

Tivemos várias idéias sobre o que poderia ser feito na época, hoje as coisas são mais fáceis, mas na época era um pouco difícil, chegamos até pensar em fazer o trabalho no Sertão e transmitir por televisão direto para a Bienal. Tivemos alguns sonhos, mas isso terminou não sendo encaminhado.

Na exposição da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, as obras do *Projeto* foram apresentadas através de painéis fotográficos, padronizados em dois formatos básicos, medindo, respectivamente, 1m x 1m e 0,70cm x 0,50cm, complementados por textos.



Figura 80 – Bienal Internacional de São Paulo (1987)

Embora os sonhos e a criatividade do artista não tivessem ganhado asas, por questões de ordem econômica, foi na 19ª Bienal Internacional de São Paulo que o seu

trabalho ganhou visibilidade nacional e pôde ser visto por especialistas da área, a exemplo da curadora no Brasil, Lélia Coelho Frota, da Bienal Internacional de Veneza. Conclui Dórea (2003a, s.p.):

eu acho que a partir daí as coisas ficaram mais fáceis, porque a Bienal de São Paulo é um dos eventos mais importantes do circuito artístico, reconhecida internacionalmente, [...] a partir daí os outros convites foram surgindo em função mesmo da visibilidade que o trabalho ganhou lá, porque expor na Bienal de São Paulo é garantir um reconhecimento de nível nacional.

Em decorrência de sua exposição em São Paulo, Juraci Dórea recebeu o convite para representar o Brasil na 43ª Bienal Internacional de Veneza, em 1988, juntamente com José Rezende.

Em se tratando da projeção internacional de Juraci Dórea, acredita José Carlos Teixeira (24/3/88, p. 3) que o peso na escolha do nome de Dórea, para integrar a representação do Brasil na 43ª Bienal de Veneza, foi o “fato de desenvolver uma arte bem brasileira e essencialmente nordestina”.

De acordo com a crítica de arte carioca, Lélia Coelho Frota (*apud* SILVA, 25/6/88) e, na época, consultora do Ministério da Cultura, encarregada de organizar a participação brasileira na Bienal de Veneza, a escolha do artista plástico Juraci Dórea também se deu pelo trabalho que representa “aspectos da realidade brasileira”.

A projeção do *Projeto Terra*, de Canudos a Veneza, deu-se devido a sua predileção pelo viés regional. Acredita-se que, já no final da década de 80, o olhar dos críticos e curadores não estivesse apenas marcado pelo simplesmente pitoresco e exótico, a exemplo do sucedido às décadas de 30 e 40, quando a música popular brasileira (samba) serviu de produto vendável para os Estados Unidos. O intuito, agora, foi o de mostrar as várias facetas dos “brasis”, que, artisticamente falando, se alimentam de um conjunto também variado de propostas artístico-culturais.

Em Veneza, o *Projeto* não contou com recursos financeiros de terceiros, para uma montagem estrutural mais eficiente e divulgação do nome do artista e de seu trabalho. Todavia, mesmo diante das inúmeras dificuldades, dentre elas estar numa terra distante, em um ambiente urbano, num espaço institucionalizado, e com um público também distante da idéia de Sertão brasileiro nordestino, Juraci Dórea conseguiu transpor as adversidades e organizar uma proposta de trabalho dentro do *Projeto Terra*, utilizando-se de todo o acervo documental de que dispunha, sem perder de vista a conjugação de várias linguagens, gerando uma perturbadora presença.

Embora não se possa esmiudar cada detalhe da participação do *Projeto Terra* na Bienal de Veneza, interessa registrar algumas ações e desdobramentos decorrentes daquele evento.

No pavilhão destinado aos brasileiros, na parte que coube a Juraci Dórea, foram instaladas duas esculturas de couro e estacas, semelhantes às produzidas no Brasil, uma fora e outra dentro do pavilhão.

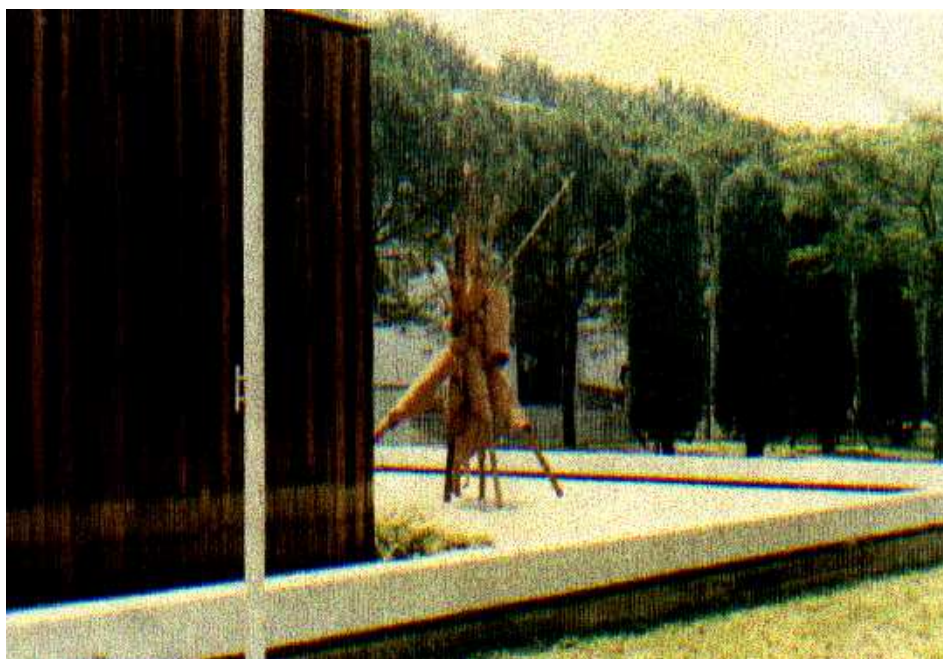


Figura 81 – Bienal de Veneza (Escultura externa do pavilhão)

Dórea preocupou-se em, na medida do possível e guardada a devida distância geográfico-cultural, sem o artifício da caricatura, criar um ambiente contextualizado, de acordo com os registros sertanejos, misturando estrume de boi à terra. Nesse ambiente, estranho aos costumes dos urbanos venezianos, dispôs fotos e textos sobre o *Projeto*, bem como, colocou à disposição dos participantes os vídeos produzidos em decorrência da experiência.

A ambientação feita com esterco e cascalho, além do forte cheiro do couro, criou um clima pastoril, evidenciando aspectos da paisagem do Sertão nordestino. Estabeleceu, ainda, um diálogo sensorial entre obra e fruidor, aguçando-lhe, principalmente, a visão, o olfato e o tato.



Figura 82 – Bienal de Veneza (Ambientação – parte interna do pavilhão)

O artista tem consciência de que aquela ambientação em muito perde para a realidade do *Projeto* na sua forma original. “[N]o Sertão ele [referindo-se ao *Projeto Terra*] funciona realmente, não é simplesmente uma escultura, tem que ter um ambiente, um entorno, as pessoas que fazem parte desse entorno, a paisagem [...]”. (DÓREA, 2003a, s.p.).

A participação brasileira na Bienal de Veneza gerou muita polêmica em torno da pouca representação quantitativa de artistas ao evento, visto que

Giovanni Carandente sugeriu aos 27 países proprietários de pavilhões que apresentassem ao público da Bienal o maior número possível de artistas, entre os mais significativos de cada cultura. A maioria aproveitou a oportunidade. Mas não foi o caso do Brasil” (SILVA, 25/6/88).

Provavelmente, este fato, que demonstra um certo descaso do Governo Brasileiro com as artes, configura-se como uma das alternativas para justificar um outro problema, ainda mais grave, acontecido àquela época, narrado por Dórea (2003a, s.p.):

A gente na verdade não teve apoio nenhum em termos de estrutura. Os outros países ofereceram coquetéis, [as exposições] têm uma estrutura que os próprios países levam. O Brasil, nem um cafezinho ofereceu no pavilhão. Não houve, também, um trabalho de base, trabalhei sozinho, se tivesse esse trabalho de chamar a atenção dos participantes para mostrar o lado cultural, antropológico, sociológico [...] a coisa seria diferente. Faltou isso.

No entanto, dentre os trabalhos apresentados pelos mais de duzentos artistas participantes da Bienal, a exposição de Juraci Dórea chamou a atenção do público, mesmo em forma de polêmica, pela utilização do couro e do estreme de boi, que causou constrangimento nas pessoas. “O escandalozinho da bosta de boi” transformou-se em comentário de jornal, no primeiro dia da Bienal, figurando ao lado das notícias acerca de Jasper Johns, ganhador do prêmio principal. (cf. Figura 83).

Venezia: stamane ai Giardini del Castello, a Ca' Corner della Regina e alle Corderie dell'Arsenale si apre la 43ª edizione dell'Esposizione internazionale d'arte

UNA BIENNALE SENZA DENTE

di GIOVANNI TESTORI

A Johns, all'Italia e alla Bloom i premi '88

VENEZIA — Stamane viene inaugurata la 43ª Biennale internazionale d'arte alla quale partecipano 44 Paesi. Resterà aperta sino al 25 settembre. Le opere sono dislocate in tre sedi: ai Giardini di Castello (Padiglione Italia, Abiente Italia, Scultori ai Giardini, Partecipazioni nazionali), a Ca' Corner della Regina (fronte nuovo delle arti) ed alle Corderie dell'Arsenale (Aperto '88). Ieri, intanto, sono stati resi noti i vincitori della XLIII edizione. Il premio internazionale (Leone d'Oro) è andato a Jasper Johns, quello per i Paesi (Leone d'Oro) all'Italia. Il premio Duemila (25 milioni di lire), destinato a un artista giovane, ha Barbara Bloom (Los Angeles, 1951), presente in "Aperto '88". La giuria era composta da Calvesi (Italia), Messer (USA), Restany (Francia), Schulenbach (Repubblica Federale Tedesca), Stanislawski (Polonia), Sylvester (Gran Bretagna) e Paz (Messico).

Il panorama, com'è ovvio, si presenta eterogeneo. Con quest'inserito abbiamo tentato di dare un quadro — il più ampio possibile — in modo che il visitatore abbia meno difficoltà a muoversi nel «labirinto» veneziano. Per il resto, c'è di tutto. Stravaganze comprese. Valga per tutte,

l'esempio delle mucche, del padiglione brasiliano, di Juraci Dorsa. Gli animali non sono presenti proprio in carne e ossa, ma nei loro caratteristici derivati: vale a dire, pelle e stereo felido.

Il padiglione è diviso in due sale. Nella prima c'è un'aria caldissima e, appunto, un forte odore di Pampa; nella seconda, lo scultore José Besende presenta alcune sculture in ferro. L'artista lamenta, però, un esiguo numero di visitatori. Solo quelli che riescono a superare la «barriera ecologica» che li divide dall'ingresso.

Un altro avanguardista fa chiamare più volte al telefono, dall'altoparlante, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Amedeo Modigliani e Joan Miró. Una nuova «pensata» oppure un tentativo di rallegrare la rassegna?

C.S.



Figura 83 – Bienal de Veneza (Jornal Corriere)

O episódio repercutiu lá em Veneza e, na fala de Dórea (2003a, s.p.), “[...] as pessoas ficaram em dúvida, chegavam sem saber se estavam pisando em bosta de boi ou se era o couro que estava cheirando, então criou-se uma ambigüidade [...]”. A organização do evento no Brasil poderia ter aproveitado essa situação para “[...] explorar essa coisa do trabalho ter chamado a atenção”, mesmo sem ter havido, anteriormente, uma mobilização de base. Ressalte-se que Jasper Johns, nessa Bienal, teve como grande aliado Leo Castelle, que produziu um *lobby* em torno da obra e da pessoa de Johns. Esse trabalho de mecenato e propaganda, de estabelecimento de contatos *a priori*, não foi feito pelos brasileiros.

“O escandalozinho da bosta de boi”, ainda sob a ótica de Dórea, serviu para quebrar um pouco a monotonia da Bienal, que se apresentou “bem comportada” e isto poderia ter sido aproveitado, em prol da divulgação da obra de Juraci Dórea.

A par de toda esta problemática, duas críticas, formuladas por estrangeiros, italiano e francês, configuram-se como positivas ao *Projeto Terra*, quando de sua participação em Veneza.

A primeira vem da professora italiana de literatura luso-brasileira da Universidade de Roma, Luciana Stegagno Picchio (7/8/88, p. 7), que define a representação brasileira nas artes, na referida Bienal, como uma particularidade pós-modernista. Entende a professora que, para Dórea, o *Projeto Terra* é, antes de tudo, uma escolha de vida e que os visitantes da Bienal de Veneza, familiarizados com a temática, a partir da leitura de clássicos da literatura brasileira, tais como, Guimarães Rosa, Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, perceberam a seriedade de seu trabalho, voltado para o habitante do Sertão nordestino. Sem qualquer “laivo folclórico ou qualquer busca do pitoresco”, salienta Picchio, Dórea trabalha com a paisagem humana e natural nordestina, aproximando sua vivência com a busca da essência da obra de arte.

E a segunda crítica parte de Pierre Restany¹ (*apud* SILVA, 25/6/88), comentando a obra de Juraci Dórea, que diz:

A obra de Dórea reflete a pobreza social do Nordeste, num contexto em que misturam expectativas sobre o Brasil como eterno país do futuro, um gigante sem cabeça. Juraci Dórea exprime a problemática antropológica do Brasil e ao mesmo tempo lança um sinal de alarme para os brasileiros que impedem uma tomada de consciência nacional sobre a situação do Brasil. Tenho certeza que Dórea provoca sensações de inquietude, em qualquer espectador de sua obra sobre a problemática social brasileira.

¹ Crítico de arte.

A leitura de Restany assinala o compromisso social da obra de Dórea, quando de sua leitura e interpretação dois “brasis” são confrontados, o da idealidade e o da realidade.

Na sua trajetória, de Canudos a Veneza, o *Projeto Terra* superou as expectativas de seu próprio ideário, sem, contudo, perder os rumos de sua única direção, isto é: elevar o Sertão nordestino baiano à categoria de objeto artístico.

E, na voz do cordelista Minelvino Freancisco Silva (1982) – “O trovador apóstolo” –, exaltando o artista Juraci Dórea e sua obra, suspende-se temporariamente este estudo sobre o *Projeto Terra*, com os versos do cordel *A inteligência sertaneja do Estado da Bahia*.

[...]
 Aqui pretendo falar
 Em versos, ou poesia,
 Na escultura sertaneja
 Do Estado da Bahia,
 Das artes simples, porém
 Que muita gente aprecia.

[...]
 Agora mesmo um rapaz
 Que a ninguém não engana,
 Inventou uma escultura
 Trabalho muito bacana,
 Seu nome é Juraci Dórea
 Mora em Feira de Santana.

Pra fazer este trabalho
 Ele tornou-se inspirado,
 Olhando um couro de boi
 Em uma cerca espichado
 Pensou fazer um trabalho
 Que desse um bom resultado.

