de Sante-Scaldeferri, Riolan Coutinho, Juarez Paraiso, Calazans Neto e Adan Finetaes. Mais tarde, em 1967, alguns desses artistas, que elegeram a abstração como forma de expressão, formaram o Grupo dos Sete, composto por Juarez Paraiso, Riolan Coutinho, Jacyra Oswald, Leonardo Alencar, Emanuel Araújo, Luiz Gonzaga e Edson da Luz (FLEXOR, 1994, p.50).

Até a década de 1960, na Bahia, o academicismo-realista ainda tinha fortes influências no meio artístico, a primeira geração de artistas modernos, representada por Mário Cravo, Jenner Augusto, Carybé, Carlos Bastos, Genaro e Floriano Teixeira, formaram um grupo que dominou o mercado da arte, segundo afirmação de Paraiso (2003, s.p.). Iniciava-se, nesse momento, a segunda geração de artistas plásticos da Bahia, contando com a participação de Liana Bloise, Juarez Paraiso, Riolan Coutinho, Edson da Luz, Sante-Scaldeferri, José Maria, Hélio Oliveira, Marisa Gusmão, Yeda Maria, Leonardo Alencar, Edsoleta Santos, Humberto Rocha, Ângelo Roberto, Zélia Maria, Marlene Cardoso, Mercedes Kruschewsky, Edízio Coelho, Vera Lima, Emanuel Araújo, Hilda Oliveira, Edvaldo Gato, Gilberto Oliveira, dentre outros, quase todos oriundos da EBA. Essa nova geração¹¹, atenta ao que estava acontecendo no Sudeste-Sul do país e

⁹ O escritor não mais pertencia, àquela época, ao Partido Comunista Brasileiro.

¹⁰ Governador indicado indiretamente para assumir o cargo.

¹¹ Juraci Dórea pertence ao segundo momento dessa geração de artistas baianos.

internacionalmente, quebra barreiras, promovendo as Bienais, a renovação e a reestruturação da EBA, criando associação de artistas, feiras, galerias e contribuindo com a crítica de arte. Dessa forma, o espaço, antes restrito ao academicismo-realista e também à primeira geração de artistas modernos, amplia-se. E na opinião de Risério (1995, p.15), fazendo uma avaliação do período:

Derrotar a província na própria província parece ter sido de fato, a palavra-de-ordem geral, atravessando gerações e as inevitáveis diferenças e singularidades dos agentes transformadores. Numa fórmula concisa, a província se pensou planetária: informações de – e para – todos os lugares. Este é o tempo em que a vida baiana está marcada pelas idéias e pela ação de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Ernest Widmer, Martim Gonçalves, Carybé, Agostinho da Silva, Mário Cravo, Nelson Rossi, Machado Neto, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verger, Clarival Valladares, Diógenes Rebouças, Vivaldo da Costa Lima, Anton Walter Smetak, Mais mediata, pela distância geográfica, mas nem por isso menos intensamente, do ponto de vista de seu influxo, por Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto. E este é também o tempo em que principia a luzir a constelação de Glauber Rocha, Waly Salomão, Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, Duda Machado, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Roberto Pinho, José Carlos Capinan, Gilberto Gil. Daí que se acredite corretamente, na conta dessa estação de efervescência e entusiasmo, povoada por sonhos e projetos de transformação do país e do mundo, a origem última de sublevações que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alteraram irreversivelmente a paisagem cultural em nossos alegres *tristes tropiques*.

E como toda e qualquer classificação e listagem se apresenta, *a priori*, falha, dada a sua natureza seletiva, poder-se-ia continuar, a título de complementação, a lista dos agentes de idéias e ações novas no campo da arte na Bahia sem, contudo, perder de vista o seu caráter seletivo e provisório: Bel Borba, Joãozinho, Márcia Abreu, Justino Marinho, Chico Diabo, Juarez Paraiso, Sonia Rangel, Juraci Dórea, Marepe, Maria Luedy, César Romero, Antônio Brasileiro.

Dando uma pausa no catálogo de nomes, constata-se que, nesse embate pela ampliação de espaços e renovação do discurso e da prática estética, a participação de Lina

Bo Bardi¹² à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) e do Museu de Arte Popular (MAP) foi importante, apesar de sua breve passagem pela Bahia, que dentre os vários motivos de sua saída esteve a repressão militar e também porque “a Bahia ainda é provinciana demais [referindo-se àqueles anos] para aceitar a presença de uma mulher, estrangeira e de fora da Bahia para dinamizar seu espaço cultural.” (FLEXOR, 1994, p.39).

Juarez Paraiso (2003, s.p.) afirma que a segunda geração de artistas plásticos teve grande papel na renovação dos currículos e criação de novos cursos na EBA, nas discussões em seminários a respeito dos rumos da Escola. Também teve papel fundamental na crítica de arte. O próprio entrevistado foi colunista do *Diário de Notícias* e do *Jornal da Bahia*¹³.

A *Revista da Bahia*, meio de veiculação a serviço da cultura baiana, foi fechada por Junot Silveira, irmão do artista plástico Jenner Augusto, quando assumiu a direção da Imprensa Oficial do Estado da Bahia (IOB), onde se produzia a revista. Fechada a revista, Junot, então, cria a *Coleção Artistas Plásticos da Bahia*, voltada para a primeira geração de artistas, com publicações entre os anos de 1968 a 1971.

No final da década de 50, com atuação na década de 60, surgiu a chamada escola baiana de gravura, dedicada à xilogravura, com gravadores oriundos do atelier da EBA, dentre estes: Emanuel Araújo, Sônia Castro, Edson da Luz, Yêda Maria, Juarez Paraiso, Leonaldo Alencar, José Maria, Hélio Oliveira, Edízio Coelho, Glay Mello e Gilberto Oliveira. O grupo teve como professores Mário Cravo Júnior, Hansen Bahia e Henrique Osvald.

Na opinião do próprio Juarez Paraiso (1996, p. 16-7):

¹² Ressalte-se que esta contribuição inicia-se na década de 1950 e dura até o ano de 1964, quando Lina Bo Bardi sai do Estado da Bahia.

¹³ À convite de Quintinho, vindo do Rio de Janeiro.

A gravura produzida era de médias e grandes dimensões, pelo uso de compensado e de caráter expressionista, pela carga de contrastes texturais, pelo uso indevido da prensa de água-forte, de grande pressão, esmagando e expulsando a matéria na exaustão de sua intimidade.

Falou-se, na introdução, da escassez de títulos (livros teóricos, compêndios, lista bibliográficas) publicados na área de artes plásticas na Bahia. Entretanto, como bem assinala Paraiso (2003, s.p.), vasculhando-se os jornais das décadas de 60 e 70, verificam-se alguns espaços dedicados à crítica de artes plásticas neste Estado. Segundo, ainda, Paraiso (2003, s.p.): “Não era uma crítica de arte profissional, mas eventual”. Parte desse espaço foi dedicado a colunas especiais e a suplementos dominicais, a exemplo do suplemento do jornal *Diário de Notícias*. Outros jornais como *Jornal da Bahia*, *Tribuna da Bahia* e *A Tarde* também cederam suas páginas a esta crítica.

Destacam-se, no período, os nomes de Nilton Sobral, colunista do *Jornal da Bahia*, Riolan Coutinho, Hélio Simões e Wilson Rocha, que escreveram no jornal *A Tarde* e Juarez Paraiso, que contribuiu com artigos no jornais *Diário de Notícias*, *A Tarde* e *Tribuna da Bahia*. Outros intelectuais como Remi de Souza e Wilson Lins também tiveram participação nas colunas de arte.

Quanto às galerias de arte que atuaram no período dos anos de 1960, destaca-se a *Querino*, ligada à primeira geração, com uma produção voltada aos temas religiosos e populares, como o candomblé¹⁴. A galeria *Bazarte*, de propriedade de José Castro, ajudava os artistas, hospedando-os e promovendo palestras. Entre os frequentadores estavam os artistas plásticos Edson da Luz, Sônia Castro e Jamison Pedra. E a galeria *Convivium*, de propriedade de Albertoni e Liana Bloise, com direção de Juarez Paraiso, promovia arte de vanguarda, trazendo artistas de outros Estados, que estavam desenvolvendo trabalhos com as novas linguagens contemporâneas, fazendo do espaço um local de debates, encontro de

¹⁴ Também trouxe artistas de fora que produziram o chamado “abstracionismo lírico”

artistas e críticos. Também foi a galeria *Convivium* palco da primeira exposição fotográfica da Bahia.

Outras galerias atuaram no período, como: *13, Goya, Bahiarte, Dos Novos, Sodré, Panorama, Pilão, 114, Scala e Atelier Oito*, que tinham finalidades diversas, além dos espaços das instituições como o ICBA, o Teatro Vilha Velha, a Biblioteca Pública, o Belvedere da Sé e o Hotel Oxumaré que abriam suas portas aos artistas (FLEXOR, 1994, p. 40).

Sem dúvida, as Bienais Nacionais de Artes Plásticas, eventos realizados em Salvador nos anos de 1966 e 1968, quebraram grandes hegemonias e resistências. De um lado, com as Bienais de São Paulo, que centralizavam os acontecimentos das artes plásticas no Brasil e, por outro lado, com os artistas modernos da primeira geração na Bahia.

Em dezembro de 1966, aconteceu a *I Bienal Nacional de Artes Plásticas* (IBNAP), tendo como secretário geral Juarez Paraiso. A presidência ficou a cargo de Hildete Lomanto e a presidência de honra foi dada a Assis Chateaubriand. A IBNAP foi realizada sob muita polêmica, com vários protestos de críticos de arte e de artistas. Dois anos depois acontece a IIBNAP, de forma tumultuada, por vários motivos, mas o principal foi a intervenção da Polícia Federal e da censura. As Bienais Nacionais de Artes Plásticas foram extintas pelo então governador Luiz Vianna Filho (FLEXOR, 1994, p. 46-59 *passim*).

