

KATIA MARIA BASTOS



2010000495

DIÁLOGO POÉTICO DE FORMAS SERTANEJAS
UM ESTUDO PERCEPTUAL DA OBRA ESCULTÓRICA DE JURACI
DÓREA NO ÂMBITO DO PROJETO TERRA

Dissertação de mestrado em Artes, na área de Artes Visuais,
apresentada ao Instituto de Arte da Universidade Estadual Paulista,
sob orientação da Profa. Dra. Claudete Ribeiro

São Paulo, 2003

T/UNESP
701.17
B327d



*Quando a criança era criança não tinha opinião, não tinha futuro...
Quando a criança era criança era tempo das perguntas: Por que eu sou eu e não você?
Por que estou aqui e não lá? Como começou o tempo e de repente o espaço?
Será que a vida ainda existe é que não acabou?*

Wim Wenders.
Filme *Paris, Texas*, 1984

A meus pais Olavo e Carminha
in memoriam

Aos heróis anônimos de todos os sertões.

RESUMO

A *Horizontal Dialogue on Hausaland's shuga* - um estudo perceptual do obra escultórica de Jureci Dórea no âmbito do Projeto Terra tem por fim conduzir a fenomenologia ao lidar com a arte, a percepção da sua obra na sua relação com o mundo. O objetivo da pesquisa é compreender a fenomenologia perceptiva da obra de Jureci Dórea.

Quando a criança era criança não tinha opinião, não tinha hábitos...

Quando a criança era criança era tempo destas perguntas: Por que eu sou eu e não você?

Por que estou aqui e não lá? Como começou o tempo e onde termina o espaço?

Será que a vida nada mais é que um sonho?

Win Wenders,

Filme *Asas do Desejo*, 1987

Palavras-chave: arte contemporânea, arte pública, fenomenologia, percepção, recepção

Artista: Jureci Dórea

Artes Plásticas - 8.03.02.00-9

ABSTRACT

Horizontal Dialogue on Hausaland's shuga - a perceptual study on Jureci Dórea's sculptural piece under the Earth Project is conducted by the phenomenology when dealing with the artist, the perception of his work and its relationship to the world. The research aim is to understand the perceptual phenomenon within the Earth Project and identify, from then on, people's imagination, different aspects and the history of the place they live in: the landscape, the region where the very meaningful symbolism has strongly contributed to our cultural identity and is also associated to our social modernization process.

The context that generates these reflections, as much to the researcher as to the public is Jureci Dórea's sculptural work displayed at the open space in the landscape of Bahia state.

Key-words: contemporary art, public art, perception, aesthetic reception, landscape.

Plastic Art - 8.03.02.00-9

RESUMO

A dissertação *Diálogo poético de formas sertanejas – um estudo perceptual da obra escultórica de Juraci Dórea no âmbito do Projeto Terra* tem por fio condutor a fenomenologia ao lidar com o artista, o percebedor de sua obra na sua relação com o mundo. O objetivo da pesquisa é compreender o fenômeno perceptivo no contexto do Projeto Terra e identificar, a partir disso, aspectos do imaginário do público e da história do lugar onde vivem: o sertão, região de forte carga simbólica na formação de nossa identidade cultural e na discussão a respeito do processo de modernização da nossa sociedade. O elemento gerador das reflexões, tanto por parte do pesquisador, como por parte do público, é a obra escultórica de Juraci Dórea exposta a céu aberto no sertão baiano.

Palavras-chave: arte contemporânea, arte pública, ecomuseologia, percepção, recepção estética, sertão.

Artes Plásticas – 8.03.02.00-9

ABSTRACT

Poetical dialogue on Hinterlands shapes – a perceptive study on Juraci Dóreas' sculptural pieces within the Earth Project is conducted by the phenomenology when dealing with the artist, the perception of his work and its relationship to the world. The research aim is to understand the perceptive phenomenon within the Eart Project and identify, from then on, people's imagination different aspects and the history of the place they live in: the hinterland, the region where the very meaningful symbology has strongly contributed to our cultural identity and is also concerned to our societ modernization process.