Comprou o couro curtido
 E ao seu modo cortou,
 Com seis flechas de sinzal
 A sua escultura armou,
 E os pedaços de sola
 Com arte ali colocou.

Cada vez que a gente olha
Vê uma coisa diferente,
Parece um homem de cócora
Com mais um pássaro na frente,
Uma bandeira de lado
Que Chama atenção da gente.

[...]
Juraci tirou o retrato
Pra ficar documentado,
Seu trabalho em Monte Santo
Ainda é hoje falado,
Até eu fiz este livro
Pra ser melhor divulgado.

Como um artista plástico
Esta amiga criatura,
Lá em Feira de Santana
Que sua arte figura
Sua grande inteligência
Com sua bela escultura.

CONCLUSÕES

A própria pergunta repõe nossa experiência fundamental, pois perguntar significa abrir perspectivas, possibilidades, alternativas. O já desde sempre determinado não pode realmente perguntar. (OLIVEIRA, 1996, p. 9)

Não se pretende, no momento, apresentar respostas definitivas às questões levantadas no decorrer da pesquisa. Apresentar-se-ão, apenas, as respostas satisfatórias, de acordo com o momento e as condições em que este trabalho foi realizado. Na verdade, a retomada de um percurso inaugura novas problemáticas, possibilitando a abertura para outros questionamentos. Depreende-se, a partir dessa afirmação, que tanto o conteúdo dos capítulos, quanto o dessas conclusões constituem-se respostas limitadas e, conseqüentemente, provisórias aos objetivos propostos para este trabalho.

São inúmeras as dificuldades de apreensão do contemporâneo, principalmente quando se pretende falar sobre algo no qual se está inserido ou de uma realidade ainda em processo. Contudo, far-se-á o esforço de oferecer, ainda, algumas considerações como forma de reencontro mais pontual com essa dissertação.

O interesse principal do trabalho foi reunir, de forma mais orgânica, os achados sobre a vida e a obra de Juraci Dórea, em especial, sobre o *Projeto Terra*. E, a partir dos temas estudados, chegou-se a algumas conclusões, a saber:

As décadas de 60 e 70 apresentam momentos de grandes tensões e dificuldades para o desenvolvimento pleno das artes, devido ao contexto de cerceamento das liberdades individuais e coletivas. Mas, essa situação de censura e mal-estar generalizado não impede totalmente que na Bahia, por exemplo, sejam realizadas Bienais, exposições de arte, aberturas de museus e galerias e outros eventos na área. A partir da década de 60, a Bahia

começou a romper com o laço de seu próprio tradicionalismo e com a cerca que a separa do eixo Rio/São Paulo. Em meio a esse período de transição, de rompimento de barreiras de toda a ordem, surgiu o artista plástico Juraci Dórea.

O conteúdo da obra de Juraci Dórea coincide com o de sua própria vivência, imerso, primeiro na sua terra natal, Feira de Santana, depois num espaço geográfico de maior amplitude – um pedaço significativo do Sertão nordestino. Daí nutre-se de uma riqueza cultural e plástica que lhe dá subsídios na construção de uma produção diversificada. Do regional (local), Juraci Dórea retira elementos semânticos que, através do diálogo com outras linguagens artísticas, universalizou-os.

Juraci percorre caminhos pelos quais vários artistas deram (ou ainda estão dando) a sua contribuição, muitos deles anônimos, pois, à espera de sua consagração e, na melhor das hipóteses, do simples reconhecimento público. Porém, como bem enfatizam os apreciadores de sua obra, Dórea radicaliza a sua proposta, em se tratando do *Projeto Terra*, na medida em que destina sua produção a um público rural, para uma coletividade especificada, fora dos holofotes da cidade, apropriando-se de elementos significativos, antes marginalizados, disponíveis na natureza, que vão alimentar cada vez mais a sua poética.

O vasto Sertão baiano o é não apenas pela sua extensão geográfica, mas pela sua diversidade de cores, valores e manifestações culturais. As cidades de Feira de Santana, São Gonçalo dos Campos e Canudos, por exemplo, apresentam dissemelhanças evidentes. Dessa forma, em cada escultura instalada pelo *Projeto Terra* há presente uma singularidade: na ação propriamente dita ou no processo em si da instalação que se transforma em evento; na sua efemeridade e transfiguração contínua, que entra em conflito com o caráter tradicional do objeto artístico.

O *Projeto Terra*, em maior ou menor grau, propositadamente ou não, é uma prática que possibilita um contato do Sertão com elementos constituintes da cultura urbana, quer pela proposta de levar um modelo de arte privilegiado pela tradição urbana a um espaço rural, quer seja pela presença do grupo de profissionais que acompanha as ações do projeto, realizando intervenções na forma de conversas, entrevistas, filmagens, dentre outras. O contato da cultura urbana com os resultados da experiência do *Projeto Terra* pode também favorecer à promoção de um diálogo entre as duas culturas, contribuindo com a queda de um olhar unicamente pitoresco e discriminatório, principalmente quando as ações desse *Projeto* servem de pretexto para uma reflexão e releitura, na academia, de práticas sociais.

No *Projeto Terra*, há uma presença do artista-artesão, que recolhe da comunidade o material para a produção de sua obra, assim como do artista tecnologicado, que se utiliza da máquina fotográfica, da filmadora e do gravador para registrar e expandir as dimensões artísticas de sua produção.

As esculturas do *Projeto Terra* estão presas, ainda, ao aurático e, por outro lado, ao efêmero. Paradoxalmente ligada à terra e ao vento. São obras únicas e intransferíveis em cada uma de suas representações e carregam consigo a beleza dos valores de cada cidadezinha, gerando, assim, o prazer da criação e da fruição.

Mesmo sendo o *Projeto Terra* uma experiência artística local (interiorizada) e ligada às raízes do Sertão nordestino brasileiro, ele apresenta um traço de ruptura com o convencional, na medida em que favorece a uma relação dialogal da tradição com a contemporaneidade, do erudito com o popular, através de um processo unificador da arte que não tem fronteiras espaço-temporais. O momento dessa ruptura transformou o *Projeto Terra* em uma experiência, ao mesmo tempo, singular e universal, podendo ser vivenciada e sentida por qualquer que seja o público.

No *Projeto Terra*, o Sertão nordestino brasileiro deixa de ser apenas 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.

Pode-se também afirmar que o *Projeto Terra*, no intuito de cumprir a máxima de sua vocação, vem dando respostas à contextura sociocultural e artística da hora, indicando novas rubricas a serem estudadas em prol da releitura das terminologias em artes visuais.

Para ratificar, a proposta do *Projeto Terra* não possui apenas um ideário social, engajado no mundo sertanejo, mas é, em si mesmo, carregado de elementos sógnicos, que se sobrepõem a esse ideário, transportando-o a outros espaços, numa linguagem dialoal entre o regional (Sertão) e o universal (estrangeiro) – de Canudos a Veneza.

REFERÊNCIAS

1 OBRAS CITADAS

ABSTRATOS da Bahia no Instituto Alemão. *A Tarde*, Salvador, 14 mar. 1964. n. 17290, p.1.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. Geografia em ruínas. In: _____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez/ Massagna, 2001, cap. 1.

ALVES, Eurico. Cartas da Serra I. *Folha do Norte*, Feira de Santana, 21 maio 1960, p.1. Fragmento.

ALVES, Eurico. *Fidalgos e vaqueiros*. Salvador: UFBA, 1989.

ALVES, Eurico. Sertanejo. In: OLIVIERI-GODET, Rita (Org.). *A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão*. Salvador: Secretaria de Educação, Cultura e Turismo/Fundação Cultural/EGBA, 1999. Fragmento.

AMARAL, Aracy A. “Etsedron”: uma forma de violência (1976). In: _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoadá e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983, cap. 2.

ARCHER, Michael. O campo expandido. In: _____. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, cap. 2. (Coleção, A).

ARGAN, Guilo Carlo. A crise da arte como ciência européia. In: _____. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, cap. 7.

AUGÉ, M. Dos lugares aos não-lugares. In: _____. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2001, cap. 3. (Coleção Travessia do Século).

BARROS, Stella T. De 1960 ao final do século: caminhos da contemporaneidade. In: OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de (Org.). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, s.d.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, cap.13. (Obras Completas, 1).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Àvida, Eliana Lourenço de L. Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BRASILEIRO, Antônio. O modo lírico do linguajar sertanejo. In: DÓREA, Juraci. *Sertão sertão: Projeto Terra*. Salvador: Cordel, 1987. (Série Documentos, 5).

BRASILEIRO, Antônio. A estética da sinceridade. In: _____. *A estética da sinceridade e outros ensaios*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000. cap.7. (Coleção Literatura e Diversidade Cultural, 2).

CANCLINI, Nestor Gracia. Das utopias ao mercado. In: _____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, cap.1. (Ensaio latino-americanos, 1).

CASSAÇÃO de mandatos e direitos políticos. *A Tarde*, Salvador, 4 abr. 1964. n. 17307.

CÓRDULA, Risoleta. Le primitif et le contemporain dans l'art de Juraci Dórea. In: *Juraci Dórea: peintures. CENTRE SOCIAL ET CULTUREL FRANCO-BRÉSILIEN*. Paris, 1999. Catálogo de exposição bilingüe. Não paginado.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ática, 1998. Edição Crítica de Walnice Nogueira Galvão.

DERRIDA, Jaques. Filosofias francesas: Jacques Derrida. In: *Filosofias: entrevistas do Le Monde*. Tradução de Nuno Ramos. São Paulo: Ática, 1990.

DÓREA, Juraci. (Coord.). *Terra*. Salvador: 1985a. (Projeto Terra, concurso Ivan Serpa – bolsa de apoio à produção de artistas plásticos MEC/FUNARTE/INAP/CAPES1983.). Não paginado.

DÓREA, Juraci (Org.). *Terra*. Salvador: Cordel, 1985b. (Série documentos, 2). Não paginado.

DOREA, Juraci. *Entrevista concedida a Luiz Ney Todero*. Feira de Santana, 3 e 10 maio 2003a. Não publicado.

DÓREA, Juraci. Projeto Terra: breve notícia. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PEREIRA, Rubens A. *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: UEFS, 2003b, cap. 1.

DÓREA, Juraci. Complementação da entrevista concedida a Luiz Ney Todero. Feira de Santana: 2003c. Não publicado.

DÓREA, Juraci. *O Cavalo Sépia*. Salvador: Cordel, 1979. (Série Iniciação, 10).

DÓREA, Juraci. *Sertão sertão: Projeto Terra*. Salvador: Cordel, 1987. (Série documentos, 5).

FAGNART, Claire. Tradição, modernidade e pós-modernidade da escultura. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PEREIRA, Rubens A. *memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: UEFS, 2003.

FESTIVAL de Juazeiro com a participação de Caetano Veloso e os Novos Baianos. *A Tarde*, Salvador, 23 jul. 1973. n. 20559, p.9.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A modernidade na Bahia*. Salvador, 1994. Monografia (Concurso - 1º Salão de Arte Moderna da Bahia). Não publicado.

FOKKEMA, D. W. Impossibilidades pós-modernistas. In: _____. *Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega Universidade, s.d., cap. 3.

FRANCASTEL, P. Significação e figuração. In: _____. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982, cap. 1. (Estudos, 21).

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, cap. 2.

GASCHÉ, R. Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Benjamin. In: BENJAMIN, A. e OSBORNE, P. (Org.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997, cap. 7.

GOULART escapa de automóvel com Brizola para o Uruguai. *A Tarde*, Salvador, 4 abr. 1964. n. 17307. p. 1.

GULLAR, Ferreira. A arte na sociedade industrial. In: _____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, cap. 2.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa. Edições 70. 1977.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Tradução Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, cap. 1.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, cap. 9. (Série Temas).

JUAREZ DA GAMA Batista tem a 2ª edição do seu livro “Os mistérios da vida e os mistérios de dona flor”. *A Tarde*, Salvador, 14 mar. 1977. n. 21449, p.11.

KOTHE, F. R. *O fetichismo na arte*. In: _____. Benjamin e Adorno. São Paulo: Ática, 1978, cap. 2. (Ensaio, 46).

KOTHE, F. R. *O problema da aura*. In: _____. Benjamin e Adorno. São Paulo: Ática, 1978, cap. 1. (Ensaio; 46).

LYOTARD, Jean-François. Filosofias francesas: Jean-François Lyotard. In: *Filosofias: entrevistas do Le Monde*. Tradução Nuno Ramos. São Paulo: Ática, 1990.

MATOS, Matilde. Juraci Dórea: projetos de arte no sertão. In: DÓREA, Juraci. *Projeto Terra*. Salvador: Cordel, 1985. (Série Documentos, 2). Não paginado.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Na arte de Dórea, sertão vira sertão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 jul. 1985. Caderno 2.

MORAIS, Frederico. *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?* Salvador: Cordel, 1987. Não paginado.

MUSEU de Arte Moderna da Bahia. *Remendó – Grupo Posição*, Salvador, 25 ago. 1981. (I Concurso de Projetos em Artes Plásticas). Catálogo.

OLIVIERI-GODET, Rita. Sertão, modernidade e identidade no Projeto Terra de Juraci Dórea. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PEREIRA, Rubens A. *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: UEFS, 2003.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo. *Tópicos em dialética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, cap. 1.

PARAISO, Juarez. *Belas Artes (1877-1996)*. Salvador: UFBA, 1996. Catálogo.

PARAISO, Juarez. 2003. *Entrevista concedida a Luiz Ney Todero*. Feira de Santana, 24 set. 2003.

PICCHIO, Luciana S. Dois retratos do Brasil: a obra minimalista do paulista José Resende e o nordeste do baiano Juraci Dórea exibem o norte e o sul do país. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1988. Caderno B.

PIRES, Josias. Quando a arte vira imagens do tempo. *Feira Hoje*, Feira de Santana, 28 jul. 1992.

PITER, Carlos. Feira de Santana: trajetória do cinema amador. *Jornal da Bahia*, Salvador, 6 fev. 1976. Caderno 2, p. 5.

PITOMBO, Dival. Juraci Dórea. *Galeria USIS*, Salvador, 23 nov. 1965. Catálogo.

PLAZA, Julio. *Espaço público*. Disponível em: < [html://www.wolton.cnrs.fr](http://www.wolton.cnrs.fr) > Acesso em: 18 jan. 2003.

READ, H. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Tradução Waltensir Dultra. Rio de Janeiro: Zahar editores. 1983, cap. 1.

RISÉRIO, Antônio. Uma província planetária. In: _____. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. (Série Pontos sobre o Brasil).

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. A pintura de Juraci Dórea e os imaginários nordestinos. In: OLIVIERI-GODET, Rita e PEREIRA, Rubens A. *Memória em movimento: o sertão na arte de Juraci Dórea*. Feira de Santana: UEFS, 2003, cap. 6.

SILVA, L. M. Bienal: participação do Brasil em Veneza provoca polêmica. *Estado de São Paulo*, 25 jun. 1988.

SILVA, Minelvino Francisco. *A inteligência sertaneja do Estado da Bahia*. Itabuna: [s.n.], 1982.