Tanto a IBNAP, como a IIBNAP trouxeram muitos frutos para as artes no Estado, com o surgimento e projeção de novos artistas, a presença de artistas de fora, como Vavlianos, Hélio Oiticica e Ligia Clark. A partir das Bienais (apesar de sua extinção) aconteceram novos eventos de arte e a projeção da segunda geração de modernos da Bahia.

Fazendo uma síntese dessa década (1960), testifica-se a existência de uma grande agitação que fervilhou o mundo das artes. O período que medeia o final dos anos de

1950 ao ano de 1968, anterior à promulgação do AI-5, foi de intensa atividade artístico-cultural. Ainda havia liberdade de expressão, apesar da “conspiração” crescente dos militares e de setores da burguesia, que não aceitavam a política de João Goulart. Mesmo após o golpe militar, de 1964 a 1968, as atividades artísticas tinham espaço de atuação em várias representações, com influxos de informações internacionais, especialmente vindas da Europa e dos Estados Unidos, porém com reflexos da cor local na temática e no modo de fazer e apresentar o objeto de arte.

Pode-se, ainda, comprovar as perdas e ganhos para a sociedade, no aspecto artístico-cultural. As perdas devem-se à censura imposta pelo governo militar, atingindo de maneira especial os artistas, seguida de perseguições (prisões e exílios) e proibição de eventos culturais. Apesar dos desafios do momento, os ganhos são visíveis, alguns deles, os coletados para esta pequena amostra¹⁵, dão conta desta realidade: a projeção internacional da Música Popular Brasileira (MPB); a realização de várias exposições em todo o país, especialmente no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador; os grandes festivais de música; o engajamento da arte; o florescer do teatro e da fotografia. Mas, o destaque deverá ser dado à Bahia e sua projeção nacional, através de três referências que se tornarão importantes para o estudo da cultura brasileira contemporânea, quer sejam: o Tropicalismo na música, Glauber Rocha no cinema e Jorge Amado na literatura.

Na década de 70, na Bahia, há um retraimento geral nas artes plásticas, com o encerramento das Bienais. O MAMB anula-se, havendo muito medo na classe artística, afirma Paraíso (2003, s.p.). No entanto, as artes, tomadas aqui em seu sentido amplo, não deixam de florescer, apesar dos pesares, registram-se à época o “Festival de Juazeiro com a participação de Caetano Veloso e os Novos Baianos” (A TARDE, 23/7/73, p. 9), a exposição de poesia concreta em Salvador, contando com a presença de Augusto de

¹⁵ Refere-se ao todo deste capítulo.

Campos, fundador do movimento e o lançamento do livro *Os mistérios da vida e os mistérios de Dona Flor*, de Juarez da Gama Batista (A TARDE, 14/3/77, p. 11). A UFBA promove os *Festivais de Arte da Bahia*, com diversos salões. Vê-se uma ênfase, cada vez mais crescente, aos trabalhos no campo da etnicidade, com a participação contundente de Pierre Verger.

É nesta década que acontecem os *Salões Universitários*, organizados por Ivo Vellame, na Galeria *Cañizares* e no Teatro Castro Alves (TCA) (PARAISO, 1996, p.18). Destes salões, destacam-se artistas como: Paulo Matos, Márcia Magno, Sônia Rangel, Denise Pitágoras, Valuiso Bezerra, Graça Ramos, Bel Borba, Terciliano Júnior, Zivé Guidice, Maso, Maria Adair, Florival Oliveira, Carmem Celeste, Terezinha Dumet, Guache, Murilo, Léo Celuque, Ailton Lima, Renato Viana e Edson Barbosa.

É também na década de 70 que um grupo de artistas, composto por Edson da Luz, José Cunha, Vera Lima, Gilson Matos, Matilde Matos e Palmiro Cruz, resolve fazer uma arte ecológico-social e parte para o interior do Estado da Bahia com o objetivo de mostrar as contradições do Nordeste. Trata-se do grupo ETSEDRON, que lido ao contrário forma a palavra NORDESTE. Para Amaral (1983, p.246), o ETSEDRON é uma proposta

“[...] bem carregada de constantes da nossa realidade ecológica/social: entre o homem e a terra, estes seres estranhos, fantásticos, meio-gente, meio flora, meio-fauna que se apresentam, entretanto, com uma unidade extraordinária, realizados que são com a matéria/energia dos três: cipós, fibras, barro, ossadas, couro, palha. E confeccionados-manipulados pela mão humana da região.

Amaral (1983, p. 247), ainda se referindo ao ETSEDRON, diz que é: “[...] uma arte mulata ou sertaneja que nos cai numa Bienal [Internacional de São Paulo] cujo modelo é Veneza [...]”. Maria Helena Flexor (1994, p.65) defende que o ETSEDRON “[...] além de produzir uma arte ecológico-social, dá um grande passo em direção ao *pós-modernismo*. Está adiantado no tempo e choca a cidade [referindo-se a São Paulo] artisticamente mais

adiantada do Brasil ao se apresentar na Bienal de 1976, [...]”. O grupo ETSEDRON encerrou suas atividades após completar dez anos de atividades, fazendo uma queima de todas suas obras.

Perseguindo o caminho da movência, apesar do retraimento da época, as artes apresentaram uma produção bastante significativa, com a realização de eventos bem diversificados e denunciadores de uma necessidade, cada vez mais urgente, da liberdade de expressão e de busca da novidade. Na segunda metade da década de 70, registra-se uma série de eventos artísticos, tais como: a *Feira Livre de Arte*, em Feira de Santana, no ano de 1977, quando se reuniram mais de cem artistas dos vários setores das artes, com a presença do grupo musical *Raízes*, de São Paulo; a exposição na Galeria da Sereia em Salvador, com a participação de Hansen Bahia, Carybé, Sante-Scaldeferri e de outros artistas. Nesse mesmo ano, a *Semana de Arte* na EBA surpreendeu o público pela forma experimental de se fazer arte, utilizando vários materiais e técnicas incomuns, com a orientação de professores da Escola. No ano subsequente, o Museu Regional de Feira de Santana organizou uma coletiva fotográfica, sendo Juraci Dórea um dos expositores.

No final de 1970 e início de 1980 ocorrem diversos salões na Bahia, incluindo o *V Salão Universitário de Artes Plásticas*, que teve caráter nacional.

O grupo *Posição*, formado em outubro de 1978 pelos artistas Juraci Dórea, Sônia Rangel, Carlos Petrovich, Chico Diabo, Eckenberger e Zélia Maria, realiza três mostras de artes no ano de 1979: *Brinquedo Ex-Posição*, no foyer do TCA; *Mostra de Escultura Lúdica*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) com grande reconhecimento da crítica; e, *Com-Posição Escultura Brinquedo II – Exposição Cadastro*, no MAMB. Os seis artistas do grupo

[...] propõem, como característica primeira de sua obra, o sentido lúdico-comunitário, num convite, uma espécie de intimação ao público para que estabeleça

uma nova relação com o objeto de arte. Tocando-o. Pegando-o. Recriando-o. Reinventando-o. Enfim, brincando – aí, o verbo **brincar** em seu sentido primeiro de divertir-se, folgar, entreter-se com jogos. (MAMB, 1981, p. 1, grifo do autor).

Outros setores do mundo artístico também deram seus acordes, mesmo de forma tímida, para a inauguração de mais um período na história do país, são eles: a música e o cinema, que sempre marcaram presença atuante na vida cultural baiana. No cinema, a incursão de Olney São Paulo, com a produção de dois filmes: *Manhã Cinzenta*, considerado subversivo pela censura, e *Pinto vem aí*, produzido na Bahia, representou o Brasil na França, mostrando a chegada do ex-deputado federal baiano Francisco Pinto, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que esteve preso pelo AI-5, a Feira de Santana, sua terra natal.

As artes na década de 1980¹⁶ deram continuidade às iniciativas que desde os anos 60 provocaram a discussão do chamado pós-modernismo. O hibridismo cultural toma fôlego, agora, no retorno aos temas regionais, especialmente no Nordeste, oxigenado pelas Bienais nacionais e pelo maior contato da Bahia com o país e com o mundo. Da geração que atuou na década de 80, tem-se o trabalho de Juraci Dórea, convidado a participar de três bienais: São Paulo, Veneza e Havana.

Na música, o *Projeto Pixinguinha*, da Fundação Nacional da Arte (FUNARTE), realizou, em muitas cidades brasileiras, *shows* de MPB a preços populares e Feira de Santana foi uma das contempladas¹⁷. No teatro e no cinema, respectivamente, aconteceram festivais, mostras e refilmagens. Em Feira de Santana, dá-se o *II Festival de*

¹⁶ Fez-se apenas um rápido panorama dessa década, a fim de ratificar os contributos das duas décadas antecedentes, no intuito de mostrar que apesar da situação desfavorável, os anos de 1960 e 1970 foram decisivos para o processo de “modernização” e, conseqüente, transformação das artes na Bahia.

¹⁷ Os *shows* foram realizados no palco do antigo Cinema Íris.

Teatro Amador e Universitário do Nordeste, promovido pela Prefeitura Municipal daquela cidade, durante o festival foram administrados cursos na área.

As artes respiram, como não poderia deixar de ser, esses novos ares. Daí surge a chamada “Geração 80”, confirmando a tendência anterior de expressão do nacional/universal, a partir do regional, em prol da reordenação do desequilíbrio outrora quebrado. Não se trata de um ressurgimento no sentido inaugural, mas da continuidade do itinerário antes bloqueado (reprimido) pela ditadura, acrescido, é claro, do processo de amadurecimento (forçado ou não) advindo das recentes experiências.