The element that generates those reflections, as much to the researche as to the public is Juraci Dóreas' sculpture work displayed at the open space in the histerland of Bahia state.

Key-words: contemporary art, public art, perception, esthetical reception, hinterland.

Plastic Art – 8.03.02.00-9

Propõe-se estudar e fazer um estudo de Projeto Terra de Juraci Dórea durante o curso "Tópicos de Mestres de Arte", ministrado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no período de 1997/1998. A escolha do tema se impõe como uma necessidade de reconhecer com esse mestre recente e ampliar uma espécie de consciência

INTRODUÇÃO	6
------------------	---

CAPÍTULO 1. JURACI DÓREA: CONTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIAS	10
---	----

OS SERTÕES	10
O ARTISTA	24
ENTREVISTA	36

CAPÍTULO 2. PERCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA	66
--	----

HISTÓRICO/DEFINIÇÃO	66
PERCEPÇÃO/MUNDO/CORPO	70
O FENÔMENO PERCEPTIVO NO PROJETO TERRA	77
REGISTROS VISUAIS	81
AS PERCEPÇÕES	93

CAPÍTULO 3. PROJETO TERRA	125
---------------------------------	-----

ASPECTOS FORMAIS	128
GALERIA DE IMAGENS	136
ASPECTOS CONCEITUAIS	141
O SONHO DE UM MUSEU AO AR LIVRE	145

CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	154
--------------------	-----

INTRODUÇÃO

Senti-me motivada a fazer um estudo do Projeto Terra de Juraci Dórea durante o curso “Estudos de Museus de Arte”, ministrado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no período de 1997/1998. A escolha do tema se impôs como uma necessidade de reconectar-me com minhas raízes e acordar uma espécie de consciência de corpo e pertencimento cultural. Primeiro porque, sendo nordestina, e, naquela ocasião, estando apenas há um ano e meio em São Paulo, a distância me proporcionou novos ângulos de visão e despertou antigos sentimentos em relação a aspectos culturais de minha região de origem e sua inserção no quadro geral da sociedade brasileira. Também foi decisiva a memória das sensações e emoção, quando, há mais de dez anos, li pela primeira vez o depoimento do público sertanejo diante da obra escultórica de Juraci Dórea.

Prossigo, agora, com o estudo da obra desse artista, bem próximo às minhas origens. Afinal, enquanto conterrâneos, estivemos diante das mesmas paisagens, participamos de um mesmo substrato simbólico, do mesmo conjunto psico-cultural. Percebo que, a cada passo, resgato-me como indivíduo e ser coletivo nesse processo. Consciente de que toda escolha está contaminada de uma carga subjetiva, fiquei atenta para identificar a minha. Nesse sentido, não tomei a ciência e o método como uma camisa de força. Inevitável, portanto, devido a natureza do objeto em estudo, recorrer ao método da pesquisa qualitativa fundamentada na fenomenologia da percepção. A idéia era trabalhar a partir do que está perto para o que está distante.

O Projeto Terra de Juraci Dórea, entre outros, envolve a instalação de grandes esculturas de couro e madeira nos descampados e nas encruzilhadas do sertão baiano. Sua intenção inicial é transformar o sertão da Bahia num imenso museu ao ar livre, produzindo uma arte sem referências urbanas e veiculando-as no próprio ambiente que a inspirou. O propósito é inverter o processo de circulação e o caráter restritivo da arte do nosso tempo.

Proponho-me então a fazer um estudo perceptual da obra escultórica de Juraci Dórea no âmbito do Projeto Terra, a partir da leitura dos depoimentos dos habitantes que passam, assistem e, de alguma forma, participam do processo de montagem das esculturas instaladas a céu aberto em pleno sertão. Esses depoimentos gravados, e alguns publicados, surpreendem pelo modo de expressar suas percepções e interpretações da obra, pela