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, N. (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991, cap. 17.

SPINELLI, J. Arte pública: subsídio para a pesquisa em artes visuais In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, 2. s.d., Salvador. WANNER, M. C. de A. (Org.). *Artes visuais: pesquisa hoje*. Salvador: EDUFBA, 2001, cap. 3.

TEIXEIRA, José C. O Brasil em couro e feltro: a caatinga na Europa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1988. Caderno 2.

TEIXEIRA, José C. Terra: Juraci Dórea. In: DÓREA, J. (Org.). *Terra*. Salvador: Cordel, 1985. (Série documentos, 2).

VATTIMO, G. A arte da oscilação. In: _____. *A sociedade transparente*. Tradução Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1989, cap. 4.

WOOD, P. Modernidade e modernismo reconsiderados – 1969-1972: novas vanguardas. In: _____. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, cap.3.

2 OBRAS CONSULTADAS

LUBISCO, Nídia M. L. e VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. Salvador: EDUFBA, 2002.

AMARANTE, L. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 363.

ANUARIO LATINOAMERICANO DE LAS ARTES PLASTICAS. Buenos Aires: Correo Editorial, 1987, p. 94, 112, 248 e 273.

ARTE CONTEMPORÂNEA. *Revista de arte*, Rio de Janeiro, out./nov. 1982. p. 49. Bimestral.

ARTE nos sertões da Bahia. *Panorama*, Feira de Santana, out. 1984, p. 39.

ARTE... TÔ VENO AGORA de couro e madeira, fincadas na terra, as esculturas que nascem do sertão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 maio 1983. p. 18.

BATISTA, J. Juraci Dórea: o artista do sertão à Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1987. Cad. B, p. 6.

BIENAL DE LA HABANA, 3. *Proyecto Tierra: Juraci Dórea*. Habana, 1989. Catálogo.

BIENAL DE VENEZA, 43. *Brasile: exposição do pavilhão brasileiro* (José Resende e Juraci Dórea). 1988. Catálogo.

CACHOEIRA e São Félix lutam por recuperação. *A Tarde*, Salvador, 25 maio 1960. n. 16051, p.1.

CERQUEIRA, A. O tradutor do sertão. *Tribuna Feirense*, Feira de Santana, 22 set. 2002, p. 4. Cultural

CINEASTA baiano incurso na lei de segurança. *A Tarde*, Salvador, 20 dez. 1970. n. 19828, p.5.

CONGRESSO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS, 5. *Artistas plásticos de Feira de Santana*. 2000. Catálogo.

DÓREA, J. *43ª Bienal de Veneza: um baiano que levou a arte para o sertão*. *Folha de São Paulo*, 26 jun. 1988. Entrevista concedida a Caio Túlio.

DROGAFARMA. *Juraci Dórea*. Feira de Santana, 1886. Catálogo.

EPIDEMIA de Híppies. *A Tarde*, Salvador, 4 out. 1969. n. 19062, p.1.

ESPAÇO OIKOS. Pintura e escultura do Nordeste do Brasil: Juraci Dórea e Maristela Ribeiro. Lisboa, 1996. Catálogo.

ESQUADRÃO trucida mais quatro no Rio. *A Tarde*, Salvador, 5 dez. 1970. n. 19811, p.1.

EXPOSIÇÃO de Riolando Coutinho na EBA. *A Tarde*, Salvador, 18 nov. 1977. Caderno 2. n. 21656, p.16.

EXPOSIÇÃO na Galeria Manoel Querino de Lênio Braga. *A Tarde*, Salvador, 11 ago. 1964. n. 18011, p.5.

EXPOSIÇÕES na Galeria da Sereia: Hansen Bahia, Carybé, Scaldaferrí, etc. *A Tarde*, Salvador, 21 mar. 1977. Caderno 2. n. 21455, p.4.

FEIRA LIVRE de arte total em Feira de Santana. *A Tarde*, Salvador, 18 mar. 1977. n. 21451, p.2.

FILME realizado na Bahia representa o Brasil na França. *A Tarde*, Salvador, 7 nov. 1977. n. 21549, p.10.

GOMES, P. C. C. A importância da dimensão física: os espaços públicos. In: _____ *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 217-230.

GONÇALVES FILHO, J. M. Olhar e memória. In: NOVAES, A. et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, cap. 6, p. 95-124.

INFORMATIVO CIENTÍFICO MENSAL [da] Clínica Endogastro. *O Projeto Terra*. Feira de Santana, 23, ago. 1998. n. 23, p. 30-31.

JURACI DÓREA mostra trabalho do Projeto Terra no Campo do Gado. *Feira Hoje*, Feira de Santana, 3 out. 1994.

LANÇAMENTO de novo livro de Jorge Amado “Os Pastores da Noite”. *A Tarde*, Salvador, 11 ago. 1964. n. 18011, p.5.

LÉGUA & MEIA – Arte e Cultura. Feira de Santana: Cordel, dez. 1981, ano 1, n. 1.

LIMA, D. O Brasil em couro e feltro: formas contundentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1988. Caderno 2, p. 3.

LOBACHEFF, G. *Pública: a arte que faz de você um artista*. Disponível em: <[html://www.estado.com.br](http://www.estado.com.br)> Acesso em: 18 jan. 2003.

MAIOR FEIRA de gado do Nordeste. *A Tarde*, Salvador, 25 maio 1960. n. 18791, p.1.

MARIA ALICE; LOUZADA, J. Dórea, Juraci. In: _____. *Artes plásticas Brasil*. São Paulo: J., 1999, v. 11, p. 96.

MARINHO, J. Juraci Dórea: formas no sertão. *Galeria Revista de Arte*, São Paulo: Área Editorial, 1988, p. 88-90.

MORAES, I. Sertão: uma linguagem universal. *Tribuna Feirense*, Feira de Santana, 22 set. 2002. Cultural, p. 4.

MUSEU Afro-Brasileiro será na Bahia. *A Tarde*, Salvador, 5 mar. 1974. n. 20746, p.1.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Artistas contemporâneos da Bahia*. 1983. Catálogo.

MUSEU Regional reabre com coletiva fotográfica. *A Tarde*, Salvador, 15 mar. 1978. Caderno 2. n. 21656, p.5.

O ESTADO quer criar serviço de turismo. *A Tarde*, Salvador, 19 maio 1960. n. 16046, p.1.

OLIVEIRA, D. O sertão das utopias. *Panorama da Bahia*, Feira de Santana: Bahia Artes Gráficas, ano 5, n. 93, p. 20-23, dez. 1987.

OLIVEIRA, E. R. *As forças armadas: política e ideologia no Brasil (1964/1969)*. Petrópolis: Vozes, 1978.

PELÍCULA italiana “Cangaceiros” é filmada na Bahia. *A Tarde*, Salvador, 12 nov. 1969. n. 19094, p.8.

POESIA concreta tem exposição em Salvador. *A Tarde*, Salvador, 22 ago. 1973. n. 20586, p.2.

POLÍGONO das secas. *A Tarde*, Salvador, 18 jul. 1964. n. 17991, p.1.

PORTUGAL, C. Juraci Dórea. *Exú*, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, ano 6, n. 33, maio/jun. 1993.

PORTUGAL, C. *Outras cores: vinte sete artistas da Bahia – reportagens plásticas*. Salvador: Casa de Palavras, 1994, p. 84-85.

PRÊMIO à inteligência. *A Tarde*, Salvador, 09 nov. 1968. Suplemento. n. 18791, p.1.

PROJETO NORDESTE de artes plásticas. Salvador/Aracaju. [1988-]. 1 cartaz: color.

RECURSOS DA SUDENE – liberado para a Bahia maior parte. *A Tarde*, Salvador, 10 mar. 1970. n. 19189, p.1.

ROUANET, S. P. Viagem no tempo: a modernidade. In: _____. *A razão nômade: W. Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: UFRJ. p. 63-75.

SADER, E. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?* São Paulo: Atual, 1990.

SAIU O RESULTADO do concurso de artes plásticas do MAMB. *Correio da Bahia*, 25 maio 1982.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1999. p. 13-58, 193-295. (Coleção Viagens da Voz).

SCALDAFERRI, S. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1997. (Coleção Casa de Palavras - Série Memória, 02).

SEMANA de arte da EBA. *A Tarde*, Salvador, 18 nov. 1977. Caderno 2. n. 21558, p.16.

SUCESSO para Sante Scaldaferrri que ele merece. *A Tarde*, Salvador, 21 dez. 1974. n. 20782, p.12.

TASSINARI, A. A obra de arte e o espectador contemporâneo. In: _____. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 133-153.

TODERO, L. N. De Canudos a Veneza - o Projeto Terra do artista plástico Juraci Dórea: algumas considerações. SIMPÓSIO INTERNACIONAL TEMPO: História e Literatura, 1. 2002, Feira de Santana. *Resumos*. Feira de Santana: UEFS/UFBA, 2002. p. 167-8.

TRABA, Marta. A resistência. In: _____. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970*. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, cap.3. (Estudos Latino-americanos, 10).

WEISS, A. *A arte pública, segundo Maria Bonomi*. Disponível em: <[html://www.estado.estadao.com.br](http://www.estado.estadao.com.br)> Acesso em: 18 jan. 2003.

VELLAME, M. Boletim [da] SECRETARIA DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DA BAHIA / MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. Salvador, 1990. n. 18, 4 f. Mimeo.

ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto W. M. Salles/ Fundação Djalma Guimarães, 1983, cap.8, p. 499-820. v. 2.

ANEXOS

ANEXO A – SÚMULA CURRICULAR DE JURACI DÓREA

- 1944
- Nasce o artista plástico Juraci Dórea, na cidade de Feira de Santana.
- 1957
- JD foi para Salvador preparar-se para o vestibular, realizando o científico no Colégio Central da Bahia.
- 1962
- Participou de sua primeira exposição individual, quando da inauguração da Biblioteca Municipal Joselito Amorim, a convite do Prof. Dival Pitombo, que teve a cesso à sua obra por intermédio de uma das professoras de JD.
- 1964
- Ingressou no curso de Arquitetura na Universidade Federal da Bahia.
- 1965
- Galeria USIS. SSA/BA. (mostra individual).
- 1966
- Mostra coletiva na Prefeitura Municipal de FSA/BA.
- 1968
- Conclui o curso de Arquitetura e retorna a cidade de FSA/BA.
 - “Feirart”, no Museu Regional de FSA (mostra coletiva).
- 1973
- Mostra coletiva na Galeria da Fundação do Patrimônio Artístico e Cultura. SSA/BA.
- 1974
- Galeria de Arte de Feira de Santana. (mostra individual).
- 1975
- “*Fraxem – 5 Artistas Feirenses*”, no ICBA. SSA/BA (mostra coletiva).
- 1976
- “Homenagem a Di Cavalcanti”, no Museu Regional de FSA/BA (mostra coletiva).
- 1978
- 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu Regional de FSA/BA (mostra coletiva).
 - Menção Honrosa no “I Encontro de Arte da FUMCISA. SSA/BA
 - Capa do livro *Eurico Alves: poeta baiano*, de Juraci Dórea. FSA: Casa do Sertão/Lions Clube.
 - Capa da Revista nacional de poesia *Serial*, 9. SSA: Cordel.
- 1979
- “5 Artistas Baianos”, no Centro de Artes Homero Massena /Fundação Cultural. Vitória/ES (mostra coletiva).
 - Mostra de Escultura Lúdica, no Museu de Arte de São Paulo/SP (mostra coletiva). Grupo Posição.
 - Prêmio: “Melhor Mostra do Ano” – Participação na Mostra de Escultura Lúdica do Masp / Associação de Críticos de Arte de São Paulo. São Paulo/SP. Grupo Posição.
 - Capa da Revista *Hera*, 11. SSA: Cordel.
- 1980
- 37º Salão Paranaense, na Sala de Exposição do Teatro Guaíra. Curitiba/PR (mostra coletiva).
 - “Proposta 80”, no Museu de Arte Moderna de SSA/BA (mostra coletiva). Grupo Posição.
 - Primeiro Prêmio no Salão de Artes Plásticas em Feira de Santana/BA.
- 1981
- IV Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro/RJ. (mostra coletiva). Grupo Posição.
 - 1º Encontro de Artistas Plásticos do Nordeste, no Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA. (mostra coletiva).
 - Cinco Artistas Contemporâneos, no ACBEU. SSA/BA (mostra coletiva).
 - Museu Regional de Feira de Santana. (mostra individual).
 - I Concurso de Projeto em Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA. Grupo Posição. Prêmio.

- 1982
- “II Arteboi”, no Salão Nacional de Montes Claros / Centro de Extensão Cultural Montes Claros. Palácio das Artes em Minas Gerais (mostra coletiva).
 - VIII Salão Nacional de Artes do Ceará, na Casa de Cultura Raimundo Cela. Fortaleza/CE. (mostra coletiva).
 - II Concurso de Projeto em Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA. Prêmio.
 - Capa da Revista *Hera*, 14. SSA: Cordel.
- 1983
- 5ª Mostra do Desenho Brasileiro, no Salão do Teatro Guaíra. Curitiba/PR (mostra coletiva).
 - XXXVI Salão de Artes Plásticas. Recife/PE (mostra coletiva).
 - Artistas Contemporâneos da Bahia, no Museu de Arte Contemporânea (MAC). São Paulo/SP. (mostra coletiva).
 - Circuito de Artes Plásticas do Nordeste, no Museu de Arte Moderna de SSA/BA. (mostra coletiva).
 - XXXVI Salão de Artes Plásticas – Prêmio Aquisição e Prêmio José Gomes de Figueiredo – Conjunto de Obras. Recife/PE.
 - Prêmio Concurso Ivan Serpa – Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos – Ministério da Educação e cultura (MEC)/FUNARTE/Centro de Apoio à Pesquisa (CAPES). Rio de Janeiro/RJ.
- 1984
- 6ª Mostra do Desenho Brasileiro, na Sala do Teatro Guaíra. Curitiba/PR (mostra coletiva).
 - XXXVII Salão de Artes Plásticas, no Centro de Convenções. Recife/PE (mostra coletiva).
 - VII Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM. Rio de Janeiro/RJ (mostra coletiva).
 - IX Salão de Artes Plásticas, na Casa de Cultura Raimundo Cela. Fortaleza/CE (mostra coletiva).
 - Encontros com a Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna em SSA/BA (mostra coletiva).
 - 16º Salão Brasileiro de Arte, no Museu de Arte. Belo Horizonte/MG (mostra coletiva).
 - IV Salão Brasileiro de Arte, na Fundação Mokiti Okada. São Paulo/SP (mostra coletiva).
 - XXXVII Salão de Artes plásticas – Prêmio Aquisição. Recife/PE.
 - IV Salão Brasileiro de Arte de São Paulo/SP. Prêmio Aquisição.
- 1985
- III Salão Paulista de Arte Contemporânea – Pavilhão da bienal de São Paulo/SP (mostra coletiva).
 - XXXVIII Salão de Artes Plásticas. Recife/PE (mostra coletiva).
 - VII Exposição de Belas Artes Brasil-Japão – Itinerante: Tóquio/Japão, Atami/Japão, Quioto/Japão, Rio de Janeiro e São Paulo (mostra coletiva).
 - “Velha Mania” – Desenho Brasileiro – Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro/RJ (mostra coletiva).
 - V Salão de Arte. Prêmio. Belém/PA.
 - 43º Salão Paranaense. Prêmio Aquisição. Curitiba/PR.
- 1986
- 7ª Mostra do Desenho Brasileiro. Curitiba/PR (mostra coletiva).
 - Mostra Baiana de Artes Plásticas – TCA. SSA/BA (mostra coletiva).
 - Bolsa Ivan Serpa I – Galeria Sérgio Milliet/FUNARTE. Rio de Janeiro/RJ (mostra coletiva).
 - 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras. Fortaleza/CE (mostra coletiva).
 - V Salão de Arte. Belém/PA (mostra coletiva).
 - XXXIX Salão de Artes Plásticas. Recife/PE (mostra coletiva).
 - Imaginário Tropical – Escritório de Arte da Bahia. SSA/BA (mostra coletiva).