Estes novos ares também ventilam as artes baianas, com um maior diálogo destas com as tendências nacionais, com a projeção internacional de artistas como Juraci Dórea, com o avanço dos estudos culturais e da literatura brasileira com a consagração incontestável de Jorge Amado. Além das exposições de arte contínuas e de alguns eventos na área, aquece-se o diálogo entre arte erudita e arte popular.

É a partir desse horizonte de expectativa que Juraci Dórea¹⁸ inicia o seu percurso como artista plástico. Na década de 60, simultâneo ao processo de formação profissional acadêmica, que acontece em Salvador, o artista começa a explorar os temas regionais, participando de quatro exposições, três em Feira de Santana e uma em Salvador. Vivendo grande parte de seu tempo na capital baiana, nos anos de 1967/68, influenciado pelo clima de repressão da época, desenvolveu trabalhos de pintura voltados para uma reflexão social, denominados *Complexo X* e *Complexo Mundo Homem*.

No início dos anos 70, dedicou-se à Arquitetura, sem, contudo, abandonar os trabalhos em artes plásticas. Em meados dessa mesma década, retomou, mais contundentemente, as suas ligações com as artes plásticas e outras áreas do universo artístico, participando em Salvador do grupo *Posição* e em Feira de Santana dos grupos

¹⁸ Mais detalhes sobre a vida e produção de Juraci Dórea encontram-se no terceiro capítulo.

Fraxem e Hera, bem como de exposições em Feira de Santana, Salvador, Espírito Santo e São Paulo.

Nesse mesmo período, produziu ilustrações de capas de livros e revistas e manteve um diálogo fértil com um grupo de artistas em Salvador, composto por: Chico Liberato, Sante-Scaldeferri, Cesar Romero, Juarez Paraíso e Rubem Valentim. Este grupo discutia questões relativas à arte brasileira e “[...] nos tentávamos mostrar que fora do eixo Rio-São Paulo tinha uma produção interessante e importante para a cultura brasileira [...]”. (DÓREA, 2003a, s.p.).

Mas, nesse período, o que vai propiciar um salto significativo na carreira de Dórea e conseqüente contribuição mais efetiva e criativa à história das artes na Bahia é a criação da série *Estandartes do Jacuipe*, que introduz de forma definitiva os suportes couro e madeira em sua poética.

Juraci Dórea (2003a, s.p.) faz, também, uma rápida leitura das artes na Bahia nas décadas aqui privilegiadas (1960/1970). Corroborando, neste sentido, com o pensamento de Juarez Paraíso (2003, s.p.) afirma que:

Na Bahia era muito complicada a questão do mercado de arte, do reconhecimento [do artista]. Havia uma geração que dominava a Bahia há muitos anos. A geração do início do modernismo praticamente tirou todos os espaços, pelos menos em um certo período. A nossa geração, a geração de 60 e 70, ficou um pouco imprensada. Alguns artistas conseguiram mais espaços, outros menos. Eu, no interior, claro, comecei a ganhar espaço em função de ter conseguido coisas fora da Bahia. A partir daí houve um reconhecimento maior. Hoje, o pessoal mais jovem consegue muito mais espaço na Bahia de que as duas gerações anteriores. A geração de 80 conseguiu articular mais espaços nas galerias e museus. As gerações de 80 e 90 souberam ganhar mais espaço que a nossa. Eu acho que a gente não conseguiu, ficou meio imprensada.

Perseguindo essa mesma linha de raciocínio, prossegue Dórea (2003a, s.p.) em sua reflexão sobre a relação Bahia-Nordeste nas artes:

Há um certo desconhecimento ainda sobre o que se está fazendo no Nordeste, continua este ilhado em relação à Bahia, ainda há esta distância. Apesar da proximidade do ponto de vista físico, geográfico, o Nordeste ainda está muito distante. A gente sabe mais o que está acontecendo no Sul do que no Nordeste, propriamente.

É através da soma de todas essas experiências sentidas pelo artista Juraci Dórea que o *Projeto Terra* desponta, na década de 80, enquanto prática artístico-cultural.

texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra.

Em absoluto, almeja-se trazer para este estudo detalhes da teoria da estética da recepção, proposta por Jauss. A citação acima encontra lugar comum na exposição do tema por se compreender que não seria prudente, e até mesmo metodologicamente correto, falar de Juraci Dórea (vida e produção) fora dos contextos que o cercam, oferecendo-lhe referências várias, na busca de um itinerário artístico-estético. É sob aquele horizonte de expectativa, traçado no capítulo anterior, entre perdas e ganhos, entre permanência e movência que Juraci Dórea deu início a sua produção artística.

Não constituiu, também, intento desse estudo, construir a recepção da obra de Juraci Dórea, tamanha tarefa suporia, de pronto, uma tomada de consciência de sua poética e dos meandros pelos quais esta se processa e manifesta-se como tal, muito porque a realização de uma pesquisa nessa direção exigiria a formulação de novos objetivos, diferenciados dos propostos para esta dissertação. Como, infelizmente, o artista plástico Juraci Dórea ainda não possui o rótulo de celebridade, antes mesmo de falar mais detidamente sobre o *Projeto Terra*, faz-se necessário apresentá-lo, dizer um pouco sobre sua vida, em seus variados aspectos.

Em um primeiro momento, é bom lembrar o lugar de onde se fala (ou sobre o qual se fala) – o Sertão nordestino baiano. Este lugar, na produção de Dórea, é o ponto máximo de referência em todos os sentidos, transformando-se em algo multireferencial: local de nascimento, de moradia, de retirada do sustento familiar e, especialmente, de alimento cênico para o seu trabalho. É o lugar, no qual o olhar do autor se aprofunda, brilha, ri, chora e vê nele motivos estéticos.

Juraci Dórea nasceu a 15 de outubro de 1944, no Estado da Bahia, em Feira de Santana, nas proximidades do bairro da “Pedra do Descanso” que, na ocasião, servia de rota para os tropeiros. Na cidade de Feira de Santana, passou a infância e a adolescência imerso na cultura sertaneja, em meio aos vaqueiros, às boiadas e às feiras livres. Juraci Dórea dividiu a sua infância entre o bairro de origem e outro vizinho, denominado “Olhos d’Água”, em uma casa próxima a sua atual residência.



Figura 1 – Juraci Dórea

Fez os cursos primário e ginásial também em Feira de Santana, na Escola Rui Barbosa e no Colégio Estadual de Feira de Santana, respectivamente. Já, no Colégio Estadual, começou a desenvolver algumas atividades na área das artes, mais especificamente na pintura. De início, a formação teórica do artista deu-se de forma assistemática e precária, dadas às dificuldades inerentes a uma cidade interiorana. Primeiro, o acesso a poucas revistas e livros, alguns deles tomados de empréstimo ao Prof. Dival Pitombo. Em meados dos anos de 1970, a sua produção começa a ganhar novos contornos, enveredando por outros rumos.

A sua ligação com o Sertão não transita, apenas, no plano das representações. Juraci Dórea nasceu e vive no Sertão, além do mais, expressa, através de sua obra e

atitudes de vida, uma paixão por este espaço geográfico, assim como uma afinidade por suas tradições, cultura e história. Apesar de ter estudado em Salvador, onde realizou o curso Científico, no Colégio Central da Bahia e, posteriormente, o curso de Bacharel em Arquitetura na UFBA, nunca pensou em residir na capital, embora esta atitude pudesse contribuir com o seu sucesso como artista. Mesmo no período que lá passou, não se desligou da cidade natal, mantendo um contato constante com a família e participando de atividades artísticas nesta cidade.

No final da década de 50 e início da de 60, já começou a trabalhar com temas regionais, tais como: briga de galos, feira livre, carnaval e outros, utilizando como material papel, bico-de-pena e tinta guache.

Em 1962, realizou a sua primeira exposição individual, a convite do citado Prof. Dival Pitombo, na inauguração da Biblioteca Municipal Arnold Silva de sua cidade. Dival Pitombo, que na época era um ponto de referência cultural, sugeriu-lhe a composição de uma série temática, dando origem, assim, à série *Vida de Cristo* ou *Via-Sacra*. Logo em seguida, após a exposição na Biblioteca, Juraci Dórea voltou a experimentar os temas regionais, através de trabalhos em pintura, com uma certa influência cubista.

E, em 1964, começou a delinear um estilo próprio, afirmando-se na linha regional, nordestina/sertaneja, criando vaqueiros, boiadas..., com motivos coloridos. Nessa ocasião, pintou três grandes painéis no interior do restaurante “O Boiadeiro”¹⁹, localizado defronte à Igreja Senhor dos Passos, em uma avenida de igual nome, na cidade de Feira de Santana .

De 1966 a 1968, o trabalho do artista apresenta uma tendência mais voltada para as questões sociais urbanas, uma representação da cidade através da pintura. Neste período, o artista Juraci Dórea cria um conjunto de obras denominadas *Complexo X* e

¹⁹ Infelizmente, tanto os painéis quanto o Restaurante não mais existem.

Complexo Mundo Homem (MH), resultando numa exposição na *Feirart*²⁰ (Feira de Arte), em 1968, de onze quadros da série *MH*.

Nesse mesmo período (1967/68), Juraci Dórea introduziu uma novidade em seu projeto artístico. Inspirando-se na técnica de fazer malas artesanais de papelão, encontradas nas feiras livres da cidade, cria alguns quadros e objetos.