plasticidade da fala e, em alguns casos, pelo processo mental envolvido na tentativa de definir o conceito de arte. Meu primeiro contato com esse material se deu, entre outros, através da publicação de livros e catálogos de bienais nas quais Juraci Dórea expôs seu trabalho. No entanto, para os fins desse estudo recorri à pesquisa de campo, utilizando a técnica do gravador para o registro da informação viva, além de registros com fotografias e vídeo. Eis então do que trata o presente estudo: a escultura e seu entorno, o sertanejo enquanto pessoa diante dessa obra com toda a riqueza dos seus processos internos expressados nessa experiência. Para desenvolvê-la foi necessário, por quatro dias, participar de todo o processo de montagem de umas dessas instalações. Nesse sentido, foi de máxima importância a disponibilidade do artista, de sua família e do fotógrafo Atilio Avancini, que não restringiram esforços para adentrar os sertões e reeditar mais uma aventura do *Projeto Terra*. De igual importância e de muita coragem foi o apoio material e humano da APAEB (Associação de Pequenos Agricultores do Município de Valente).

Por todos os caminhos, a obra de Juraci Dórea remete ao sertão. No início da sua trajetória artística, ele logo constatou que a carga simbólica do seu trabalho não encontrava lugar nos salões, nas galerias, enfim no mercado de arte. Num grito de sobrevivência da sua alma de artista, devolveu sua obra ao lugar que o inspirou, o próprio sertão. É a estética da sinceridade, como afirma o poeta Antônio Brasileiro.

Sua arte não é bem para ser vista, muito menos para ser aplaudida. A idéia é esta: expõe-se (melhor seria dizer: inexplõe-se) num deserto; salva-se pelo menos a integridade.

[...] Eis a estética da sinceridade.

[...] Eis a estética em estado de inocência.¹

Surpreendentemente, Juraci ganhou o mundo, dando início a sua trajetória internacional. Um pedacinho do sertão saiu dos bastidores da cena nacional. Guimarães Rosa dizia: “O sertão está em toda parte.”² Ou ainda, conforme Brait “... esse sertão/sertões que, sendo o Brasil, não deixa de ser o mundo”³.

¹ BRASILEIRO, Antônio. *A estética da sinceridade*. Salvador: Edições Cordel, 1987. (impresso para a 19ª Bienal Internacional de São Paulo, 1987).

² ROSA, G. *Grande sertão: veredas*, apud BRAIT, B. 1998, p. 8.

³ Brait, B. *O sertão e os sertões*. São Paulo: Arte&Ciência, 1998. Orelha do livro.

Mas o sertão continua desconhecido, apesar de tudo o que ele possa guardar de nossas origens em importantes aspectos de nossa identidade nacional. Como que reeditando a sua condição de lugar geograficamente do interior, o sertão permanece nos bastidores da nossa (in) consciência – algo sempre atrás, para dentro, fora de foco. O sistema político parece não assumir a responsabilidade histórica, econômica e cultural por essa parte do seu corpo: o sertão nordestino. Por quê? Porém, buscar essa resposta não é o objetivo desse estudo. Interessa-me nesta investigação a dinâmica interior daquelas pessoas, aproximar-me da sua sensibilidade, percepção, do seu sentimento, de sua memória, ou outras operações mentais evocadas a partir da relação com aquele novo elemento – a escultura – naquele cenário tão habitual e cotidiano.

Neste trabalho, recorro às contribuições da Fenomenologia, especificamente à *Fenomenologia da percepção* de Merleau Ponty para compreender o fenômeno preceptivo no contexto do Projeto Terra. Considerando que a percepção relaciona-se com as experiências vividas do percebedor, a estrutura dessa dissertação consiste em situar o artista e o percebedor de sua obra na sua relação com o mundo. Assim, os depoimentos do público, os registros de imagens através de fotografias e filmagem em vídeo possibilitam identificar vários aspectos relacionados à percepção que o público tem da obra de Juraci Dórea, assim como, através disso, possibilita conhecer aspectos do seu imaginário, da história do lugar onde vivem, de seus sentimentos em relação a isso, suas crenças e seus valores.