- 18º Salão Nacional de Artes, no Museu de Arte de Belo Horizonte/MG (mostra coletiva).
- Museu Regional de Feira de Santana/BA (mostra individual).
- 1987 • “Octaedro” – Galeria Raimundo Oliveira em Feira de Santana/BA (mostra coletiva).
- 19ª Bienal Internacional de São Paulo/SP (mostra coletiva).
- Capa do livro *O azul e o nada*, de Iderval Miranda. SSA: Cordel.
- 1988 • 43ª Bienal de Veneza/Itália. (mostra coletiva).
- “Déjeuner sur l’Art” – Manet no Brasil – Escola de Artes Visuais / Parque Lage. Rio de Janeiro/RJ (mostra coletiva).
- Projeto Nordeste – Itinerante: Salvador/BA, Aracaju/SE, Maceió/AL, Recife/PE, João Pessoa/PB e Natal/RN (mostra coletiva).
- Foto da capa da *Revista da Bahia*, 10. SSA: Empresa Gráfica da Bahia, set./nov. 1988.
- Ilustração da capa do livro *Dadá*, de José Humberto Dias. SSA: EGBA/Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Ilustração da capa do livro *Histórias de Vaqueiros: vivências e mitologias*, de Washington Queiroz (Org.). SSA: IPAC.
- 1989 • 2º Salão Baiano de Artes Plásticas, no MAM. SSA/BA (mostra coletiva).
- Salão de Arte contemporânea de Pernambuco – Edição 1989. Recife/PE (mostra coletiva).
- Projeto Nordeste – Itinerante: São Luís/MA, Teresina/PI e Fortaleza/CE (mostra coletiva)
- 3ª Bienal de Havana. Havana/Cuba. (mostra coletiva).
- “Dezoito do Paschoal” – Espaço Cultural. SSA/BA (mostra individual).
- Salão de Arte Contemporânea. Prêmio Wellington Virgolino. Recife/PE.
- 1990 • “Mulher-s” – Galeria ELF. Belém/PA (mostra coletiva).
- 1ª Mostra Baiana de Arte Ecológica – TCA. SSA/BA (mostra coletiva).
- Projeto Canudos – TCA e Açude de Cocorobó. SSA/BA (mostra coletiva).
- Prêmio Concorrência Fiat 1990. São Paulo/SP.
- 1991 • “Arte – O Eterno Reciclar” – Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal/Brasília (mostra coletiva).
- Ilustração da capa da Revista *Exu*, 19. SSA: Fundação Casa Jorge Amado, ano IV, jan./fev. 1991.
- 1992 • “A Religiosidade na Arte Baiana Contemporânea” – Galeria ACBEU. SSA/BA (mostra coletiva).
- 1993 • Inauguração do Espaço Cultural Banco do Brasil. FSA/BA (mostra coletiva).
- 1994 • “Futebol – Uma Interpretação Plástica” – Escola de Belas Artes da UFBA. SSA/BA (mostra coletiva).
- 1º Salão MAM de Artes Plásticas da Bahia /Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA (mostra coletiva).
- 1994 (1996) • Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Feira de Santana-Ba., desenvolvendo atividades como produtor cultural de 10 de janeiro de 1994 a 31 de dezembro de 1996.
- 1995 • Artistas da Bahia – Espaço Cultural Ponto do Livro. FSA/BA (mostra coletiva).
- Ilustração da capa da Revista *Bahia Viva*. FSA: Radami, ano 1, n. 4, abr. 1995.
- 1996 • “Pintura e Escultura do Nordeste do Brasil” – Galeria Oikos. Lisboa/Portugal. (mostra coletiva).
- Ilustrações: capa e internas do livro *Uauá, Glória, tramas & pistoleiros*, de Fernando Ramos. SSA: BDA.
- 1997 • “Azul, Vermelho e Branco: Bahia” – Galeria ACBEU. SSA/BA (mostra

- coletiva).
- 1998
- “Tropicália 30 Anos”, no Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA (mostra coletiva).
 - “Artecopainterativa” – Espaço Cultural Bonna Piza. SSA/BA (mostra coletiva).
 - “Bahia a Paris – Arts Plastiques d’aujourd’hui” – Galeria Debret. Paris/França (mostra coletiva).
- 1999
- “Arte-Arte Salvador 450 Anos”, no Museu de Arte Moderna da Bahia. SSA/BA (mostra coletiva).
 - Curadoria do XXV Salão Regional de Artes plásticas da Bahia. Juazeiro/BA.
 - Ilustração da capa do livro *A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade e do sertão*, de Rita Olivieri-Godet (Org.). SSA: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural, EGBA.
- 2000
- Curadoria do XXIX Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia. Porto Seguro/BA.
 - Curadoria do XXVIII Salão Regional de Artes Plásticas da Bahia. Alagoinhas/BA.
 - Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer da Prefeitura Municipal de Feira de Santana-Ba., desenvolvendo atividades como produtor cultural de 11 de fevereiro a 29 de dezembro de 2000.
- 2001
- Mosaico da capa e ilustração do livro *Terracota*, de Vladimir Queiroz. SSA: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural, EGBA.
 - Foto da capa do livro *Identidade e representações na cultura brasileira*, de Rita Olivieri-Godet e Lícia Soares de Souza (Orgs.). João Pessoa: Idéia.
- 2001-2002
- Ilustração de capa e internas da Revista de Arte, crítica e literatura *Irarana* 7.

ANEXO B – ENTREVISTA COM JURACI DÓREA

LUIZ NEY (LN): Gostaria que falasse um pouco sobre a sua infância e adolescência. O que essas fases representaram em sua vida?

A minha infância foi em Feira de Santana. Na verdade, Feira de Santana era uma cidade bem diferente do que é hoje – a cidade dos anos 50. Nasci em 44, mas minhas lembranças são mais dos anos 50. Era uma cidade tranqüila, uma cidade do interior, com características nordestinas, porque apesar da proximidade de Salvador, Feira de Santana sempre esteve muito mais próxima do Nordeste, da área de Pernambuco, da Paraíba, do que da capital. Ela tinha uma herança mais voltada para a cultura sertaneja, sempre foi considerada as “Portas do Sertão”. A partir daqui havia quase que uma separação entre a cultura do recôncavo e a sertaneja.

A minha vivência foi em função dessa cultura sertaneja: dos vaqueiros, das boiadas no meio da rua. A maior parte da minha infância passei, mais ou menos, neste bairro, aqui, dos Olhos d’Água [referindo-se ao bairro em que reside atualmente]. Eu morava mais adiante, e nesta rua aqui não tinha calçamento, essa rua era uma das rotas das boiadas. Onde meu pai morava, ali, mais perto da Pedra do Descanso [bairro vizinho aos Olhos d’Água], era praticamente caminho de boiadas, sempre passavam boiadas e vaqueiros. A minha vivência foi sempre em cima dessa cultura sertaneja, sem falar na feira livre que era um marco na vida de todo o cidadão. O dia de feira, segunda-feira, era uma coisa sagrada, aquela data que não se mudava para nada. Era um dia que a cidade toda se mobilizava em torno da feira. Então, toda essa cultura da cidade marcou muito a minha infância e adolescência.

Fiz os cursos primário e ginásial aqui (hoje têm outros nomes). Mas, em 1960, eu fui para Salvador fazer o Científico, que são aqueles três anos que antecedem ao vestibular. Estudei no Colégio Estadual [de Feira de Santana], estudei primeiro na Escola Rui Barbosa, próxima da minha casa, depois fui para o Colégio Estadual. Estudei quatro anos, depois de ter feito o exame de admissão que existia naquela época. Após ter concluído o curso ginásial, fui para Salvador preparar-me para fazer o vestibular.

LN: E quanto à sua formação como um todo (acadêmica e não-acadêmica), como vem se processando?

Naquela época, Feira de Santana não tinha nenhuma estrutura para quem queria estudar e enfrentar um vestibular em Salvador. Todo mundo que pretendia entrar na Universidade ia para Salvador fazer o curso Científico (ou Clássico).

E fui para o Colégio Central, que era na época o Colégio público de maior renome em Salvador. Você vê que esse pessoal todo: Glauber, a geração de Caetano... passou por lá. Era o Colégio mais tradicional. Fiz o Central. No final de 1963 fiz vestibular. Em 1964, entrei na Faculdade de Arquitetura e fiquei até 1968. Quando concluí o curso, final de 1968, retornei a Feira de Santana.

Em relação às artes plásticas, ainda no Colégio Estadual, comecei a fazer alguns trabalhos. Naturalmente, Feira de Santana não tinha nenhuma vida cultural. Na década de 60, tinha aqui o professor Dival Pitombo, que era uma espécie de agente cultural da cidade, deve ter outro nome mais apropriado, era um produtor cultural, entendeu? Dival trazia música erudita para a cidade, era uma referência em termos de cultura, uma das pessoas mais esclarecidas, escrevia em jornal, tal. Eu mostrei (estava ainda no Colégio Estadual), através de uma professora, alguns trabalhos a Dival, ele se interessou pelos meus trabalhos (eu estava ainda no Ginásio, que funcionava naquela época onde é o CUCA . Os dois últimos anos já fiz ali, próximo onde é o CUCA. Os primeiros anos eu fiz onde é o Gastão Guimarães hoje. O Colégio Estadual funcionava lá), mostrou-me alguns livros de arte. O meu contato com as artes plásticas era mais através de revistas, não com a facilidade que se tem hoje, na época era difícil. Dival conseguiu-me uns livros e pediu-me para continuar trabalhando, para que ele pudesse ter uma opinião mais segura a respeito do meu trabalho. Fiz isso e a segunda série que eu levei, ele achou interessante e programamos, em 1962, uma exposição na Biblioteca Municipal Arnold Silva. Na verdade era a inauguração da Biblioteca Municipal. Eu fiz uma exposição individual, no saguão da Biblioteca Municipal, coincidindo com a sua inauguração. Foi a primeira exposição individual em Feira de Santana. A partir daí, continuei trabalhando, as exposições foram crescendo, às vezes coletivas, às vezes individuais. A maior parte delas em Feira de Santana. Em 65, fiz uma em Salvador.

A partir de 62, as exposições começaram a acontecer, algumas coletivas, poucas individuais, a maioria em Feira de Santana. Tem esse período até 1968, quando eu estava em Salvador, um período de poucas atividades até início dos anos 70. Eu retomo em meados dos anos 1970 com mais intensidade. Daí em diante meu trabalho começa a crescer, ele começa a tomar outro rumo.

LN: Após a conclusão de seu curso de graduação em Salvador, na década de 1970, você retornou a Feira de Santana. Por que não permaneceu na capital?

Na verdade, nunca me passou pela cabeça ficar em Salvador, estava lá estudando, mas continuava sempre com o pé em Feira de Santana, e a família estava aqui. Eu não me desliguei totalmente, fui sozinho, como era de costume. No período, fiquei mais em Salvador, demorava mais lá, mas as minhas raízes estavam em Feira de Santana, sempre estava retornando. Você vai encontrar nesse período algumas exposições aqui em Feira de Santana. Quando me formei em Arquitetura surgiu a oportunidade de trabalhar em Feira com alguns colegas. Através de José Monteiro, que já tinha

alguns contatos na cidade, comecei a trabalhar com ele em Arquitetura, em função disso, de garantir um trabalho em Feira de Santana, de ter um espaço para trabalhar, embora na época a Arquitetura tivesse na cidade um mercado em estado de expansão.

No início dos anos 70, a cidade estava crescendo, poucos arquitetos no mercado de trabalho, mas fazendo um bom trabalho, como Amélio Amorim, Raimundo Pires, arquitetos que tinham uma carreira consolidada, com bons trabalhos. De modo que estava aí a cidade, com toda a perspectiva de progresso. Era um momento bom para voltar e trabalhar também na cidade. 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. Nesse período, no início dos anos 70, canalizei muito para a Arquitetura, em função disso.

LN: E a questão das séries, anteriores e posteriores ao Projeto Terra, naquela época você já tinha definido o que queria trabalhar, a sua ligação com o Sertão, como surgiu tudo isso? O que você foi pesquisando, se interessando antes de chegar ao Projeto Terra?

Na verdade, início no final de 1959, em 1960, digamos. Acho que é o marco – 1960. Eu começo a fazer um trabalho com bico de pena e guache, trabalho em papel, com certa dificuldade de conseguir material na cidade... era adolescente.

Fiz alguns trabalhos a bico de pena. Trabalhos com temas regionais. Foram poucos trabalhos, mostrei-os a Dival, como eu lhe falei. Dival me sugeriu que fizesse uma série que tivesse um tema. Nós decidimos fazer a vida de Cristo, não sei porque, nem me lembro porque foi decidido na época. Fiz uma via-sacra. Na verdade não era uma via-sacra, era a vida de Cristo. A gente chamou de via-sacra depois. Esse trabalho foi feito em nanquim e guache. Foi o que mostrei na exposição da Biblioteca em 1962.

Voltei novamente, em 1964, aos temas regionais. O trabalho já ganhava outra dimensão. Mesmo com papel, começo a pintar vaqueiros, com mais ênfase. Já começo a tentar um estilo, porque até esta primeira fase, não tinha nada que pudesse caracterizar um estilo. A partir de 64, já identifico aqueles trabalhos coloridos: vaqueiros, boiadas, mais ligados a esse tema. É nessa fase que sai um trabalho muito conhecido na cidade, três painéis para um restaurante chamado “O Boiadeiro”, aqui em Feira de Santana, você não conheceu isso, não foi do seu tempo. Ficava em frente à Igreja Senhor dos Passos, quem passou aqui naquela época, o restaurante da cidade era este – “O Boiadeiro”. Lá tinham os três [painéis] de vaqueiros. Esse foi um trabalho que quase referendou minha linha de produção dos vaqueiros. Daí, continuei trabalhando na década de 60 dentro dessa temática de vaqueiros. A partir daí, o meu trabalho inicia mesmo.