No início dos anos 70, canalizou a sua carreira para a área de Arquitetura. Naquela época, a profissão de arquiteto, na cidade, encontrava-se em ascensão, devido ao momento histórico porque passava Feira de Santana: em pleno desenvolvimento urbano, em busca do tão sonhado progresso. Como bem assinala Dórea (2003, s.p.):

A cidade tinha feito no final de 1969 o “Plano de Desenvolvimento Local Integrado” pela Prefeitura, de forma que era um momento importante para os arquitetos. A presença dos arquitetos na Prefeitura era também uma coisa marcante, eu entrei também, isso nos anos 70, para participar dessa equipe de arquitetos que estava tentando dar uma nova feição para a cidade. Pena que isso não continuou, logo depois, no início dos anos 70, essa equipe foi desmobilizada e o plano foi praticamente abandonado.

Juraci Dórea, a exemplo dos arquitetos José Monteiro, Raimundo Pires, Amélio Amorim e outros, tinha um trabalho na cidade, na área de Arquitetura. Além de o trabalho no campo da Arquitetura oferecer-lhe condições do exercício pleno de sua formação acadêmica, àquela época, de forma satisfatória, garantia-lhe, também, o sustento familiar e a manutenção de uma das atividades mais importantes de sua vida, quer seja: as artes plásticas.

Os anos de 1973 a 1975 são marcados pelo seu retorno aos temas ligados ao Sertão: boiadas, vaqueiros, carros-de-boi, paisagens de Feira de Santana, festas de Santana

²⁰ Mostra coletiva no Museu Regional de Feira de Santana.

(padroeira da cidade). E, em 1974 realizou uma mostra individual na *Gaffes*²¹, retomando o tema dos vaqueiros.

Caminhando ao lado da pintura, em 1975, Juraci Dórea criou a série *Estandartes do Jacuípe*. A novidade desta série pode ser flagrada na utilização de um novo material – o couro. Dórea (2003, s.p.) completa dizendo que:

Nesta fase, eu começo a trabalhar a partir dos símbolos, é como se eu retomasse aquela simbologia da cidade e tentasse resgatar isso no universo rural – o símbolo da sela dos vaqueiros e de sua indumentária. Eu tento fazer isso em forma de estandarte, como se fossem bandeiras, elementos representativos da cultura sertaneja, mas de uma forma bem simbólica. Saio um pouco da forma da tela, do suporte tradicional. Desenvolvo esse trabalho nos anos 70, paralelamente às pinturas.

Juraci Dórea integrou, de 1979 a 1981²², na Capital baiana, o grupo *Posição*, formado pelos artistas plásticos Carlos Petrovich, Chico Diabo, Eckenberger, Sonia Rangel e Zélia Maria. Este grupo, cuja proposta era produzir arte de forma lúdica e participativa, a exemplo dos trabalhos *Remendó* e *Monstruário*, participou de exposições em Salvador e São Paulo.



Figura 2 – Monstruário (1980)

²¹ Primeira galeria de arte de Feira de Santana.

²² O referido grupo teve uma duração de 1978 a 1984. E, Juraci Dórea participou de três das seis atividades do grupo, a saber: Mostra de Escultura Lúdica, no Museu de Arte de São Paulo, em 1979 (“Melhor mostra do ano”, prêmio concedido pela Associação de Críticos de Artes de São Paulo); Monstruário – Exposição Proposta, no Museu de Arte Moderna de Salvador, em 1980; Remendó, no Museu de Arte Moderna de Salvador, em 1981. (Primeiro concurso de projetos em artes plásticas).

Ainda, no ano de 1980, produziu dois murais em azulejos, localizados no interior do Mercado de Arte Popular de Feira de Santana, com temas regionais.



Figura 3 - Paineis do Mercado de Arte Popular Feira de Santana (1)



Figura 4 - Paineis do Mercado de Arte Popular Feira de Santana (2)

O ano de 1981 foi bastante significativo para o artista. Este deu vida à série *Terra*. Esta série surgiu como fruto do aprofundando de sua pesquisa sobre o Sertão, em especial sobre a cultura do couro, amadurecendo a utilização deste artefato como matéria-prima de suas criações. Com a série *Terra*, Juraci Dórea deu início ao *Projeto Terra* e, simultaneamente, a outras séries. Mas, em se tratando de divulgação, o *Projeto Terra* foi lançado ao público em 1982. A partir daí, tem-se a série *Histórias do Sertão*, etapa inserida à proposta do *Projeto Terra*, em sua segunda fase, com início em 1983.

As demais séries criadas por Dórea são: *Noites no Sertão* (1982), *Cancelas* (1983), *Fantasia Sertaneja* (1985), *Ecce Homo* (1989) e *Os Brasileiros* (1994). As três últimas séries processam-se paralelamente ao *Projeto Terra*.

Com a série *Noites no Sertão* (1982), o artista começou uma fase de transição entre os *Estandartes do Jacuípe* e o *Projeto Terra*, juntamente com a série *Cancelas*. Neste mesmo ano surgiu a idéia da introdução de uma espécie de “moldura” colorida, pintada na própria tela dos quadros, incorporada ao tema da composição da obra, conforme modelos ilustrados abaixo.

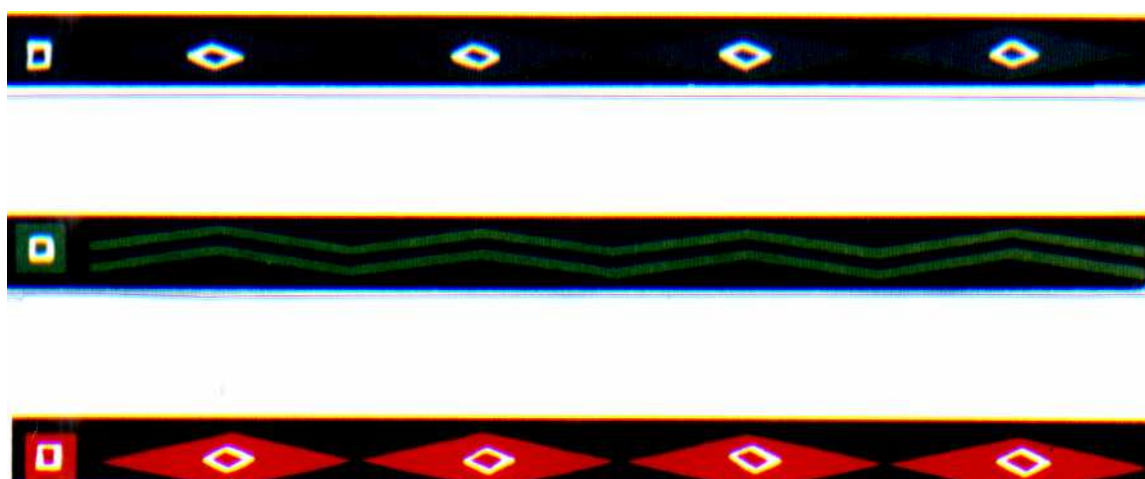


Figura 5 – Molduras

Há vinte anos, aproximadamente, Juraci Dórea vem participando, como poeta, ilustrador e ensaísta, do grupo *Hera*, criado em 1972 e composto de poetas, artistas plásticos e literatos da cidade de Feira de Santana, dentre eles: Antônio Brasileiro (seu idealizador), Roberval Pereyr, Rubens Pereira, Washington Queiroz, Iderval Miranda. Um dos poemas produzidos por Dórea (1979, p.13) no período é *Receita para decifrar o oblíquo*, cujos versos encontram-se abaixo:

Vazar o crepúsculo
com o silêncio de nossas miragens
e debruçar-se (mansamente)
sobre a nudez das açucenas.

depois abrir um velho baralho
e deixar-se sortear entre murmúrios e teoremas.

permanecer alheio ao brilho dos centauros
à fuga ao mito ao pacto
às gaiivotas colhidas na amurada.

depois adormecer
e ruminar (secretamente)
os fantasmas de um breve carro de bois.

No mais, Dórea participou do grupo *Fraxem*, em Feira de Santana, composto por Dórea, Brasileiro, Joaquim, Rui Brasileiro e Pedro Roberto, que se dedicaram, apenas, à pintura, realizando, em 1975, a exposição *5 Artistas Feirenses*, no ICBA, em Salvador. Este grupo teve vida efêmera.

Outro grupo importante na vida do artista é o do *Projeto Nordeste* (1988-). Grupo formado por doze artistas plásticos baianos, a saber: Márcia Magno, Juraci Dórea, Juarez Paraiso, J. Cunha, Antônio Brasileiro, Bel Borba, Murilo, César Romero, Sônia Rangel, Eckenberger, Chico Liberato e Washington Falcão.

O ritmo efervescente, de alta produtividade e projeção, sentidos no decurso da década de 80, com as atividades do *Projeto Terra*, infelizmente, não pôde ser flagrado na

década subsequente. A partir dos anos 90, apesar da participação de Juraci Dórea em mostras coletivas de arte, em Portugal (1996) e na França (1998), bem como, em estados brasileiros, a sua carreira artística não vem seguindo o mesmo ritmo de outrora, encontrando-se hoje, por motivos pessoais, cedendo lugar às atividades de natureza acadêmica. Dórea (2003a, s.p.), referindo-se a esse momento ímpar de sua vida, revela:

Na verdade, isso me criou um pouco de angústia, porque o lado criativo é o que mais me interessa. [As atividades acadêmicas] vão me dar ainda mais uma bagagem teórica em certas áreas. Isso nunca é totalmente inútil. Tem este aspecto, eu fico um pouco agoniado quando levo mais de um mês sem pintar, sem trabalhar, mas não há condições de associar estas coisas todas, agora. Depois que estas coisas serenarem, eu vou ter mais condições de me dedicar ao trabalho. Vai dar tempo. Acredito que este amadurecimento teórico vai me ajudar em alguma coisa. Eu pretendo retomar não sei como, ainda não está muito claro para mim. O *Projeto Terra* não acabou, ele vai, assim, aos poucos, quem sabe se adiante ela pára ou ele toma outro rumo.