Esse estudo está, portanto, dividido em três capítulos. No primeiro, abordarei Juraci Dórea no espaço e no tempo – sua contextualidade e influências. Começo por abordar os sertões enquanto palco da Guerra de Canudos, tendo em vista a forte carga simbólica desse evento para o processo de constituição de nossa identidade nacional; sua importância para as reflexões sobre a modernização da sociedade, e como fonte de inspiração para a obra artística de Juraci. Procuro relacionar a vida do artista com o contexto de sua região, de sua cidade, do seu país e do mundo, nos aspectos mais nitidamente ligados ao objeto desse estudo – o Projeto Terra – que envolve a identificação de aspectos, entre outros, da Arte Contemporânea, da Arte Pública e da Ecomuseologia. No segundo capítulo, num primeiro momento tomo a percepção fenomenológica como abordagem teórica para trabalhar a investigação, tendo como sujeito percebedor os passantes que param, olham e indagam

Capítulo 1. JURACI DÓREA: CONTEXTUALIDADE E INFLUÊNCIAS

[...] tudo é desolação e fogo.

*A terra seca, a vegetação que se contorce, o silêncio, os espinhos, o chão torturado e pedregoso, o inferno... Ossadas surgem, a todo instante, à beira dos caminhos. Bois magros e famintos, perambulando pela caatinga em busca da derradeira aguada. Estradas esturricadas e poeirentas. Garranchos e árvores semimortas à nossa frente. Cercas tortuosas e agressivas, feitas com madeira nativa, demarcando a minguada propriedade... Léguas e léguas de agonia e fogo.*⁴

OS SERTÕES

A região sertaneja do interior da Bahia é o espaço físico e simbólico onde se desdobra a trama criativa da obra artística de Juraci Dórea. Conhecer um pouco do sertão de Juraci é também se aproximar do cenário onde se desdobrou uma das páginas mais trágicas da nossa história, a Guerra de Canudos, na qual, em 1897, tropas militares provocaram a destruição de uma cidade com 5.200 casebres e na qual milhares de inocentes foram sacrificados. Falta de conhecimento e de diálogo estiveram na base desse equívoco que fez com que o beato Antônio Conselheiro e seus seguidores passassem por organizadores de uma conspiração política anti-republicana e a favor da monarquia.

Foi-se a Guerra, ficou o testemunho: *Os sertões: campanha de Canudos* - um livro que, segundo Coli,⁵ se inscreve na tradição das epopéias. Seu autor, Euclides da Cunha, enquanto correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo* na função de cobrir jornalisticamente a Guerra de Canudos, descreve ricamente a terra e o homem daquele novo cenário e assume fazê-lo dizendo: “Reproduzamos, intactas, todas as impressões, verdadeiras ou ilusórias, que tivemos quando, de repente, acompanhando a celeridade de uma marcha militar, demos de frente, numa volta do sertão, com aqueles desconhecidos singulares, que ali estão – abandonados – há três séculos.”⁶

Publicado em 1902, esse livro de Euclides da Cunha definitivamente traz o sertão e o sertanejo para o bojo das discussões a respeito da identidade nacional e da modernização da sociedade brasileira, que ocupara tantos dos nossos intelectuais e cientistas na Primeira

⁴ DÓREA, J. *Terra* (Canção no. 7) Concurso Ivan Serpa, 1983.

⁵ COLI, J. A epopéia fin-de siècle. *Folha de S. Paulo. Caderno Mais*. 1º de dez. 2002, p. 8.

⁶ CUNHA, E. *Os sertões: campanha de Canudos*. 38ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; 1997 p. 127.

República. Estes, formados intelectualmente na Europa ou sob os parâmetros europeus importados para nossas terras, olhavam para o Brasil com um olhar estrangeiro. Acreditava-se que os padrões construídos ao longo da história das sociedades européias pudessem se reproduzir com as mesmas características no meio social brasileiro. É como se, ao adotarmos teorias e tecnologias de países em avançado processo de modernização, automaticamente nos tornássemos modernizados também.