Bom, depois, final dos anos 60, eu estou em Salvador. As artes começam a discutir muito as questões urbanas, era o momento do envolvimento estudantil, a questão do ser humano. Acho que é a única fase que meu trabalho sai um pouquinho do regional. Eu começo a pensar nos problemas da cidade (essa primeira fase de vaqueiros eu numerava: vaqueiros, boiadas... Não é uma série ainda, não trabalhava com série, trabalhava com tema e cada quadro tinha um nome individualizado). A partir 67, não sei exatamente, final dos anos 60, faço alguns estudos mais ligadas ao social, trabalhos em preto e branco. Essa série durou pouco tempo, era um trabalho bem mais voltado para o social, em 1966 e 1967, por aí.

Em 1964 era praticamente o meu estilo. Fiz uns trabalhos tentando juntar o estilo regional a um tema mais social, mais geral. Esse trabalho desemboca nessa fase de 1966, trabalhos em preto e branco.

Bom, final de 1967/1968, começo a fazer uns trabalhos voltados para a cidade, trabalhar máquinas, engrenagens, paisagens urbanas. Mas o que eu preservei foi uma técnica da nossa cultura regional: a técnica de fazer mala. Essas malas de papelão que vendem na feira. Eu usava um tema atual na época, que estava à frente de todas as propostas de arte, das vanguardas no Sul e dos movimentos do Rio e São Paulo, mas preservava, ainda, a técnica de fazer malas. 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. Isso no final dos anos 60. Fiz também uns trabalhos com som [para] uma exposição chamada *Feirart*, aqui. Eu juntava essa coisa, as paisagens urbanas com tecnologia, tentando uns trabalhos que falavam.

Depois, final da década 60, praticamente dou uma desaquecida no meu trabalho, retomo em 1973, com a exposição na primeira galeria de Feira de Santana, a galeria *Gaffes*, e faço uma exposição individual 1974 (isso tem que checar), retomando o tema dos vaqueiros. Daí, eu parei com essa fase, já tinha voltado para Feira de Santana. Esse finalzinho de 60 ainda estava em Salvador, um pouco influenciado pela cultura urbana. Era um momento de muita efervescência, o mundo todo em transição.

LN: Como viveu as décadas de 1960 e 1970, a questão da repressão militar...

Isto se reflete um pouco no meu trabalho. Você vê que há uma preocupação, meu trabalho sai um pouco do regional. Isso de uma forma simbólica, você vai perceber nos meus trabalhos: ser humano com círculos, com setas. Meu trabalho nunca foi muito panfletário, mas, acho que refletia um

pouco esse clima da época. Tudo isso em Salvador, um pouco distanciado de Feira de Santana, você vinha aqui só fim de semana, acho que isso influenciou meu trabalho.

Quando eu retorno a Feira de Santana, começo a me voltar mais para a Arquitetura, levo praticamente alguns anos tentando me consolidar na profissão. Há uma desaquecida em relação às artes plásticas. Quando eu retomo, vou buscar as minhas origens do Sertão, novamente os vaqueiros, só que o trabalho vai ganhando uma nova diagramação em relação à tela. Eu também começo a trabalhar com telas, que não trabalhava antes, e tinta a óleo. Em 1974, também começo a fazer uma experiência com couro curtido. Começa a série *Estandartes do Jacuipe*.

Já em 1974... (você vê que é uma tentativa, eu sempre tive uma preocupação em não trabalhar o suporte de uma forma tradicional). 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. Elas vão caminhado juntas, o trabalho de couro e as pinturas.

LN: Como eram as pinturas nessa época?

Continuava na mesma coisa dos trabalhos dos vaqueiros. Você pode ver [mostrando um portfólio] esses primeiros trabalhos com bico de pena, você vê os temas aqui: lavadeira, briga de galos, carnaval, pescador. Um trabalho meio cubista. A vida de Cristo de que eu lhe falei, um pouco cubista também. Começa o vaqueiro já surgir aqui, antes também umas figuras estilizadas, mas ainda um pouco influenciadas pelo cubismo, essa transição dali para aqui [apontando para as fotos] dessa fase. Quando começam os vaqueiros, anos 64, 65, eu estava em Salvador. Este aqui é o trabalho individual de uma exposição que fiz na galeria USIS, em 1965. Dival até foi quem escreveu. Estes trabalhos são bem expressivos dessa época. Dival tem um texto que explica bem este trabalho, você tem este texto? [dirigindo-se ao entrevistador]. É um texto (eu tenho que lhe dar este texto) que resume esta fase. Então, esta é a fase dos vaqueiros, 1965.

Olha, depois dos painéis d'O Boiadeiro, em 1966 (os três vaqueiros do Boiadeiro), eu passo para esta fase aqui, uso letras com figuras. São trabalhos com a preocupação social, figuras de crianças magras, meninos com letras, como se fosse a coisa do analfabetismo. Depois se desemboca nesta fase aqui, que é a fase de 1966. Você vê... identifique as figuras, essas figuras vão virando um pouco abstração, se transformam quase em figuras em formas abstratas. Usava um pouco nas costelas do boi essas formas, isto depois se transforma, como se fossem figuras humanas, com essas coisas escrevia algumas letras também.

Em 1967, começo a trabalhar com as malas, você vê as engrenagens, máquinas, figuras como se fossem populações urbanas. Isso aqui é bem típico da época, o uso das cores, o ocre, o óxido de ferro, o azul anil, o preto e branco, são essas cinco cores, sempre essas cores, em 1967. O nome dessa série é *Complexo M*, número tal, *Complexo X 3*, *Complexo X 4*.

Depois, eu junto um pouco de colagem aqui, mas esta fase não foi propriamente uma fase. Outra fase foi esta aqui: *Complexo MH*, *Complexo Mundo Homem*, em 1968. Então, você vê o ser humano limitado por um círculo, figuras estilizadas, campos vazios, setas, como se fossem... sei lá, eu não sei interpretar, não. Isso é para os críticos interpretarem. Mas isto refletia um pouco 1968. É bem 1968. Eu trabalhei uns objetos em 1967/1968 também, aquela figura, que falava, a voz torcida, tinha um gravador aí dentro. Esse foi um projeto que fiz, um painel para a SACI, uma empresa que fica em Feira de Santana, você vê aqui: parada proibida, um ser humano, a luz no fundo, essa coisa da preocupação da cidade, dos temas urbanos. Isso marca o meu retorno para Feira de Santana.

Retomo os temas de Feira de Santana: vaqueiros, Festa de Santana, vaqueiros no asfalto, esta canção cruzando o urbano com o rural, lendas de Feira de Santana... Este trabalho está mais definido do ponto de vista formal, já é um estilo e o tema bem consolidado, que é o tema de Feira de Santana. Essa fase vem, em 1974/1975, ela continua, vai ficando às vezes mais abstrata, mas sempre o vaqueiro, a ponte vaqueiro asfalto. É como se fosse uma simbologia ... na verdade começa com o vaqueiro e depois vem o caminhão, que é um dos grandes vetores da história da boiada, e os caminhões “Paus de Arara” para São Paulo. Você vê a marca de um pneu, como se fosse a estrada, e o vaqueiro, dois símbolos. Em vez de pintar o caminhão, eu pintava a estrada, a marca do pneu.

Surgem em 1975 *Estandartes do Jacuipe*. Acho que é 1975 mesmo que começa esta fase. A pintura continua, só que vai mudando, vai ficando mais estilizada, mais simbólica, em 1976. A pintura vai convivendo com os *Estandartes do Jacuipe*. Então convivem *Estandartes* com a pintura, nesse período. Os *Estandartes* ganham muita força em 1979, vários *Estandartes* aqui [conferindo no portfólio], mas a pintura sempre continua.

Em 1980, eu fiz um mural no Mercado de Arte e a partir de 79 volto para Salvador, de uma certa forma, porque a partir eu começo a me envolver com alguns grupos em Salvador. É como se fosse uma volta espiritual. Você já percebe aqui esses trabalhos que são objetos, eu participo junto com o grupo *Posição*. Eu retorno para Salvador, começo a trabalhar, meu trabalho ganha outro rumo.

Estandartes do Jacuipe vão até os anos de 1980 e pouco. Em 1981, começo a série *Terra*, que são esses trabalhos [bidimensionais] {bidimensionais}, que vão depois resultar no *Projeto Terra*. O trabalho começa a desaquecer na década de 1980. Os *Estandartes do Jacuipe* e o trabalho em couro ganham outra feição, que são estes objetos bidimensionais já com a série *Terra*. E em 1982, o *Projeto Terra* já é tridimensional. Nesse intervalo temos, na década de 1980, a série *Cancelas*. Depois dos *Estandartes do Jacuipe* vieram as séries *Cancelas* e *Terra* e o *Projeto Terra*. Em 1982, começam as séries *Fantasia Sertaneja* e *Histórias do Sertão*. Bom, depois tem ainda as séries *Os Brasileiros* e *Ecce Homo*.

LN: Além das artes plásticas, da Arquitetura, você mantém outros contatos com o campo das artes. Como é esta experiência como ensaísta, fotógrafo, ou até mesmo roteirista de filmes?

Na verdade, também na década de 70, comecei a fazer alguns trabalhos com fotografia e outras atividades. Me envolvi com fotografia em função das viagens pelo Sertão. Comecei a me preocupar em fazer umas fotos, primeiro para documentar o meu próprio trabalho, porque a gente tinha uma certa dificuldade dessas coisas em Feira de Santana, só tinha fotógrafo de batizado e casamento, coisa assim mais artística, não tinha.

Comecei a fazer, pela curiosidade, acho que eu tinha mais tempo para fazer essas coisas, hoje a gente não tem tempo para nada. Mas na época, a gente tinha tempo para tudo, me envolvi com o grupo *Hera*, grupo de poetas, liderado por Antônio Brasileiro, um grande poeta brasileiro, baiano e brasileiro, hoje já tem uma dimensão nacional. Brasileiro tinha organizado aqui, juntamente com um grupo de poetas jovens, Roberval, Rubens, Washington, Iderval Miranda, um grupo de jovens poetas e formou o grupo *Hera*. Depois de formado esse grupo, fui convidado para fazer algumas capas da revistas do grupo e para participar dele, porque Antônio Brasileiro sabia que eu escrevia também. Me aproximei do grupo *Hera* e na década de 70 também tive essa atuação como poeta.

Esse grupo teve uma grande projeção em Feira de Santana. Com esta atividade de poeta, às vezes me puxavam para fazer uns ensaios. Fiz um ensaio sobre Raimundo Oliveira. Mais tarde, não propriamente um ensaio, fiz uma tentativa de síntese da vida do poeta Eurico Alves. Sempre escrevia algumas coisas na área do urbanismo em Feira de Santana, algumas os jornais pediam. Fiz outros ensaios neste período também, década 70 e 1980. De lá para cá, sempre de uma maneira, às vezes, mais intensa, às vezes não, eu me dedico a estas atividade: fotografia, alguns ensaios, também atividades de poeta.

Na década de 70, fiz alguns filmes. Primeiro em função da viagem, fiz um documentário em Monte Santo, quando surgiram as primeiras câmeras *super 8*. Consegui uma câmera e filmei em Monte Santo, em 8 milímetros. Tenho as cópias de alguns filmes.

Fiz algumas experiências, participei da jornada, lá tinha uma sessão para *super 8*, hoje tem vídeo, naquela época era *super 8*. Cheguei a fazer alguns documentários, outros de ficção, depois fui deixando isso um pouco de lado. Mas sempre tentando as várias linguagens e sempre com esta preocupação com a cultural regional, em todas as áreas.

No cinema, fiz muita coisa voltada para o regional, fiz um filme chamado *Tapera*, partindo de um poema de Eurico Alves a respeito da arquitetura rural que estava sendo destruída. Fiz, também, um documentário sobre Crispina. Cheguei a documentar com Dimas a última feira livre. Cheguei a filmar o povoado de São José. Alguns chegaram a ser editados, outros eu só fiquei com o material bruto. Em Feira de Santana era muito complicado editar, colocar som, não sei o quê. Fiz um filme com Fernando Lona também, este foi um filme já completo, com músicas de Fernando Lona, cantor e compositor baiano que faleceu prematuramente, mas fizemos este trabalho, um filme bem acabado, com roteiro e

tudo. Com a *super 8*, cheguei a fazer algumas coisas. Fora isso, a Arquitetura que sempre eu levava em paralelo. Profissionalmente eu tinha dado mais tempo para a Arquitetura, de um modo geral, que era a profissão que me sustentava.

LN: E sobre a questão do reconhecimento e da fama, como você se relaciona com isso?

Na verdade, isso, para mim, foi chegando em função do trabalho, não chegou assim de uma hora para outra. Porque nas artes plásticas não há um reconhecimento de uma hora para outra, meu trabalho foi num crescendo. A partir do final do anos 70, comecei a ter uma atividade mais intensa, mais sistemática nas artes plásticas. Comecei a produzir mais e a mandar mais para os Salões. Estava numa atuação mais intensa, mais profissional mesmo do artista plástico, o trabalho foi sendo reconhecido aqui, ali, em alguns Salões, através de alguns prêmios, até chegar às Bienais, que seriam assim um ponto de destaque para essa questão do reconhecimento. Mas a questão da fama nas artes plásticas, não é uma fama assim como a do cantor, que é idolatrado por milhares de pessoas. Você tem um circuito restrito e esse reconhecimento é em relação a esse circuito restrito. Claro que é uma coisa mais permanente, não é tão variável como é do cantor. O cantor hoje é super famoso, amanhã ninguém lembra mais dele, você [referindo-se ao artista plástico] vai construindo aos poucos. Mas, eu nunca me preocupei muito com isso, porque a fama do artista plástico também tem suas limitações, claro que isso para mim é um estímulo para trabalhar mais, para pesquisar mais, sabendo como é difícil você conseguir uma certa afirmação, um certo reconhecimento morando no Nordeste, numa cidade do interior, como Feira de Santana. Então, tudo isso para mim foi importante neste sentido. Na época também a gente tinha um grupo em Salvador: Chico Liberato, Sante, Cesar Romero, Juarez Paraiso, o próprio Rubem Valentim que não morava em Salvador, mas era baiano, morava em Brasília e vinha periodicamente em Salvador discutir certas questões da arte brasileira e nós tentávamos mostrar que fora do eixo Rio-São Paulo tinha uma produção interessante, também tinha uma produção que era importante para a cultura brasileira, não apenas esse grupo situado no eixo Rio-São Paulo podia representar a arte brasileira, de forma que isso também foi importante no sentido de afirmar uma produção fora do eixo Rio/São Paulo.

LN: Tantas produções, premiações, dada a sua singularidade como artista, mas pouco dinheiro no bolso e no banco, como você trabalha essa questão?