Juraci Dórea é um ser, como ele mesmo se define, onde habitam as várias linguagens. Esta sua dimensão de homem multifacetado, preso voluntariamente às raízes culturais brasileiras o faz provar de muitas experiências. Em 1970, começou a realizar alguns experimentos no campo da fotografia, em viagens pelo Sertão, a fim de documentar o seu próprio trabalho e colher dados para enriquecê-lo. Fotografou, juntamente com Dimas Oliveira, jornalista baiano, a última feira livre do centro da cidade em Feira de Santana.

No grupo *Hera*, como fora dito, Juraci Dórea atuou como poeta e da década de 1970 para cá vem contribuindo com revistas e jornais locais, através de artigos diversos, destacando-se os ensaios sobre o artista plástico Raymundo Oliveira e o poeta baiano Eurico Alves²³. Além destes, escreveu artigos sobre o urbanismo em Feira de Santana.

²³ Cf. DÓREA, Juraci. *Eurico Alves: poeta baiano*. Feira de Santana: Casa do Sertão (UEFS)/Lions Clube Feira de Santana, 1979. 90p. Cf. também: DÓREA, Juraci. Eurico Alves e a Feira de Santana. In: OLIVIERI-GODET, Rita (Org.). *A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural/EGBA, 1999, p. 71-80.

Produziu e editou filmes e documentários sobre o Sertão baiano. Um deles denominado *Monte Santo de todos os Santos*²⁴, em 1972, com a utilização de uma *câmera super 8* e um outro, intitulado *Tapera*²⁵, em 1973, a partir do poema *Elegia do Solar Abandonado*, de Eurico Alves²⁶, a respeito da arquitetura rural da cidade de Feira de Santana, que estava sendo destruída. E, *Wa Okum*, filme produzido com Fernando Lona²⁷, em 1975/76. Os filmes *A feira de Feira de Santana* e *São José das Itapororocas*²⁸, produzidos neste mesmo período, ainda não foram editados.

Destaque deverá ser dado à produção de *Anjanil* filme que participou da *IV Jornada Brasileira de Curta Metragem*, em 1974, premiado com o *Troféu Sala Sérgio Porto*, em Recife, cuja direção e fotografia ficou sob a responsabilidade de Juraci Dórea. Este filme conta a história da cerâmica em Feira de Santana, “[...] umas das raras manifestações de artesanato popular aqui desenvolvidas”. (PITER, 06/02/76, p. 5). Prossegue Piter: “Juraci utiliza os trabalhos da artesã Crispina, acompanhando todo o processo de fabricação do barro, à formação das figuras, indo até à pintura e à vendagem”.

Como se pode constatar, Juraci Dórea apresenta uma obra bastante diversificada que vai desde a produção de estandartes, passando pela literatura e escultura à pintura. Mas, além das atividades como artista plástico, desenvolve diversos projetos arquitetônicos, como autor e co-autor, em Salvador, Feira de Santana e outras cidades do Estado da Bahia, para fins comerciais, residenciais e industriais.

²⁴ Co-autoria com Everaldo Cerqueira.

²⁵ Idem.

²⁶ ALVES, Eurico. *Poesia*. Salvador: Fundação das Artes/EGBA, 1990, p. 66.

²⁷ Cantor e compositor baiano que faleceu prematuramente, responsável, também, pela musicalização do filme.

²⁸ Distrito de Maria Quitéria, em Feira de Santana.

Ademais, dentro do vasto universo das artes, Dórea vem criando capas de livros e revistas, ilustrações de capa de livros e revistas, foto de capa de livros e revistas (cf. Anexo A), semelhante a que se segue:



Figura 6 – Ilustração da capa do livro “Fidalgos e Vaqueiros” (1989)

Seu currículo é extenso. Recebeu quinze prêmios e participou de setenta e uma exposições, sendo seis individuais, sessenta e cinco coletivas. Destas mostras, sete foram de âmbito internacional, destacando-se as Bienais de São Paulo (19^a), de Veneza (43^a) e de Havana (3^a). Ao lado dessas atividades, exerceu também a função de curador e de produtor cultural, dentre outras (cf. Anexo A). No momento, vem dedicando-se à academia, concluiu o curso de Especialização em Desenho e encontra-se no primeiro ano do Curso de Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de

Santana (UEFS). Colabora em uma outra Universidade da cidade com atividades de docência na área de Turismo.

No entanto, a fama, o reconhecimento e o dinheiro constitui-se em uma tríade não muito harmoniosa na vida do artista. Segundo o próprio Juraci Dórea (2003a, s.p.), o seu reconhecimento “[...] se deu, em um primeiro momento, fora da Bahia e esta conquista, até chegar às Bienais, passou por um processo de construção em função do trabalho constante, num crescendo”. Para ele, continua Juraci Dórea (2003a, s.p.): “[...] a participação em eventos de grande porte e as premiações, deles advindas, servem de estímulo à pesquisa em artes, subsidiando as atividades e, de forma especial, garantindo a afirmação do seu nome na cidade e no Nordeste”. Os projetos na área de Arquitetura, assim como os prêmios obtidos, a exemplo da bolsa concedida, em 1983, pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plástica (INAP) e Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), financiam suas atividades. Portanto, conclui o artista: “A falta de dinheiro sempre me acompanhou”. (DÓREA, 2003a, s.p.).

A fama, dentro da perspectiva de uma sociedade de consumo, na qual se mede o potencial do artista pela sua conta bancária, não se faz evidente na carreira do artista. Na opinião, ainda, de Juraci Dórea (2003a, s.p.), este fato se justifica em duas direções: na Bahia não há um mercado que atenda às necessidades das artes e ele nunca dispôs de um *marchand* ou empresário que pudesse realizar o trabalho de divulgação e comercialização de suas obras. E, o seu eu trabalho, prossegue Juraci Dórea, referindo-se especialmente ao *Projeto Terra*, “tem um reconhecimento cultural, não apresenta possibilidade de comercialização”.

Neste ponto, convém ter em linha de conta que, apesar do financiamento recebido para subsidiar as atividades do *Projeto Terra* e da participação do artista em

Bienais nacionais e internacionais terem determinado, em parte, o processo de consolidação de sua carreira, faltou-lhe o trabalho comercial nas galerias e uma divulgação mais ostensiva de suas obras.

Juraci Dórea sempre mostrou interesse pela paisagem e motivos sertanejos. O olhar do observador atento e fascinado pelas coisas pertencentes ao seu “torrão natal”, através das viagens constantes “terra adentro”, nas trilhas desse imenso Sertão, em contato com a plasticidade e a riqueza de detalhes de certas cenas, temas e objetos, como as cancelas, os candeeiros e fifós, a terra seca, os *causos*, as trovas, as lendas, a música, a poesia e tantas outras preciosidades, foram-lhe sendo incorporados, primeiro na alma e depois na obra. A sua obra configura-se como uma grande metáfora cristalizadora daquelas imagens.

Para Dórea não há distanciamento perene entre o mundo da obra e o mundo real. Tanto a morfologia, quanto a semântica de suas produções instauram, paradoxalmente, uma aproximação e um distanciamento com a coisa em si, ali representada. Sua obra consegue articular diferentes matizes, captados através das cores, dos motivos, do material e da técnica empregados.

O espírito utópico, aliado ao de pesquisa e observação, encontra-se presente em Dórea que, desde os anos 60, vem experimentando novas poéticas artísticas, em sintonia com o seu tempo e com as questões da hora na discussão sobre a arte contemporânea e, de certa forma, em contato direto com o iminente, enquanto novidade experiencial. Os percursos e os percalços de sua produção refletem mesmo a natureza ainda processual dos conceitos e dos códigos dos tempos atuais.

As várias etapas por que passa a obra de Juraci Dórea denunciam, de imediato, essa sua predileção, ou, porque não dizer, vocação pelos temas do Sertão e pelo Sertão. Com exceção, não muito excepcional, de algumas obras produzidas nas séries *Complexo X*

e *Complexo MH* que, grosso modo, refletiram, se se pode assim afirmar em se tratando de arte, o contexto da repressão política vivida, àquela época, no Brasil.

Contudo, em nenhuma das etapas ou séries Juraci Dórea perde de vista os elementos essenciais e transcendentais de sua poética: a problemática da existência humana e o cruzamento de diversas linguagens, marcas registradas de sua produção. Ao par dessa verdade, tome-se como exemplo a concepção do *Projeto Terra*, que não se deu ao acaso, proveniente de um sopro mágico de inspiração em uma noite de tempestade. Surgiu como fruto de um amadurecimento profissional, consequência inevitável para um artista-pesquisador, seriamente comprometido com o seu trabalho e heranças culturais.

Por estas qualidades artísticas, Juarez Paraiso (2003, s.p.), fazendo uma leitura da obra de Juraci Dórea, conclui que: “Juraci Dórea faz uma obra indiscutivelmente internacional”. Na mesma direção, Risoleta Córdula (1999, s.p.) concorda que Juraci Dórea “é um artista que há muito já se tornou internacional”.

3.1.2 Produções e Conjunções

O artista plástico Juraci Dórea desenvolveu desde cedo, em sua carreira, algumas etapas e séries, que não podem ser confundidas com simples fases, pois estas etapas e séries têm uma relação muito próxima, tanto com a proposta estética, como temática, de sua produção. Atualmente, por exemplo, o artista desenvolve ações do *Projeto Terra* e trabalha com as séries *Histórias do Sertão*, *Os Brasileiros*, *Ecce Homo* e *Fantasia Sertaneja*.