A tomada de consciência desse sertão, abandonado há três séculos, se dá num momento do mundo no qual está em pleno processo um novo dinamismo no contexto da economia internacional e um fluxo intenso de mudanças por conta da Revolução Científico-Tecnológica. Essas mudanças afetaram a ordem das hierarquias sociais e de forma dramática transformou os hábitos cotidianos das pessoas, suas convicções, seus modos de percepção e seus fluxos instintivos. Vale ressaltar que, no Brasil, instalava-se a República após um longo período de dependência colonial. As bases de inspiração das novas elites intelectuais dessa época para abordar as questões nacionais foram as correntes científicas, o darwinismo social do inglês Spencer, o monismo alemão e o positivismo do francês Auguste Comte. A Guerra de Canudos pode ser considerada, então, o sintoma dessa conjuntura num ponto de interseção que reúne fatores nacionais e internacionais conflitantes. Sevcenko assinala que⁷

A ascensão desses “homens novos” [...] coincidiu ademais com a Abolição (1888) e a desmobilização de enormes contingentes de escravos no Sudeste, em paralelo com a vultosa imigração estrangeira, alterando os quadros hierárquicos e de valores da sociedade. Esse conjunto de transformações gerou um amplo processo de desestabilização da sociedade e culturas tradicionais, cujo sintoma mais nítido e mais excruciante, pelos custos implicados dos desejos das novas elites de promover a modernização “a qualquer custo”, foi o episódio da Revolta de Canudos, de 1893 a 1897.

Sevcenko considera *Os sertões* uma das peças centrais para entender as tensões que assinalam a cultura brasileira no século XX e afirma que o episódio de Canudos é dos mais

⁷ SEVCENKO, N. Introdução. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras,

exemplares para assinalar as condições que se impuseram com o advento do tempo republicano. Ou seja, “um tempo mais acelerado, [...] em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização a ‘qualquer custo’.”⁸ Para tanto, as novas elites subestimaram a complexidade da sociedade brasileira “singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão...”⁹ Era como se com a instauração do novo regime republicano, “pelo mesmo ato de cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional tivesse fixado um nexos co-extensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas.”¹⁰

Daí a ‘descoberta’ dos sertões ter causado tanta repulsa. Sevcenko se refere ao sentimento de rejeição do nosso passado histórico como consequência de uma imaturidade de nossa consciência crítica afirmando que

[...] levou um longo tempo para germinar e adquirir uma significativa substância crítica entre as elites republicanas.¹¹

E enquanto essa consciência crítica não amadurecia, prevaleceu o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado.¹²

Foi sob o impacto e estranhamento em torno do desconhecido sertão e surpreendente sertanejo que, no nosso pensamento social, se desdobraram reflexões sobre o que é o sertão, quem é o sertanejo, quem somos nós brasileiros. A Guerra de Canudos e Os

1998. v. 3. p. 16.

⁸ Op. cit. p. 27.

⁹ Idem, ibidem, p. 27.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 27.

¹¹ CÂNDIDO, A. *Literatura e subdesenvolvimento, argumento*, out. 1973, ano 1, no. 1 pp. 8-24. Apud. Sevcenko, idem, ibidem, p. 27.

¹² Sevcenko se refere à essa crônica publicada no *Jornal do Comércio*, “A semana” 30/03/1908:

“[...] Já foi o tempo em que acolhíamos com certa simpatia esses parentes que vinham descalços e mal vestidos, falar-nos de seus infortúnios e de suas brenhas. [...] Recebíamos então sem grande constrangimento, no casarão, à sombra de nossas árvores, o gentio e seus pesares, e lhes manifestávamos uma cordialidade fraternal... agora[...] mudamos. Já não é a singela morada de pedras sob coqueiros; é o salão com tapetes ricos e grandes globos de luz elétrica. E, por isso, quando o selvagem aparece, é como um parente que nos envergonha. Em vez de raspar as mágoas do seu coração, olhamos

sertões de Euclides terminaram, assim, por desvendar a face de um Brasil desconhecido, em descompasso com a modernidade européia com a qual as cidades litorâneas daquela época se identificavam. Com qual desses Brasis deveríamos, então, afirmar a constituição do Brasil como nação? Com o Brasil do sertão, “recém-descoberto”, ou com o Brasil do litoral?