Essa questão para mim, com o tempo, foi ficando muito clara, porque o meu trabalho foi tendo um reconhecimento fora da Bahia, primeiro. Na verdade, em Salvador eu não tive esse reconhecimento assim no início, meu reconhecimento foi fora da Bahia. Hoje o reconhecimento que

tenho na Bahia é mais em função do reconhecimento fora, porque até os eventos importantes eu não estava na primeira linha, sendo convidado a participar em Salvador, eu era um artista entre dezenas de outros artistas baianos da minha geração. Mas o meu reconhecimento foi fora. Os Salões, as premiações foram todas fora. Isso foi conseguido aos poucos. Bom, a gente sabe que na Bahia o mercado de arte é muito restrito, isso sempre ficou claro desde o início, era um mercado limitado a poucas pessoas e a partir da geração 60, que é a geração de Chico, Juarez, para conseguir um espaço e mercado (depois a minha que é 70) sempre teve muita dificuldade. Nunca teve tanto espaço no mercado da Bahia. À medida que eu comecei a viajar e fazer contatos fora, percebi que meu trabalho tinha apenas um reconhecimento na área cultural, eu não tinha um *marchand* trabalhando para mim, de forma que essa questão do dinheiro nunca ficou na frente do meu trabalho, nunca pesou. Agora, o que me dava um certo respaldo era a Arquitetura, eu ganhava relativamente bem aqui, dava para me manter. É por isso que pude fazer alguns trabalhos nas artes plásticas, porque eu tinha uma certa “folga” financeira em função da Arquitetura. E, o mais importante nos prêmios era você ter o dinheiro para produzir os trabalhos, porque o *Projeto Terra* mesmo, só foi possível em função dos prêmios que eu ganhei, porque é um trabalho que nem vender vende, não tem nenhuma maneira de colocar no mercado, se não tivessem os prêmios, não poderia dar segmento ao *Projeto Terra*. Ele nasceu de um prêmio, depois outro prêmio enfatizou mais e isso possibilitou fazer um trabalho desse nível, um trabalho que não tinha nenhuma possibilidade de venda. Bom, quando esse trabalho também saiu, o que eu via é que os artistas, os colegas que estavam participando das Bienais, a maioria deles tinham trabalho comercializável e por trás eu percebia que tinha *marchands*. Em cada evento desse, os artistas que tinha um trabalho para colocar no mercado, tinha um mercado no Sul. Alguns tentando fora do Brasil, que é mais complicado, mas, pelo menos, na região deles todos tinham *marchand*, estavam com exposições paralelas às Bienais e isso é um procedimento que os artistas usam no Sul, quando têm um trabalho que pode ser colocado no mercado, o que não foi o meu caso. De forma que essa questão da falta de dinheiro sempre me acompanhou.

LN: Quais as expectativas que você criou em torno de seu trabalho e que se transformaram em desilusões? Quais as que deram maior satisfação?

Em termos de coisa gratificante, ou coisa positiva no trabalho, é tentar mostrar a cultura brasileira, quase que opor uma proposta artística, a questão de uma arte internacional, uma arte que vem de fora. Consegui fazer um trabalho atual, um trabalho que pode estar ainda hoje nesse contexto da arte contemporânea, com a linguagem regional, com a linguagem nordestina, linguagem sertaneja e isso, nesse contexto da arte contemporânea, circulando no contexto da arte globalizada, da arte contemporânea em todas as partes do mundo, e ela estava em pé de igualdade, no mesmo nível. Isso para mim foi o mais gratificante, levar um pouco da cultura nordestina para outros países, dentro de

um linguagem artística atual. E uma das coisas que me emocionou foi a Bienal de Veneza, por exemplo. Lá, nós conseguimos fazer um painel de quase dois metros, uma foto (na época não era muito fácil porque não tinha o sistema de plotagem, era tudo na fotografia mesmo no processo químico). Conseguimos fazer um painel grande, com um dos trabalhos de Canudos e ele ficou na entrada do pavilhão do Brasil, e quando a gente chegava no pavilhão, a distância, quase você mergulhava no Nordeste. Você vinha de uma paisagem européia, com muito verde, a vegetação bem generosa, de repente tinha aquele impacto, aquela paisagem seca, só galhos, isso quase voltava para Canudos, em plena Bienal... com esses contrastes da paisagem. Essas são as coisas gratificantes.

Do ponto de vista negativo, sem me lamentar também, sem me queixar muito, essa questão de você não ter um retorno financeiro, porque se tivesse morando num centro, onde tivesse um retorno, uma resposta comercial, o trabalho poderia ter crescido mais, alcançado outros rumos. Hoje, apesar de tudo isso, apesar de ter desacelerado, não foi viável tocar o *Projeto Terra* no mesmo ritmo, como venho fazendo com outros trabalhos, mas ele está sendo estudado, vai sair um livro agora, provavelmente até junho deve sair um livro, com textos escritos por várias pessoas, vários professores, sobre o meu trabalho, fazendo ligações com literatura e com outras áreas. Professores de Universidades aqui do Brasil, de Universidades Estrangeiras também. É um trabalho que tem um reconhecimento, que sai um pouco dessa coisa do grande circuito artístico, mas ele se mantém, assim, sendo estudado, sendo discutido e até a sua própria dissertação [referindo-se ao entrevistador] é um exemplo disso, do interesse que se tem até hoje.

LN: Como conciliar o homem Juraci Dórea: artista plástico, pai, marido, ensaísta, acadêmico, etc.?

Não tem sido fácil, não. Essa conciliação cria uma série de conflitos, na verdade. Bom, eu apenas. Na verdade, considero-me dividido entre várias linguagens. Considero-me o artista que de vez em quando usa a palavra, usa a tinta, usa a tela. Eu apenas me vejo assim, entre o artista e o ser humano. O homem que convive essa realidade do dia-a-dia, de pagar contas, de família e com todos esses conflitos, essas questões que envolvem nosso dia-a-dia. Não me considero acima dessas questões, acho que o artista não é aquela figura idealizada, aquela figura distante da realidade, eu tenho os mesmos problemas de qualquer cidadão comum, as mesmas angústias, as mesmas questões que deixam a gente, às vezes, meio angustiado, as mesmas dificuldades econômicas, devido à crise do país, tudo isso como ser humano, não posso estar distante disso e nem devo.

LN: Como surgiu a oportunidade de participar de uma mostra no Sudeste/Sul do país? Como foi a experiência da Bienal de São Paulo?

A Bienal de São Paulo é o seguinte: eu vinha com meu trabalho, a Bienal de São Paulo foi em 1987, eu estava no final dos anos 80 com o trabalho em plena ascensão, com o trabalho já reconhecido como pintor. O *Projeto Terra* acabava de ganhar alguns prêmios, ele estava já consolidado, eu tinha publicado um livro com o resultado do *Projeto* e a Bienal de 1987 abriu a possibilidade de inscrição.

A Bienal geralmente é a convite, tem um curador que não abre essa possibilidade de inscrição. De vez em quando ela faz isso, coincidiu que nesse período, a Bienal resolveu abrir inscrições e aí eu mandei o trabalho, mandei o dossiê com o *Projeto Terra*, explicando o que era: com esse livro, fotos e tal. De repente, o trabalho despertou a curiosidade da curadoria da Bienal, veio um curador da Bienal aqui conhecer o trabalho de perto, quando pude mostrar mais o processo todo. O trabalho foi selecionado em função disso, eu competi com os outros artistas, então, foi uma conquista, na verdade. Esse reconhecimento veio numa época em que a Bahia estava um pouco fora desse circuito do Sul, de Bienal.

E, a partir de São Paulo, o trabalho chamou atenção e a curadora da Bienal de Veneza (no ano seguinte), que tinha visto o trabalho na Bienal de São Paulo, resolveu também me escolher, já a convite da curadoria, considerando que deveria mostrar na Bienal de Veneza dois ou três artistas que fizessem essa ligação entre o Brasil arcaico e o Brasil contemporâneo, o Brasil atual, esse Brasil nordestino, essas duas culturas, essa convivência dos opostos. Ela fez essa leitura ao me convidar, representando a cultura nordestina, ao convidar José Resende, que é um artista também conceituado, que vive no eixo Rio/São Paulo. O trabalho de Resende é muito bom, fazia esta essa leitura dupla da realidade brasileira. Ela [a curadora da Bienal de Veneza] chegou também a cogitar a participação de Volpi, mas por alguma razão não foi possível, de forma que nesse ano de 1988 eu e Resende representamos o Brasil na Bienal de Veneza.

LN: E sobre a repercussão de seu trabalho, como se deu, a partir das Bienais?

A partir de Veneza, a curadora da Bienal de Havana, que viu o trabalho em Veneza, me convidou para o ano seguinte participar da Bienal de Havana, uma Bienal com algumas características, Bienal de Terceiro Mundo, reúne a América Latina, o Caribe, os países do Terceiro Mundo. Na verdade, isso realmente consolidou o meu trabalho, esse reconhecimento com eventos do porte da Bienal de Veneza e São Paulo, deu uma certa... tanto que até hoje o meu trabalho é conhecido lá fora, o meu nome é conhecido. O que faltou foi o trabalho de galeria, o trabalho de *marchand*, para consolidar o trabalho no circuito comercial. Ele chegou a um reconhecimento e no começo dos anos noventa, por problemas pessoais, eu tive que dar uma desaquecida. Acho que isso quebrou um pouco o

ritmo. Eu fui levando o trabalho de forma mais pontual, fiz a exposição em Portugal, a exposição em Paris. Mas é um esforço pessoal, a carreira não segue aquele ritmo. Mas, por problemas pessoais, de família e tal, o trabalho perde um pouco esse ritmo intenso que vinha mantendo antes. A partir daí, algumas mudanças na vida, eu acho que isso até hoje ainda continua. Acho que não voltei aos eixos até hoje. A minha esperança é que, a partir de 2005, os meus planos são longo prazo, eu deva dar uma outra mudada, um outro direcionamento ao meu trabalho.

LN: Como se deu a sua participação em grupos?

O grupo *Hera*, eu continuo até hoje. Mas, o grupo *Hera* tem essa característica, ele fica adormecido, as pessoas pensam que acabou, mas não acabou e tá a aí, a qualquer momento pode voltar, tem planos da direção de retomar a revista. Até hoje eu participo do grupo *Hera*, o grupo também não está com esta presença no dia-a-dia, ele está um pouco adormecido.

Eu sempre tive uma facilidade muito grande de trabalhar em grupos, até mesmo por causa da formação de arquiteto, você vê que eu participo de muitos trabalhos em grupo. O grupo *Posição* foi uma boa experiência em Salvador, que me fez voltar para Salvador, para os contatos com os artistas.

O grupo *Posição* foi um período curto, porque depois foi desativado, cada um tem um interesse diferente. O grupo não demorou muito, mas o grupo foi uma proposta bem característica de fazer um trabalho lúdico, um trabalho onde o público participava. Com uma proposta bem interessante, chegamos a fazer algumas exposições, participamos do Salão Nacional com esta proposta, mas depois algumas pessoas do grupo resolveram se dedicar a outras atividades, pessoas chaves para o grupo. Este grupo acabou, mas foi uma fase muito interessante, quando eu conheci Sônia Rangel, Zélia Maria, Petrovich, pessoas também de áreas diferentes como o Petro que fazia teatro, Chico Diabo, Eckenberger, são pessoas que tinham uma carreira artística já consolidada, um trabalho bom e que se juntaram para fazer o grupo *Posição*, trabalhar com propostas mais temáticas e uma delas era a questão da arte lúdica, liberar o lúdico... Sônia é uma pessoa que até hoje tem uma documentação muito grande sobre isso, pretende até escrever sobre o grupo *Posição*.

LN: Teve ou tem participação em outros grupos, ainda não citados?

Criamos grupos rápidos em Feira de Santana, como o grupo *Fraxen*. Chegamos a fazer uma, duas exposições. Esse foi um grupo também rápido de pintura, formado por Brasileiro, eu, Joaquim, Rui Brasileiro e Pedro Roberto. Chegamos a fazer uma, duas exposições, mas também foi um grupo de vida efêmera. Outro grupo importante foi o grupo do *Projeto Nordeste*. Grupo com Juarez, Eckenberger e Sônia novamente, alguns companheiros do grupo anterior, eram 12 artistas. Até hoje o

Projeto Nordeste existe, a última intervenção que fizemos foram alguns painéis na UEFS. Esse grupo teve uma presença marcante, porque tinha uma proposta dentro daquelas discussões, que tínhamos na época, de descentralizar a arte brasileira, tirar a arte apenas do eixo Rio-São Paulo, levar o nosso trabalho e provocar esse diálogo com os próprios artistas do Nordeste. Nós tínhamos o olhar mais voltado para o Sul do que para nós mesmos, o nordestino. A proposta do *Projeto Nordeste* era levar a nossa produção para o Nordeste, além de palestras, debates, provocar toda uma discussão a respeito da nossa produção entre os artistas nordestinos.

LN: Você teve proximidade com o grupo ETSEDRON? Tem alguma posição formada sobre aquela atuação?

Não, o ETSEDRON desenvolveu, num certo período em Salvador, um trabalho muito interessante, eu nunca cheguei a participar do ETSEDRON, embora convivesse com algumas pessoas do grupo, um contato com alguns participantes do grupo, mas quando fui para Salvador, o grupo já estava numa fase praticamente desativada, já tinha perdido aquele esforço desempenho inicial. Esta foi a fase, quando eu me aproximei das pessoas do projeto ETSEDRON. Na verdade, faziam um trabalho, também do ponto de vista da cultura nordestina, muito expressivo. O trabalho foi importante para a cultura baiana, pena que não continuou. Ele não teve esta vida longa não, teve também um período curto de existência. Mas, uma presença nacional, participou da Bienal também. Foi um trabalho anterior à minha presença mais constante em Salvador e eu o acompanhava a distância, admirava-o. Sempre achei um trabalho de maior valor.

LN: Houve um encontro seu com Glauber Rocha em Monte Santo? Como foi esse encontro?

A questão de Glauber está ligada a uma das pessoas que aparece muito ainda em meu trabalho, Edwirges. Edwirges foi uma das figurantes do filme de Glauber, era uma pessoa que contava toda aquela história, porque na época que Glauber fez o filme lá. Monte Santo era muito isolada, não tinha estrada, a estrada era de barro. Então era praticamente ilhada. Depois que a Globo fez uma novela lá, uns filmes, umas coisas, mudou um pouco isso. Mas era uma cultura bem preservada, foi uma das minhas fontes de inspiração durante um bom período, justamente porque preservava a cultura sertaneja com muito vigor. Agora com Glauber, não, com Glauber eu nunca tive nenhum contato. Sempre admirei Glauber. O filme que ele fez em Monte Santo foi *Deus e o diabo na terra do sol*. O que eu me lembro é que tive o privilégio de ver o filme lá em Monte Santo, o “copião” do filme. Ele deixou um “copião” lá, o filme bruto ainda, sem... com esse personagem, Edwirges, do filme de Glauber.

LN: Qual a sua relação profissional com o Sul do país?