Informou-se acima sobre as múltiplas potencialidades artísticas de Dórea, outrossim, sem nenhuma medida de valor, optou-se por apresentar, mais amiúde, as diversas séries, ou conjunto de obras, que compõem o seu trabalho, com exceção das esculturas do *Projeto Terra*. Optou-se, ainda, por fazer esta apresentação de forma ilustrativa, para melhor visibilidade e fruição, acompanhada, na medida do possível, de comentários e/ou críticas favoráveis provenientes do próprio meio artístico.

A pintura de Juraci Dórea pode, grosso modo, ser dividida em três períodos: o primeiro da fase inicial, anterior à composição das séries, quando não há, ainda, a utilização da tela ou do couro como suporte material, apenas o uso de cartolina; o segundo representa a fase inicial das séries, inaugurada pelos *Estandartes do Jacuipe*; o terceiro as séries criadas na época de surgimento do *Projeto Terra* e, principalmente, as séries posteriormente nascidas.

No primeiro período, vê-se trabalhos com uma certa influência cubista, com figuras levemente geometrizadas de grande qualidade gráfica. Contudo, mantem-se, no geral, a fidelidade ao temas regionais: briga de galos, carnaval, festas religiosas, feiras livres. Tem-se, neste período, o conjunto de quadros denominados *Vida de Cristo* ou *Via-Sacra* (1962), também de influência cubista. (cf. Figura 8).

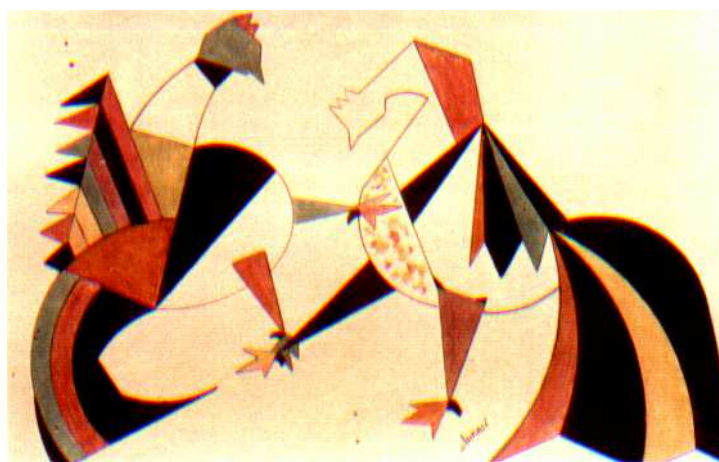


Figura 7– Briga de Galos (1960)



Figura 8 – Sangue, dor e espinho (1962)

Em 1964, ainda no primeiro período, Juraci Dórea produziu três grandes painéis, pintados com óleo sobre eucatex, no interior do restaurante “O Boiadeiro”²⁹ e vários quadros de temática regional pintados com tinta guache. Este conjunto de obras, com uma certa tendência surrealista, é chamado de *Vaqueiros*, retomado nos anos de 1973 a 1975. (cf. Figuras 10 e 11).

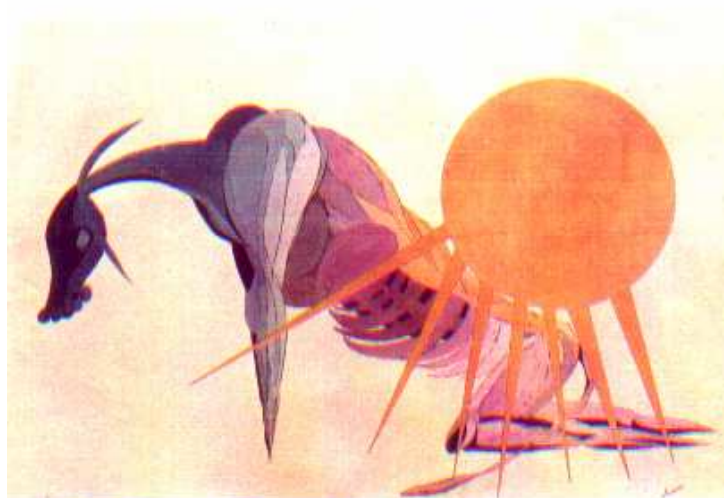


Figura 9 - Boi Moribundo (1964)

²⁹ Infelizmente não há registros.

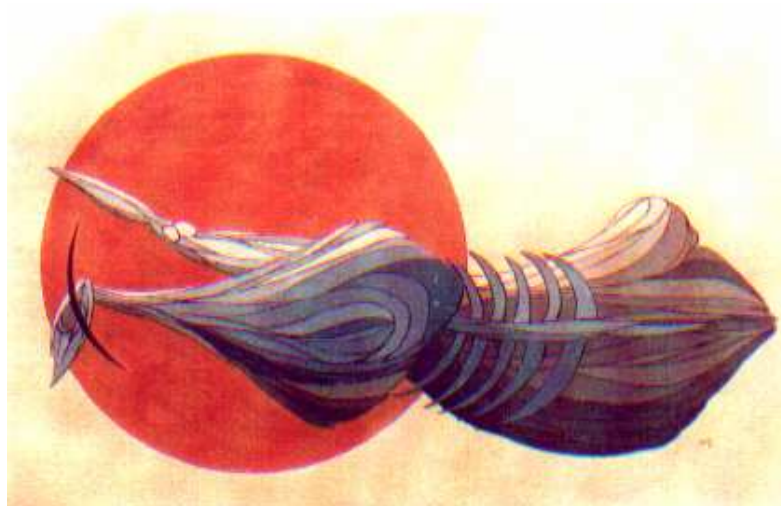


Figura 10 – Boi Azul (1965)



Figura 11 – Vaqueiros (1974)

Sob esse mesmo período encontra-se um conjunto de obras (1966-1968) que compõem o *Complexo X*, cujo tema central elege a relação do homem urbano com as máquinas e suas engrenagens e o *Complexo Mundo Homem*, que retrata o estado de perplexidade do homem frente aos novos desafios da vida urbana. Vê-se nessas pinturas a representação do “[...] ser humano limitado por círculos, figuras estilizadas, campos vazios e setas...” (DÓREA, 2003a, s.p.). As cores predominantes desse conjunto são: ocre, vermelho, azul anil, preto e branco³⁰.



Figura 12 – Multidão (Complexo X - 1967)

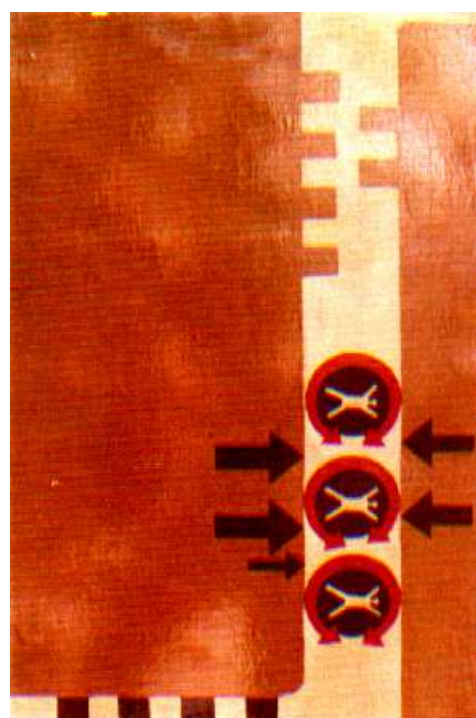


Figura 13 – Complexo MH - 1 (1968)

³⁰ Não foi possível selecionar amostras contendo a cor azul anil em sua composição.

Ao clima da época, Dival Pitombo (1965, s.p.) foi a pessoa que melhor sintetizou a postura artística de Juraci Dórea neste primeiro estágio de sua produção, na ocasião em que preparou o texto de apresentação de sua exposição na galeria USIS, em Salvador, registrou a seguinte opinião:

A terra onde nasceu, Feira de Santana, deu-lhe a temática, que gravitou em torno da vida do homem do campo, do qual ele procura expressar a luta, na alegria e no sofrimento que a sustentam. Seu vaqueiro é o D. Quixote da caatinga. Seus bois lembram pássaros. Há sugestões de asas na vertigem das suas vaquejadas. Quase se pode ouvir a mágoa do aboio, partindo dos seus boiadeiros visivelmente marcados de uma violência telúrica. A paisagem não o impressiona. O homem vinculado à sua luta. O homem girando em torno da sua angústia; debatendo-se no círculo do seu conflito. Por isso suas figuras destacam-se quase sempre de um fundo livre; como a impor ao observador uma atenção pura, absoluta. Tal recurso valoriza a sua sugestão. Polariza o interesse para a expressão da sua mensagem. Envolve de poesia o choque dramático de um combate desigual.

O segundo período vem marcado pelo surgimento das obras produzidas por série. Aqui, destacam-se as séries *Estandartes do Jacuipe* e *Terra*, antecedentes ao *Projeto Terra*. Estas séries introduzem a idéia da *civilização do couro*, com larga utilização deste artefato juntamente com a madeira.



Figura 14 - Estandartes do Jacuipe XI (1978)

Os *Estandartes*, espécies de bandeiras, representam de forma simbólica as tradições nordestinas, presentes nos folguedos, nas procissões e, de forma mais emblemática, na indumentária dos vaqueiros.

Em seguida vem a série *Terra* (1981), com trabalhos bidimensionais. Esta série foi fruto do aprofundando de sua pesquisa sobre o Sertão, em especial sobre a cultura do couro, amadurecendo a utilização deste suporte como matéria-prima de suas criações. É a série que mais ofereceu subsídios à formulação do *Projeto Terra*.