Ao se referir à entrada da 4ª expedição em Canudos, Euclides traz a perplexidade diante do contraste entre a modernidade das cidades da costa e os modos arcaicos do interior, denunciando uma separação social completa desta parte do país, a ponto de considerar que o que as tropas do exército fizeram, com a guerra, foi uma ‘invasão em terra estrangeira’. Ele diz¹³:

Canudos era uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada e sem número das nossas tradições. Só sugeria um conceito [...] sotopondo-se uma formação moderna a uma formação antiga, ...

A linha férrea [...] aquele liame do progresso passa, porém por ali, inútil, sem atenuar sequer o caráter genuinamente roceiro do arraial. Salta-se do trem; [...] casas deprimidas; e topa-se para logo, à fimbria da praça – o sertão...

Está-se no ponto de tangência de duas sociedades, de todo alheias uma à outra. O vaqueiro encourado emerge da caatinga, rompe entre a casaria desgraciosa, e estaca o *campião* junto aos trilhos, em que passam, vertiginosamente, os patrícios do litoral, que não o conhecem.

Os novos expedicionários ao atingirem-no perceberam essa transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo de nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional. Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação completa dilatava a

com terror para a lama bravia dos seus pés...” Op. cit. p. 623.

¹³ CUNHA, E. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; 1997 p. 127, pp. 389-391-550-551.

distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria.

Essa descrição de Euclides nos remete ao dualismo barbárie e civilização¹⁴ ou ao que mais tarde se chamou de oposição entre o atraso e o moderno. Ao mesmo tempo, nos revela o lado cruel e bárbaro daqueles que se julgavam aptos a civilizar e modernizar os considerados incultos e primitivos. A barbárie dos ditos civilizados, no caso, é a invasão em terra estrangeira para despedaçar, *a priori*, as entranhas do desconhecido. Essa barbárie está bem sinalizada no seguinte trecho de Euclides:¹⁵

Convinha-se que era terrivelmente paradoxal uma pátria que os filhos procuravam armados até aos dentes, em som de guerra, despedaçando as suas entranhas a disparos de Krupps, desconhecendo-a de todo, nunca a tendo visto... O que ia fazer-se era [...] uma invasão em território estrangeiro. Tudo aquilo era uma ficção geográfica.

Decididamente era indispensável que a Campanha de Canudos tivesse um objetivo superior à função estúpida e bem pouco gloriosa de destruir um povoado dos sertões. Havia um inimigo mais sério a combater, em guerra mais demorada e digna. Toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro, se não se aproveitassem os caminhos abertos à artilharia para uma propaganda tenaz, contínua e persistente, visando trazer para o nosso tempo e incorporar à nossa existência aqueles rudes compatriotas retardatários.

Euclides fora à Guerra defendendo os ideais da República e retornou com o seu livro denúncia, no qual sugere a incorporação daqueles “rudes compatriotas retardatários”. Seu corpo a corpo com o sertão e sua gente transformou, em vários aspectos, sua percepção

¹⁴ A oposição entre barbárie e civilização marcou significativamente as idéias e ensaios sociais elaborados por intelectuais latino-americanos de fins do século XIX e início do século XX. No Brasil da primeira República, atribuía-se às culturas litorânea a condição de civilização de copistas, por se pautarem em valores europeus e às culturas sertanejas atribuía-se a qualificação de cultura autêntica. In: Lima, 1999, pp. 39-62.

¹⁵ Op. cit. 551-554

inicial. Considero que esta mudança de percepção está fortemente sintetizada na imagem dos dois últimos personagens que ele descreve nas últimas páginas de seu livro¹⁶:

Uma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões – a única que alentava a cabeça espalhando sobre os espectadores, como fálhas, olhares ameaçadores; e nervosa e agitante, ágil apesar da idade, tendo sob as espáduas de todo despidas, emaranhados, os cabelos brancos e cheios de terra, - rompia, em andar sacudido, pelos grupos miserandos, atraindo a atenção geral. Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta, talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempo, por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... a face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz.