Em Curitiba, ganhei mais de um prêmio no Salão de Desenho. Em São Paulo, no Salão Paulista, também ganhei prêmio. No Rio eu ganhei prêmio, participei de uma exposição no Parque Lages, exposição temática, que tinha como objetivo uma releitura de *Déjeuner sur l'herbe*, de Monet, com artistas do Sul e eu estava no meio também. Em Belo Horizonte também ganhei prêmio em Salão. Então, em alguns Estados do país, tanto do Sul como do Nordeste, eu tive alguns prêmios. Mas, a presença se deu mais através de exposição mesmo. (TEVE ALGUMA INDIVIDUAL?). Individual não, porque isso envolvia um *marchand*. Na verdade, o meu trabalho no Sul foi quase de conquista mesmo, você mandar o trabalho, com as minhas condições econômicas. Nunca tinha disponibilidade para sair daqui, botar os trabalhos em baixo do braço e ir para o Sul. Então, quando eu ia era em função de um evento e, às vezes, alguns patrocinados pelo próprio evento, como a Bienal que eles pagaram a hospedagem e tudo e o Salão Nacional que eu fui visitar, mas era uma coisa mais barata na época. Meus contatos com o Sul eram em função desses eventos, mas eu nunca fiz um trabalho de *marchand*, nunca pensei em morar no Sul, isso daria um certo respaldo financeiro para o trabalho, se tivesse feito esse trabalho de galeria. Esse trabalho não fiz realmente. Fiz contato, essa coisa toda, isso faz parte da vida profissional do artista, mas isso [o trabalho de galeria] eu não fiz. Também, até por dificuldade mesmo econômica de manter um processo desse. Às vezes a gente tem que ir para um hotel, ficar disponível, isso nunca foi possível fazer, não.

LN: O que é o Projeto Terra, o que motivou a sua criação?

Em linhas gerais, o *Projeto Terra* nasceu num momento da carreira profissional em que eu estava viajando muito para o Sertão, principalmente para a área de Monte Santo. Então, eu ia sempre, porque meu trabalho é voltado para o Sertão, para uma região assim, que ainda preservasse certos valores. Diferente de Feira de Santana que já estava muito vulnerável, influência, como ainda hoje, do litoral. Mas nessa época eu ia com frequência a Monte Santo. De repente teve um concurso da Fundação Cultural de Salvador, um concurso de projetos na área de artes plásticas, me ocorreu de fazer um projeto. Na época, eu estava fazendo a série *Terra*, com trabalhos bidimensionais, onde eu usava o couro cru curtido com madeiras entrelaçadas - lembravam o couro de boi que ficava ao sol para secar. Essa imagem no Sertão é muito comum, ficam nas cercas, nas árvores, próximo das casas, é uma hábito que se tem no Sertão ainda hoje. E, aí, este trabalho com a série *Terra* estava sendo desenvolvido coincidentemente nesse período. Eu pensei logo de início em fazer este trabalho, fazer uma proposta dentro dessa série para o concurso. Em seguida me ocorreu fazer um trabalho tridimensional, usando as mesmas referências, e como era um período, no meu trabalho, que eu usava muito objeto em couro, em que o limite entre esse trabalho artístico e o artesanal ficava meio

indefinido, pelo menos para a crítica... É um trabalho que não achava muito espaço nos Salões, nas mostras de artes oficiais. Ocorreu-me, diante das dificuldades, fazer esse trabalho e não expor na cidade, nos museus, nos circuitos oficiais, devolver esse trabalho para o Sertão. Em vez de fazer a exposição nos museus, onde normalmente se fazem as exposições de arte, eu faria esse trabalho no próprio ambiente que o inspirou. Devolver esse trabalho, a idéia inicial foi esta, devolver o trabalho para a própria região que o inspirou. Daí vieram os desdobramentos, a questão de fazer as gravações e contextualizar a paisagem. Isto já foi consequência da própria parte prática do trabalho. A idéia geral é esta: o *Projeto Terra* nasceu dessa proposta de levar para o Sertão uma obra de arte que apenas estava em um contexto de materiais e de paisagens do Sertão. Mas, a proposta era erudita, de continuar a arte. Era o que eu vinha fazendo normalmente, eu tinha os conceitos e as referências e [queria] tentar ver como isso se comportava no ambiente rural.

LN: Quais as fases (etapas) do Projeto Terra

Inicialmente, foi o concurso da Fundação Cultural (1981) e depois o concurso Ivan Serpa, em 1983. Em 1982, comecei a fazer os trabalhos no Sertão, quando surgiu o segundo concurso, o trabalho já tinha sido testado, e, aí, já o fiz em cima do que eu vinha desenvolvendo, como se fosse uma continuidade do *Projeto Terra*. Com o concurso Ivan Serpa, o trabalho teve chance, do ponto de vista econômico, de consolidar-se.

No primeiro [momento] do trabalho não tinha pintura, mas paralelamente eu estava desenvolvendo a série *Histórias do Sertão*, trabalhos voltados para o cordel. Na segunda proposta, em 1983, já incluí as pinturas. Eu fiz duas propostas de pintura: uma foi pintar um mural na casa da Edwirges (tinha a idéia de pintar outros). Eu usei a parede da casa, preparei antes. A proposta era fazer em outras casas, tinha até uns contatos para fazer, mas não foi possível. Fiz as exposições das pinturas nas feiras, nos povoados, onde era possível fazer. A pintura [entrou na] segunda fase do *Projeto Terra*.

As pinturas não eram simultâneas [às instalações]. Cada lugar tinha uma proposta, eu fazia pintura e escultura, era como se fosse um evento, não pensava em coincidir, juntar essas coisas. Cada instalação tinha uma proposta, não podia coincidir, não. Na primeira fase, as esculturas. A segunda fase também começa com escultura e aqui você tem a segunda fase, as fotos da casa de Edwirges.

Nesta proposta, aqui [mostrando as fotos], usei o material, esta foi a escultura do Conde, você vê que ela é um pouco diferente das outras, eu aproveitei o material de Euclides da Cunha. Tem uma casa, pelo menos tinha na época, uma casa de comércio que comprava o couro e bode e deixava na porta secando, comprava o couro na feira e esticava o couro, deixava na porta do comércio para secar e depois vender. Sempre que eu passava lá, tinha uma quantidade imensa de couro de bode. Daí, quando eu fui fazer a proposta de Euclides da Cunha, não usei o couro que eu usava normalmente e consegui este couro lá, com o comerciante e fiz este trabalho, usando o material que tinha no local.

Quando fiz as exposições, levei as pinturas já prontas daqui. O local era escolhido individualmente, não juntava com a instalação de couro, eram coisas individuais, porque não era uma simples exposição de pintura, tinha que ver o comportamento das pessoas. Era um evento, na verdade. A exposição era um evento particular, como era também a instalação.

LN: Quais as características dessa segunda fase?

Os trabalhos são feitos em madeira, sobre compensado, madeirite. Na verdade é um compensado de 10mm, padronizado para facilitar o transporte. Isto foi feito em função também do local onde ia ser exposto. Porque ele [compensado] resiste mais que a tela, foi pensado em termos disso, é um material que ficava, era auto-sustentável, bastava encostar em qualquer lugar na feira, alpendre, não precisa de uma estrutura para ser exposto, tipo a tela que o vento derrubava, isto facilitava, era fácil expor. Tudo isso era pensado em função das dificuldades que a gente sabia que ia encontrar no local.

As pinturas que eu fiz em couro foi antes do *Projeto Terra*. Fiz alguns trabalhos em couro, uma série pequena, *Noites do Sertão*, são poucos trabalhos nessa fase. Alguns trabalhos só, uma série que eu pintava carvão sobre couro. Antecedeu a essa fase as *Histórias do Sertão*. Foi uma fase curta que praticamente foi um preâmbulo, início da fase *Histórias do Sertão*, uma fase de transição, na verdade. Eu estava trabalhando com couro, aquela fase, *Estandarte do Jacuípe*, passei para a série *Terra*, e, aí, no meio, entre uma série e outra, surgiu este trabalho, *Noites do Sertão*.

Estandartes do Jacuípe, Terra, Noites do Sertão, logo em seguida a série *Cancela*, eram próximas da série *Terra*, também *Cancela* e *Terra* eram muito próximas. Esse meio aí é uma fase de muita criatividade, eu estava testando algumas possibilidades. Então, você vê que nesta mudança, na fase do *Estandarte do Jacuípe* surgem vários caminhos, surge a fase *Cancelas*, a série *Terra, Noites do Sertão*, mas depois consolida com o *Projeto Terra* e na pintura *Fantasia Sertaneja* e *Histórias do Sertão*. Mas, esses caminhos foram testados com várias direções. Início dos anos 80, uma fase que eu estava criando muito.

LN: Você fez gravações a respeito do Projeto?

Fiz fotos, algumas filmagens, tenho um filme, um filmezinho, depois fiz uma cópia em vídeo, mas foi feito em *super 8*, não tem uma qualidade técnica. Na verdade, já pensamos em fazer um trabalho melhor do *Projeto Terra* em vídeo, mas em vídeo mesmo, que é mais barato. Mas, o que eu tenho é um material documental, só. Não tem, assim, qualidade, tenho esse material em vídeo e a

maior parte é gravação. Uma parte já foi transcrita nesses livros, mas ainda tem material que pode ser transcrito adiante e fotos. A maior documentação é em fotos, *slides* e gravações dos depoimentos.

LN: Todos os eventos do Projeto Terra foram festivos?

O evento mais festivo foi na casa de Edwirges, mesmo. Edwirges era uma moradora do local e tinha uma alma de artista, uma pessoa bem relacionada na cidade, e, por coincidência, ela sabia que eu ia e marcou uma levagem de imagem no dia da inauguração do mural. No dia que eu concluí o mural (acho que fiz duas viagens para concluir esse mural, uma vez choveu muito, tive que voltar, apenas comecei), ela tinha marcado uma levagem de imagem para lá: você pega uma imagem quando estava na seca e leva de uma casa para outra, é um costume que se tem no sertão, quando devolve a imagem, aí, é uma coisa festiva! Você viu que naquele dia foi uma banda de pífano, a banda estava presente nas fotos e por coincidência foi uma coisa festiva. A população do povoado aqui perto.. todo mundo compareceu, mas, de modo geral, não era uma coisa preparada. Então, você contava com os moradores que transitavam no momento por ali, quando era uma feira, aproveitava o próprio ambiente da feira, mas não era preparado nada, não. Tudo acontecia por acaso. As pessoas iam chegando, porque passavam... eu não fazia questão de preparar. Tem lugar que quatro, cinco pessoas viram. Têm lugares que duas pessoas viram, como no Raso da Catarina. Lá, foi um trabalho numa reserva ecológica de difícil acesso, tive que pedir autorização, foi uma complicação no dia, praticamente, passava um caçador ou outro, uma pessoa ... um lugar bem deserto. Essa [escultura] pouca gente viu, pelo menos no dia em que nós fizemos, mas ficou lá o trabalho, não sei o resultado. É possível que outras pessoas que passaram por lá depois devem ter visto.

LN: Como se deu a trajetória do Projeto Terra de Canudos a Veneza?

Na verdade, o trabalho começou com esta proposta: de radicalizar o discurso artístico, de levar para o Sertão. Mas o retorno que veio da cidade foi a da operação fotográfica. Primeiro tive o compromisso de fazer essas exposições em função até do próprio *Projeto*, do concurso, que eu tinha que ter um produto de volta. Então, foi esta documentação fotográfica. Isso também permitiu a confecção de um livro, porque o trabalho era efêmero, não tinha a proposta de ficar eternamente. A maneira de registrar o trabalho era justamente a documentação. Depois saiu um livro bem feito que conseguiu mostrar todo o resultado dessa primeira fase do *Projeto*. Esse livro circulou, além das exposições rápidas com os resultados do *Projeto*, circulou e a crítica tomou conhecimento, pelo menos de forma limitada. Mas, acho que o grande salto mesmo foi a Bienal de São Paulo, porque nesse ano abriu um concurso e permitiu que eu mandasse o material. Aí, eu mandei o resultado do trabalho, sem

saber exatamente o que eu poderia mostrar em São Paulo, de que forma, mas eu fiz a proposta de mostrar o *Projeto Terra*, que pode ser visto através do contexto, da documentação. Hoje, com os meios que temos de documentação, acho que era possível levar para São Paulo essa proposta. Tivemos várias idéias sobre o que poderia ser feito na época, hoje as coisas são mais fáceis, mas na época era um pouco difícil, chegamos até pensar em fazer o trabalho no Sertão e transmitir por televisão direto para a Bienal. Tivemos alguns sonhos, mas isso terminou não sendo encaminhado. Fizemos a documentação em painéis fotográficos, em São Paulo. Em São Paulo, eu acho que a partir daí as coisas ficaram mais fáceis, porque a Bienal de São Paulo é um dos eventos mais importantes do circuito artístico, reconhecida internacionalmente, é isto que as pessoas de fora viram. No ano seguinte surgiu esta possibilidade da Bienal de Veneza em função da curadora da Bienal ter visto o trabalho em São Paulo. E, a partir daí os outros convites foram surgindo em função mesmo da visibilidade que o trabalho ganhou lá, porque expor na Bienal de São Paulo é garantir um reconhecimento de nível nacional.

Na verdade, o *Projeto Terra* funciona no Sertão, fora do Sertão ele perde. O que eu acho que funciona na galeria é você trazer essa documentação com uma qualidade. Porque a documentação pode ser criativa também. Hoje, nós temos vários meios, grandes painéis... Na época, não tinha estas coisas de fazer grandes montagens, isso facilitaria muito. Todas as exposições foram feitas por processo químico, fotográfico, isto limitava muito, porque até o formato do papel encarecia. [Tínhamos que] fazer reproduções grandes, padronizamos a exposição de São Paulo no formato 1x1, 70x50, por aí. São dois formatos básicos. Em Veneza, chegamos a fazer um painel grande de 1,50 x 1,50. São Paulo houve menos limitação em relação à montagem, porque financiaram essa questão. Veneza tinha mais limitação em termos de dinheiro para fazer uma grande montagem lá. São Paulo foram mais painéis fotográficos e demonstração através de fotografia, texto. Em Veneza, nós fizemos duas instalações também, uma dentro do espaço, com ambiente contextualizado. Além das fotos, vídeo, eu levei os filmes, mesmo sem uma grande qualidade, mas levei os filmes e criei uma ambientação também. Fiz uma escultura fora do Pavilhão e uma dentro do Pavilhão. Já em Cuba, levei só documentação fotográfica. Agora eu acho que só com documentação fotográfica e vídeo você pode dar uma boa demonstração do *Projeto Terra*, sem precisar fazer fora do contexto do Sertão, porque no Sertão é que ele funciona realmente, porque implica na paisagem, no ambiente. Não é uma escultura simplesmente, tem que ter um ambiente, um entorno, as pessoas que fazem parte desse entorno, a paisagem, isso dá uma dimensão maior ao *Projeto Terra*. Se fosse hoje, a gente faria uma grande exposição só com documentação, com os meios que se têm hoje, sem falar que ele poderia ser feito no Sertão e transmitido por satélite para a Bienal. O meu trabalho na Bahia, na verdade, não tem esse reconhecimento. Na Bahia (acho que hoje tem um pouco mais), na época [referindo-se à sua participação nas Bienais] foi isso que fez ter mais um pouco de reconhecimento. Na Bahia era muito complicado 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 imprensado.