Figura 15 – Terra 2 (1981)

Passar-se-á, agora, para o terceiro período, que diz respeito ao *Projeto Terra* e às séries paralelas. Até o presente momento, o artista Juraci Dórea desenvolve simultaneamente todas as séries que se seguem.



Figura 16 - Noites do Sertão III (1982)

A série *Noites no Sertão* (1982), pintada com PVA e carvão sobre couro, retrata as estórias, mitos, lendas e *causos* do vasto Sertão, ligados ao fenômeno da noite. Esta série inaugura uma das marcas de destaque na pintura de Juraci Dórea, ou seja: a utilização de uma moldura pintada no próprio suporte, em perfeita harmonia com o tema da obra.

A série *Histórias do Sertão* (1983-) são quadros pintados em carvão fixado com cera, incorporada à proposta do *Projeto Terra* inspirados nas “[...] histórias de vaqueiros, cantadores, encourados, dragões, bichos, cangaceiros, tabaréus, enfim, mitos e lendas do sertão”. “[...] Dórea costuma realizar suas exposições nas feiras, os quadros expostos no chão ou nos alpendres de casas [...]”. (MORAIS, 1985, p. 3). É interessante observar que, apesar da predominância absoluta do preto e branco, os quadros recebem uma moldura pintada com motivos coloridos (cf. Figura 17 e 18). Os quadros desta série, produzidos fora do *Projeto Terra*, são pintados sobre tela, medindo 60cm x 60cm.



Figura 17 – Histórias do Sertão CXXXIV



Figura 18 – Histórias do Sertão CXXXIX

Para Santos (2003, 87-101 *passim*), a pintura da série *Histórias do Sertão* é inspirada na literatura de cordel, nas capas feitas em xilogravura, com as famosas estórias (ou histórias) do Sertão do Nordeste, vendidas nas feiras livres, nas praças e nas ruas. Desde o início do século XX, produz-se no Nordeste a xilogravura com objetivos de ilustrar as capas de cordéis. “A xilogravura popular caracteriza-se pelo achatamento geral da figura, pela ausência de profundidade, a falta de claro-escuro e de perspectiva. As figuras são nítidas, o traço espesso.” (SANTOS, 2003, p. 88). E continua Santos: “A semelhança das pinturas de Juraci Dórea com a xilogravura aparece tanto no trato dos fundos e das grandes áreas pretas quanto ao uso da cor”.

O universo simbólico que compõe os quadros da série *Histórias do Sertão*, inserida no *Projeto Terra*, representa o inventário sertanejo nordestino. Muitos dos objetos que aparecem nos quadros são comercializados nas feiras, como os próprios folhetos de cordel, o peixe, o candeeiro, as garrafadas de ervas misturadas à cachaça. As festas de

Santo Antônio, São João e São Pedro aparecem nas bandeirinhas, como também os ex-votos e corações *naïfes*, contrastando com as figuras em primeiro plano de homens e mulheres que se apresentam vigorosos, gesticulando, como que contando estórias, *causos* do seu dia-a-dia.

A série *Cancelas* (1983) é produzida paralelamente as demais séries do período. Nesta, a exemplo das séries *Estandartes do Jacuipe* e *Terra*, o couro e a madeira são utilizados como suporte e tema das obras.

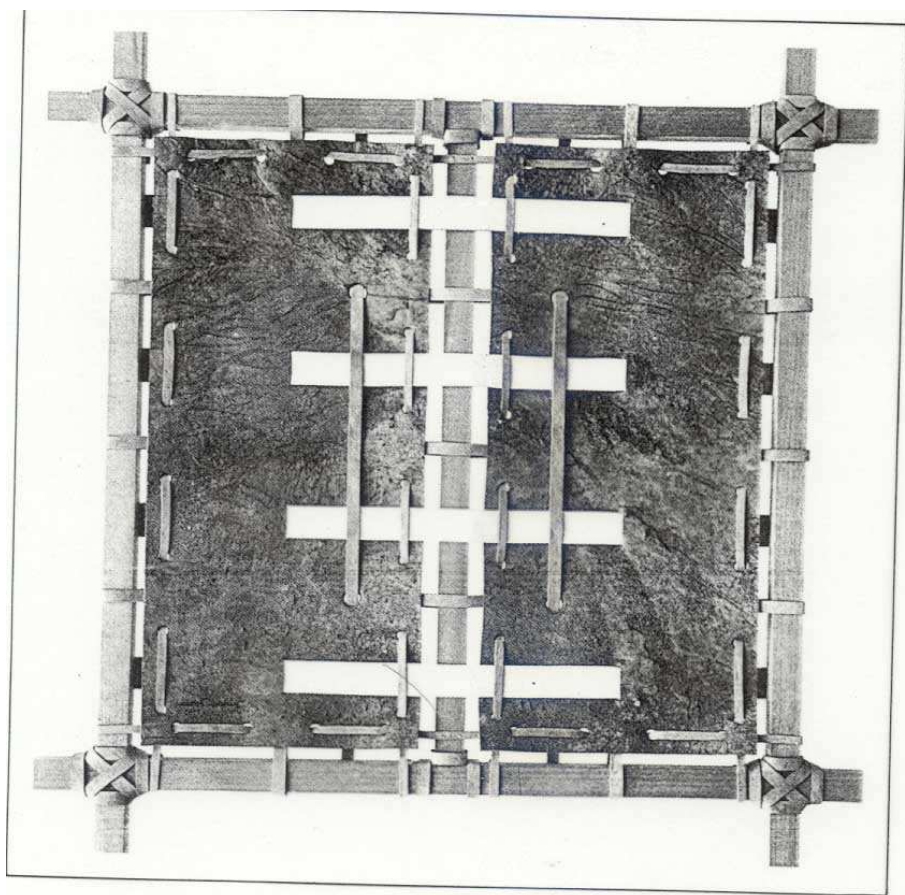


Figura 19 – Cancelas V (1983)

A série *Fantasia Sertaneja* (1985-) encontra-se, tematicamente, muito próxima à série *Histórias do Sertão*. Naquela, o artista privilegia a vibração das cores primárias e a riqueza de detalhe dos ícones do Sertão (candeeiro, cabeça de boi, animais, bandeirolas). Tanto numa, como noutra, Dórea utiliza frases e diálogos entre as personagens.



Figura 20 – Fantasia Sertaneja

Em se tratando da pintura desse terceiro período, salienta Córdula (1999, s.p.):

Sua pintura de figuração *semi-naïfe* requintada técnica na qual conjuga o carvão com acabamento em cera e tinta acrílica tratada de forma impecável, representa mais que a arte regional, sem ser folclórica: é uma verdadeira lição de bom gosto, harmonia e criatividade. Seja a série *Histórias do Sertão* com figuras pálidas em carvão (fixado por cera) lembrando as ilustrações dos folhetos de literatura de cordel, seja a série *Fantasia sertaneja* de colorido rico e expressivo, se completam e exprimem o desejo do artista em perpetuar seu meio ambiente, muitas vezes desconhecido e, por que não afirmar, um pouco mágico. Seus personagens expressam compromisso com a vida, com as suas raízes, com o meio ambiente e são

atores da, muitas vezes, penosa e densa vida sertaneja.

Ecce Homo (1989-) é uma série de pinturas que, aparentemente, segue os mesmos traços das séries anteriores, com figuras grandes na frente e o fundo detalhado. No entanto, as figuras dos personagens principais dão ênfase ao agressivo, às lutas, disputas entre os sertanejos, registrando-se, no próprio traçado da pintura, a marca da tensão que ora se desenrola na cena. A moldura pintada desaparece e o colorido preferencial é monocromático.



Figura 21 – *Ecce Homo*

A série *Os Brasileiros* (1994-) é a mais recente. Nela permanecem traços da série *Fantasia Sertaneja*, porém, agora, já sem a moldura pintada e com um colorido pálido. Apresenta uma tela repleta de personagens em intensa movimentação: falação, murmurinhos, contradanças, discussões. Para o próprio Dórea (2003c, s.p.), a série “*Os*

Brasileiros remete ao imaginário do povo brasileiro. É uma série que retrata as expectativas e os anseios de nossa gente. Fala de futebol, de política, etc. Aproxima os sertão da cidade”. Os símbolos sertanejos aparecem em menor evidência.



Figura 22 – Os Brasileiros

Recentemente, em 1998, Dórea retomou um trabalho de pintura em malas criado em 1978. Na verdade, a idéia da utilização das malas foi introduzida em seu projeto artístico no final da década de 60, inspirada na técnica de fazer malas artesanais de papelão. Naquela época (1967), confessa Dórea:

Pegava eucatex, forrava com papel de cimento e trabalhava com tinta, com tabatinga e óxido de ferro. As cores que eu encontrava na época, nas ferragens, aqui. Preparava com goma de mandioca, uma coisa bem primitiva, como o pessoal fazia. Pintava as malas. Essas malas até hoje você acha no Centro de Abastecimento [em Feira de Santana], aquelas malas amarelas! Na época existia umas ferragens para malas, colocava nos cantos, umas tachas. (DÓREA, 2003a, s.p.).

Tanto em 1978, como agora (1998), o artista se apropria das malas, tal como são vendidas nas feiras, e as transforma em objeto de arte, pintando e/ou colando sobre sua superfície símbolos do Sertão, tais como: colcha de retalhos, bandeirolas e fitas coloridas. A novidade desta etapa do trabalho é a inserção, na pintura, da série *Fantasia Sertaneja*, onde as telas convencionais cedem lugar às malas.