Aquela velha carregava a criação mais monstruosa da campanha.

Lembro as palavras do próprio Euclides, numa passagem do capítulo dedicado a apresentação de Antônio Conselheiro: “É difícil traçar no fenômeno a linha divisória entre as tendências pessoais e as tendências coletivas: a vida resumida do homem é um capítulo instantâneo da vida de sua sociedade... Acompanhar a primeira é seguir paralelamente e com mais rapidez a segunda; acompanhá-las juntas é observar a mais completa unidade dos influxos.”¹⁷

Essa descrição da velha e da criança com sua face semi-destruída desperta em mim o sentimento de estar diante de imagens arquetípicas. É como se essas criaturas simbolizassem, por um lado, a cumplicidade/oposição do velho com o novo. Cumplicidade enquanto se refere ao velho e o novo no campo da vida natural: a mulher velha dá suporte à criança ferida. Oposição agressiva e violenta enquanto se refere ao campo da vida cultural: modos de vida de uns se impõem sobre outros. Falta o diálogo e o respeito às singularidades. No caso brasileiro, em questão, o novo é a identidade que já nasceu ferida

¹⁶ CUNHA, E. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora p. 639.

¹⁷ Idem, *ibidem*, 166.



Pela velocidade devoradora dos tempos modernos. O sertão, de fato, era uma face oculta e misteriosa que antes de ser conhecida fora mutilada por uma nação que ansiava pela modernização e progresso.

Afinal, que sertão é esse que Euclides faz aparecer para nós, com tanto impacto, em pleno início do século XX, com o sabor de descoberta, novidade, mistério e de difícil definição? Sabe-se que esse tema já se fizera presente em momentos anteriores da nossa história. No período colonial, por exemplo, o sertão já aparecia em contraposição a um aspecto não geográfico e carregado de simbolismo. Segundo Mader,¹⁸ o imaginário sobre o sertão, elaborado pelos viajantes, missionários e cronistas dos séculos XVI e XVII, se constitui mais em contraste com a idéia de região colonial do que com a idéia de uma delimitação espacial precisa. A região colonial representaria o mundo da ordem estabelecida pelo poder da Igreja e do Estado, e o sertão representaria o espaço desconhecido, não ocupado pelo colonizador. Ao mesmo tempo, ao tornar-se conhecido deixaria de ser sertão para constituir-se em região colonial.

Segundo Lima,¹⁹ já nos dicionários dos séculos XVIII e XIX, encontra-se referência ao sertão associando-o à idéia espacial de interior e a social de deserto. Também em dicionários brasileiros encontra-se referência ao sertão enquanto região agreste, terreno coberto de mato, longe do litoral, interior pouco povoado. Chama a atenção que Euclides da Cunha, ao permanecer por quase um ano no sertão da Bahia, para cobrir jornalisticamente a Guerra de Canudos, admite não existir, ainda, a condição satisfatória para definir os sertões. Essa definição ele associa à necessidade de uma *convivência* mais prolongada com o interior do país, o que até então ainda não se realizara. Mais que isso, Euclides introduz a noção de indiferença em relação às regiões sertanejas, afirmando²⁰

Escasseiam-nos as observações mais comuns, mercê da proverbial indiferença com que volvemos às coisas desta terra, com uma inércia cômoda de mendigos fartos.

¹⁸ MADER, M. E. N. *O vazio: o sertão no imaginário da colônia nos séculos XVI e XVII*. (Dissertação de mestrado em História) – Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica. Apud. Lima, op. cit. p. 57-58.

¹⁹ LIMA, N.T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999, p. 57.

²⁰ CUNHA, E. *Os sertões: campanha de Canudos*. 38ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves



Nenhum pioneiro da ciência suportou ainda as agruras daquele rincão sertanejo em tempo suficiente para o definir.

[...] sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido, ainda o será por muito tempo.