LN: Como você avalia a reação do público em Veneza?

Bom, tem alguns relatos. É o seguinte, o trabalho na verdade chamou a atenção, chamou atenção porque a Bienal foi (acho que foi) um pouco bem comportada e Bienal tem que ter um pouco de creditação, quebrar um pouco... gerar polêmica. O trabalho da gente permitiu um pouco isso, acho que algumas crônicas, algumas críticas chamaram a atenção, tanto que em uma das manchetes do dia da abertura fala: vê lá a coisa do Brasil e a instalação do Brasil. Chamou a atenção para a bosta de boi, essa coisa que chocou o povo. Eu fiz esta ponte, na manchete articulava esse assunto, claro que puxava um pouco para o escândalo, dizendo que as pessoas não entendiam que o que estava cheirando não era bosta de boi, era o couro. Eu tinha levado uma bosta de boi daqui do Sertão, seca. Fiz uma ambientação, espalhei terra e criei uma ambientação e as pessoas ficaram em dúvida, chegavam sem saber se estavam pisando em bosta de boi ou se era o couro que estava cheirando, então criou-se uma ambigüidade, de forma que chamou um pouquinho a atenção. Claro que as pessoas... Eu até sinto que as pessoas da curadoria ficaram um pouco inseguras quanto a isso, um pouco de escândalo. Agora, acho que não se soube explorar essa coisa do trabalho ter chamado a atenção, sem nenhum trabalho de jornalismo. A gente na verdade não teve apoio nenhum em termos de estrutura. Os outros países ofereceram coquetéis, [as exposições] têm uma estrutura que os próprios países levam. O Brasil, nem um cafezinho ofereceu no pavilhão. Não houve, também, um trabalho de base, trabalhei sozinho, se tivesse esse trabalho de chamar a atenção dos participantes para mostrar o lado cultural, antropológico, sociológico [...] a coisa seria diferente. Faltou isso. Eu acho que a curadoria ficou um pouco receosa com a intenção, como está sendo interpretado, como negativo ou positivo, o escandalozinho da bosta de boi. Tem até um comentário que fala que as madames chegaram lá e ficaram sem saber em que estava pisando. Mas chamou a atenção, na verdade chamou a atenção. Bienal é isto, no meio de centenas de artistas, o trabalho chamou a atenção e aparece na manchete junto com Jasper Johns que estava ganhando o prêmio principal.

Agora, quem viu o trabalho e chegou a comentar, que chegou e olhou o trabalho com calma foi o crítico Pierre Restany que fez um depoimento que está escrito na Folha de São Paulo. Ele fala que já conhecia o Brasil, que já tinha vindo ao Brasil antes, ele fala desse lado do Brasil, de mostrá-lo

nas suas contradições. Ele olhou o trabalho com um olhar crítico, mesmo. Na verdade, a repercussão de um artista brasileiro fora é muito complicada, porque você tem que morar fora, você tem que ter os contatos, você chegar assim para chamar a atenção, não existe isto no mercado de arte, não existe isto no circuito da arte. Tem que ter todo um trabalho de base, com Jasper Johns, ganhador do prêmio, estava lá o Leo Castelle, mentor de toda a *Pop Art*, estava lá fazendo o “lobby” dele. Você tem que ter todo um trabalho de base, político. Eu acho que fui bem, eu sei das limitações de um país de Terceiro Mundo. Ninguém sabe quem é o Brasil lá fora, você conhece Pelé, conhece o carnaval, conhece mulata.

LN: A sua escolha para representar o Brasil na Bienal de Veneza gerou alguma polêmica?

Sempre uma indicação gera polêmica, porque é uma atitude da curadoria, que geralmente tem autonomia para escolher, escolhe-se de acordo com os critérios dessa curadoria. Poderia ir mais gente, claro. Sempre é assim, pode ir mais gente. Pode. Mas isso depende do critério da curadoria. Tanto que falei que a curadoria pensou em três artistas, seriam Volpi, eu e Resende, no início. Teve um impedimento em relação a Volpi, uma dificuldade que inviabilizou a presença dele, mas ela [a curadoria] achou que estaria bem representado pelos [dois] artistas. São linguagens que representavam dois brasis. Em função disso, ela teve uma justificativa para o catálogo, nele, a curadoria pontua essas diferenças que alguns críticos também notam. O diálogo foi entre essas duas visões do Brasil, ela achou que não precisa convidar mais uma outra pessoa.

LN: Qual a sua concepção de sertão/sertanejo?

Esta visão que eu vou falar é mais pessoal, é minha interpretação. O Sertão... Essa palavra Sertão é bem abrangente, porque em cada Estado do país, cada região tem seu Sertão, lá no Sul, lá em São Paulo tem seu Sertão. Agora, o Sertão a que eu me refiro é o Sertão mais ligado ao Nordeste, é o Sertão que começa do Norte de Minas e se estende pelo Nordeste e vai até um pouco de Goiás. É esse Sertão que diz mais respeito ao tipo de cultura e de valores que é o meu Sertão. É o sertão que eu entendo, é diferente do Sertão de São Paulo, é nesse sentido que eu entendo o Sertão. E o sertanejo é aquela imagem mesmo, acho que quem caracterizou aquela imagem do sertanejo, da nossa região, é o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. É aquele que é o Sertão que a gente vivencia, o Sertão de Canudos, de Monte Santo, é o mais próximo. O Sertão que, para mim, começa em Feira e se espalha por Canudos, Euclides da Cunha, Monte Santo. Essa região é o Sertão dentro dessa visão que eu tenho e que eu trabalho.

Bom, agora a questão do regional. Meu trabalho não se preocupa com essa questão [regional], ele tem que estar voltado para a minha realidade, para as minhas raízes, para a minha cultura, sem estar preocupado em fazer um trabalho regional. Isso não me interessa muito. Tenho que falar do que eu conheço, do que eu vivi e experimento, que é essa realidade do Sertão. Tudo começa, como eu já expliquei antes, em Feira de Santana, no passado tinha muito dessa origem sertaneja e à medida que foi passando [o tempo] ela foi perdendo. Nas regiões onde eu desenvolvo o trabalho, fui buscar mais inspiração, elas conservavam isso, de uma maneira bem marcante, de forma que, para mim, esse lado regional é mais voltado para as minhas raízes culturais, a minha experiência de vida.

E a questão do universal. Acho que como artista eu posso fazer um trabalho partindo do regional, partindo dessas raízes locais, essas raízes da nossa região e usar uma linguagem [universal]. Claro que sou um artista considerado erudito, não posso negar toda a informação que tenho, todas as leituras, não poderia fazer uma arte que não refletisse a formação que tenho. Eu sempre procurei fazer uma coisa que estivesse afinada com as tendências da arte contemporânea, sem me preocupar em ficar reciclando a cada momento, porque isso é um perigo também, você não cria raízes, você não consolida seu trabalho. Eu me preocupo em fazer um trabalho identificado com o momento em que estamos vivendo, com as linguagens atuais, só que a minha matriz, a minha fonte de pesquisa é a matriz local, a matriz da cultura regional. É nesse sentido que eu faço a leitura regional e internacional, sem estar preocupado em ficar repetindo as tendências de fora, de uma maneira muito imediata. [...] De forma que é impossível você negar essas influências, mas isto não é o ponto de partida para o meu trabalho, acho que se pode partir das raízes, para criar um trabalho que vai ser lido por qualquer pessoa do mundo.

LN: Com quais tendências artísticas o seu trabalho dialoga?

Não, não houve uma preocupação. Talvez com a *Arte Povera* pudesse ter uma aproximação, porque a realidade nossa mostra mais isto, não é uma realidade que fosse do ponto de vista teórico inclinado para a *Arte Povera*, mas que a nossa realidade, do país da região, já se inclina mais um pouco mais para isto, então acho que tem uma ligação com a *Arte Povera*, mas de repente o trabalho também tem uma ligação com arte efêmera, com a arte ambiental, são desdobramentos. Nunca pensei todas as variantes, eu pensei só no trabalho. Depois essas coisas vão surgindo e sendo comparadas e associadas ao trabalho, eu acho que foram desdobramentos que não estavam previstos. Sempre tive um pouco de simpatia pela *Arte Povera*, uma identificação mesmo com nossa matriz cultural. Aqui, eu acho que teria alguma afinidade. Outras possibilidades do *Projeto Terra* surgiram depois do próprio trabalho. Outras leituras que surgiram em função do próprio trabalho.

Não houve um estudo. Na verdade, nessa época, já era um pouco mais fácil a questão do conhecimento dessas novidades que estavam acontecendo fora do país, mas não como é hoje. Eu acho

que hoje é ainda mais fácil, porque você chega na Europa e você vê... tem um grande evento. No ano seguinte, já tem publicações, livros. Aqui, até chegar lá leva 10 anos, mesmo com toda a globalização você tem que estar muito antenado, com computador, *Internet*, para você saber, ou viajar muito. Esse não era o meu caso, claro que eu tinha conhecimento de algumas coisas que chegavam, mas nem a Bahia estava no circuito da arte atual como está hoje. Hoje você vê no Museu de Arte Moderna, exposições com certa regularidade e as novas propostas que estão acontecendo no Brasil e fora do Brasil, até. Então, a Bahia hoje está no circuito da arte nacional e internacional, que não estava antes. Acho que a Bahia era um pouco mais fechada nessa época e até voltada para a sua própria realidade. Nem a cultura nordestina tinha circuito na Bahia, quanto mais a cultura do Sul, de forma que era uma outra realidade. Eu tinha conhecimento, mas não houve um estudo prévio para eu sintonizar o meu trabalho com tal tendência. Acho que foi um pouco mais intuitivo, foi um pouco mais pelo sentimento, que eu caminhei por aí, não teve assim um propósito, um estudo predeterminado, foi um pouco na intuição mesmo. E se você analisar os trabalhos, eles vão caminhando, não houve um estalo, os trabalhos vão caminhando e chegam àquele resultado, não teve este pensamento.

LN: Qual a sua opinião sobre o mercado de arte?

Eu acho que o mercado depende muito de uma atuação do artista. Ele tem que ser visto assim. Por exemplo, no meu caso, tenho que considerar dois aspectos: Feira de Santana que eu tenho um mercado razoável, não é um mercado regular, mas vendo os trabalhos que faço em Feira, exceto o *Projeto Terra*. Os trabalhos de pintura consigo vender com uma certa regularidade e hoje, até em Salvador, já há a procura de alguns trabalhos, mas, como eu não entrei no mercado de arte, não tive um *marchand*, não tive um trabalho sistemático nas galerias, o meu espaço em relação ao mercado em Salvador ficou um pouco restrito. Hoje, já há um interesse e as pessoas procuram e até vem aqui, de Salvador, comprar alguns trabalhos, mas eu nunca fiz um trabalho voltado para o mercado, este foi um defeito. Tem pessoas que acham que eu tinha que vender. Tenho amigos que admiro muito, mas que tem um certo preconceito em vender, acham até que quando vende muito é porque o trabalho não está tão bom, não presta. Mas, isso tudo é preconceito da nossa geração. Eu reconheço isto, achava que o trabalho que vendia não prestava. Eu não tenho este preconceito não, acho que tem que vender mesmo. Agora eu nunca fiz este trabalho. Eu sou assim, tenho essa falha em relação à questão do dinheiro e nunca fiz este trabalho, até que eu gostaria de fazer, porque se reconhece que isto é importante para consolidar a sua obra. Você tem que estar no mercado, abrir mais espaço para você, facilitar a sua produção. Isto foi uma falha minha, aí, o mercado não teve culpa, não. Acho o mercado difícil, claro, que o mercado da Bahia não é um mercado consolidado, é um mercado que você tem que atuar nos interstícios, principalmente a minha geração que teve muito disso, que teve que atuar à margem, mas eu acho que poderia ter feito um trabalho melhor em relação à questão da venda dos trabalhos.

LN: Teve alguns autores que influenciaram mais diretamente na sua concepção de Sertão?

Estes autores, para mim, foram referências básicas, eu sempre lia Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, desde muito tempo que eu tenho esta aproximação, Graciliano Ramos eu li quase tudo quando estava fazendo o curso do segundo grau. Essas leituras do Sertão foram fundamentais, mas um autor local que teve uma influência grande foi Eurico Alves. Eurico Alves era feirense, poeta e escritor, tinha esta preocupação com as coisas de Feira, escreveu um livro fundamental *Fidalgos e Vaqueiros*, que eu conheci nos originais e assim como toda a produção inédita dele que falava do Sertão. Falava muito de Feira, das nossas raízes. Eurico Alves influenciou muito essa visão que eu tenho do Sertão. Era uma pessoa, um poeta apaixonado por Feira de Santana, um defensor de Feira de Santana em todos os níveis e dessa cultura regional. Eurico também foi uma pessoa que influenciou esta formação minha, esta visão que tenho do Sertão, conheci Eurico quando eu era bem jovem, praticamente um adolescente, ele já tinha uma certa idade, de forma que tinha uma experiência e uma vivência do Sertão muito grande e era um apaixonado pelo Sertão, de certa forma, isto também passou um pouco para mim, esta visão do Sertão.

LN: Que leitura você faz do momento atual da arte no Nordeste/Bahia?

Eu acho que em relação ao Nordeste, nós tivemos aquele *Projeto Nordeste*, que na época tentamos uma aproximação em relação à [própria] região Nordeste. 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.

Agora, a Bahia vive um momento bom em relação às artes, principalmente em função da atuação do Museu de Arte Moderna que tem permitido intercâmbio das várias tendências da arte brasileira, trazendo artistas que estão fazendo coisas em várias áreas, com propostas novas, isso na verdade possibilita um conhecimento maior do que se está fazendo no Brasil, e também o Salão da Bahia é um Salão conceituado no Brasil todo, isto colocou a Bahia no circuito nacional. A Bahia deixou um pouco seu lado regional, é claro que há algumas pessoas que discutem se isto é válido ou não é. Acho que a Bahia vive um bom momento, porque saiu dessa coisa do provinciano, dessa visão só do regional e deixou um pouco de lado essa coisa de ficar isolada do Sul. Ela hoje faz parte do circuito nacional, através do Salão que é bem aceito no Brasil todo. Artistas jovens, exposições paralelas que mostram toda essa produção nacional e sem falar toda uma geração de artistas novos que estão já no mercado, que estão consolidando o seu trabalho. É um momento bom para as artes na Bahia.

LN: E para finalizar, quais os seus novos projetos?

Eu acho que 2004 eu já devo retomar alguma coisa, mas em 2005 devo estar livre das atividades acadêmicas. O ano de 2003 é perdido, já não tem a menor possibilidade, mas 2004 eu já devo voltar a trabalhar e 2005 retomar. 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, não. O *Projeto Terra* não acabou, ele vai, assim, aos poucos, quem sabe se adiante ela pára ou ele toma outro rumo. Eu não tenho idéia do que vai ser feito, depende dos rumos que ele tomar nos próximos trabalhos.

[] Texto do entrevistador.