Figura 23 - Malas

Entre as muitas definições possíveis sobre a obra e o artista Juraci Dórea, julga-se que exista uma com a qual todos possam estar de pleno acordo:

A origem do artista é o Nordeste, Feira de Santana, mas a linguagem é da Terra, enfim, ele aborda coisas que são comuns aos homens e com uma força e uma grandiosidade gráfica muito grande. Apresenta um contexto universal e tem uma linguagem mais específica, de identidade bem regional, sem nenhuma falcatrua, nenhum artifício – é um trabalho espontâneo. (PARAISO, 2003, s.p.).

A Exposição do São Pedro: deu-se debaixo de um umbuzeiro, junto aos biongos da localidade do São Pedro, 26 quilômetros de Monte Santo, a 10 de fevereiro.

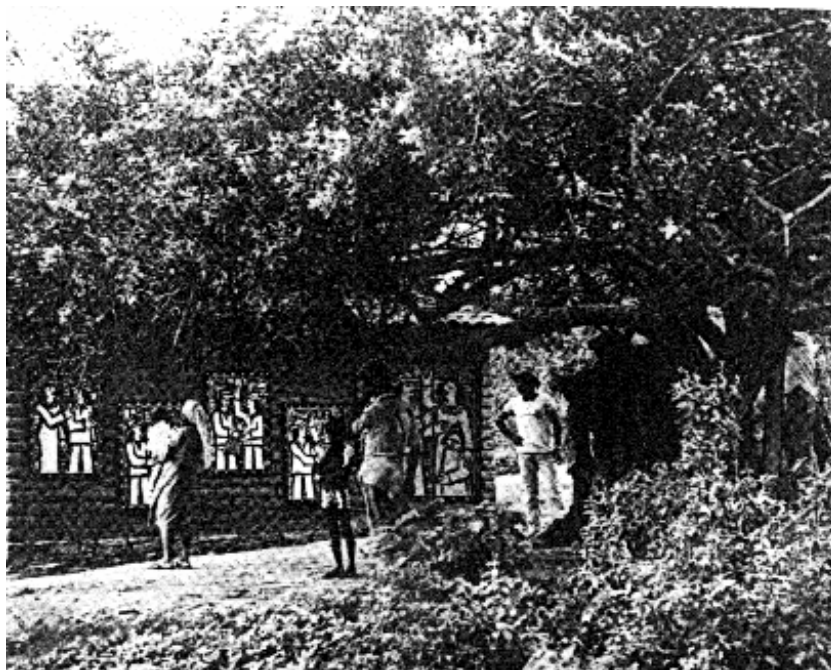


Figura 42 – Exposição número 2 (1985)

Exposição do Acaru: preparada na casa do Senhor Nezinho, localidade a 20 quilômetros de Monte Santo.



Figura 43 – Exposição número 3 (1985)

A quarta, Exposição da Pedra Vermelha: aconteceu no meio da feira livre, no povoado da Pedra Vermelha, a 25 quilômetros de Monte Santo, em 12 de fevereiro.

“Em meio a muitos comentários, sobre a ‘buniteza’ dos trabalhos surgiu até por parte de alguns sertanejos, uma identificação com os personagens retratados nos quadros”. (DÓREA 1985b, s.p.).



Figura 44 – Exposição número 4 (1985)

Na “Exposição da Santa Cruz”, município de Monte Santo, em 13 de fevereiro, as escadarias do Santuário da Santa Cruz, na rua dos Romeiros, foram escolhidas como palco da exposição, local onde milhares de sertanejos anualmente rezam em frente às diversas capelas, ao longo da ladeira que conduz ao topo da elevação.



Figura 45 – Exposição número 5 (1985)

Exposição da Volta da Pedra, perto de Acaru, em Monte Santo, aconteceu também no dia 13 de fevereiro.



Figura 46 – Exposição número 6 (1985)

Dois anos depois, em 1987, verifica-se a criação de mais uma escultura. A Escultura do Sítio, num sítio localizado entre Orobó e Tapera, em 9 de agosto.

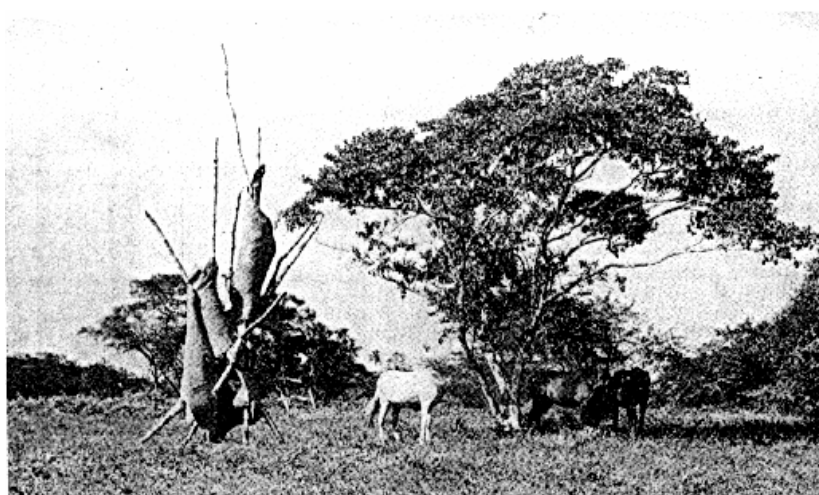


Figura 47 – Escultura número 9 (1987)

Na localidade da Tapera foram erguidas as cinco esculturas produzidas no ano de 1988.

Escultura da Jaqueira Velha, a 27 de março.

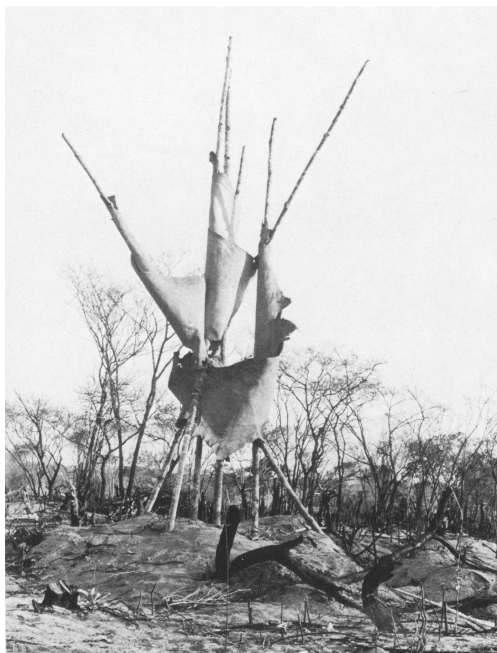


Figura 48 – Escultura número 10 (1988)

“Resultado da apreensão de todos esses elementos, reforçados por milhares de lendas que correm mundo na boca dos cantadores, dos versos dos violeiros e da literatura de cordel, o ‘Projeto Terra’ é mais uma viagem do artista em busca dos segredos do sertão baiano.” (TEIXEIRA, s.d., p. 10).

Escultura de Tune, em
20 de abril.

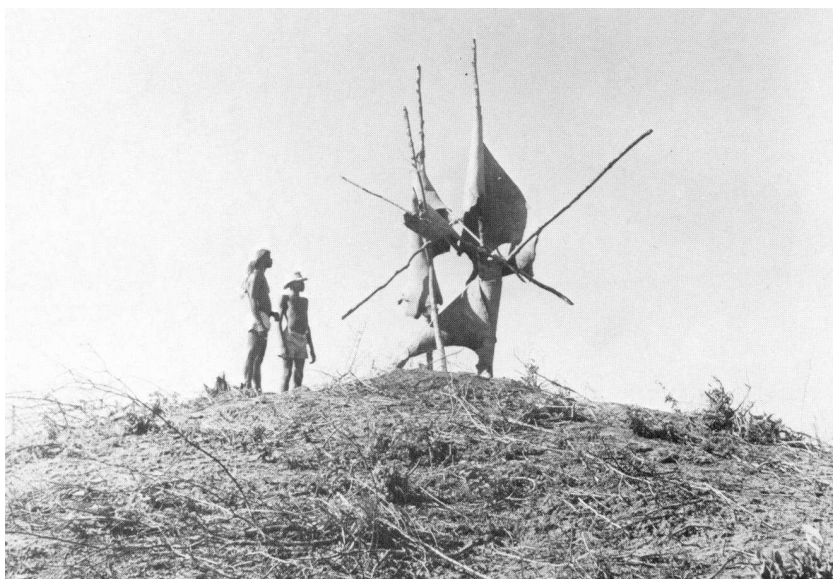


Figura 49 – Escultura número 11 (1988)

Escultura do Tanque Novo, no dia 1º de maio.

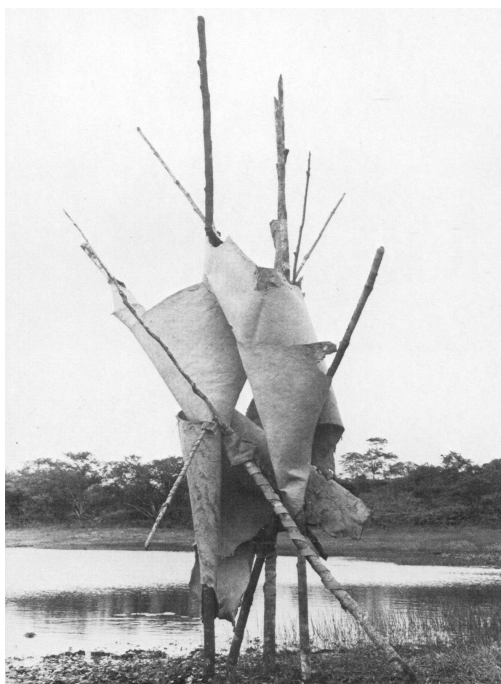


Figura 50 – Escultura número 12 (1988)

Escultura de “Mané Acari”, a 14 de maio.



Figura 51 – Escultura número 13 (1988)