A forte repercussão dos *Sertões* de Euclides da Cunha, entre cientistas e intelectuais da época, se refletiu nas principais viagens de cunho exploratório e científico ao interior do Brasil. Tornou-se bem conhecidos os resultados das viagens da Missão Rondon e as do Instituto Oswaldo Cruz. Os relatórios dessas viagens terminaram por contribuir para os diversos retratos do Brasil e dos sertões. Chegou-se a sínteses do tipo “O Brasil é um grande hospital”²¹. Os sertões, por sua vez, foram retratados como patologia, abandono e essência da vida nacional.²² Nesse contexto, “o sertão passa a integrar o mesmo campo semântico de incorporação, progresso, civilização e conquista. Afinal, se o sertão tinha o beato Antônio Conselheiro atribuindo-se a missão de salvar as almas dos sertanejos, o litoral tinha suas missões civilizatórias, com *intervenções* concretas no interior, para salvar o Brasil dos males materiais e sociais que tanto o afastava do *status* de um país moderno.

Assim, definir o sertão nos remete ao percurso da construção das interpretações sobre o Brasil, às questões da formação da identidade nacional e aos modos como nossos intelectuais perceberam a modernidade. É o que nos demonstra Lima ao refazer esse percurso e buscando compreender os sentidos que ao longo de 1850 a 1964 nossos intelectuais têm atribuído às categorias “sertão” e “litoral”. Ela considera que “sertão” e “litoral” se revela como o núcleo de reflexões de importantes intelectuais que pensaram de diferentes formas a nação brasileira. A civilização do couro não seria, na verdade o elemento definidor de sertão, mas a idéia de distância em relação ao poder público e a projetos modernizadores é o que pode ser considerado como o denominador comum entre os vários significados atribuídos à palavra sertão. Isto fica ainda mais claro observando-se os retratos do Brasil e do sertão esboçados a partir das *viagens* de Euclides da Cunha a

²¹ Frase proferida pelo médico Miguel Pereira, em 1916, em protesto à proposta de afirmação de nacionalidade em bases militares, considerando-se a recém-descoberta de um Brasil abandonado, com uma população de analfabetos e doentes. Durante a Primeira Grande Guerra, acentuou-se a importância do alistamento militar, considerado essencial para a soberania e a afirmação da nacionalidade. Cf. Lima, op. cit. p. 105-106.

²² Ver as contribuições de Euclides da Cunha, Belisário Penna, Roquete Pinto, entre outros e o movimento sanitário e de saneamento rural no Brasil da Primeira República. Cf. Lima, op. cit. capítulo 3 e 4.

Canudos, as da Missão Rondon e as do Instituto Oswaldo Cruz.. A partir da análise dos textos dos relatórios dessas viagens Lima comenta:²³

... Por mais diferentes que sejam, de um ponto de vista geográfico, sócio-econômico e cultural, os sertões retratados nos textos apresentam muitos elementos comuns, entre eles as descrições das cidades fantasmas que se seguem aos surtos de progresso, e a presença da natureza como verdadeira protagonista. A caatinga na narrativa de Euclides, os charravascais de Mato Grosso, nos relatórios de Rondon, o contraste entre a força da natureza e a fragilidade do homem nos textos dos relatórios do Instituto Oswaldo Cruz trazem à tona representações comuns dos diferentes sertões. O termo missão, o tema do povoamento dos trópicos, a crença na eficácia da ciência [...] são recorrentes no conjunto dos textos analisados [...] valores como o cientificismo, com a afirmação de um progresso infenso às diferenças culturais, e o tema romântico da autenticidade da experiência nacional.

Nestes diferentes sertões, chama a atenção o paradoxal homem sertanejo. Nem mesmo quando surpreendidos com a invasão dos desconhecidos símbolos da modernidade bélica em suas terras desistiram: Canudos não se rendeu ! “Os sertanejos invertiam toda a psicologia da guerra: enrijavam-nos os reveses, robustecia-os a fome, empedernia-os a derrota”.²⁴

O inimigo acreditava que “...era preciso assustar os sertões com o monstruoso espantalho de aço...”²⁵ - um Withworth de 32, pesando mais de 1700 quilos, por exemplo, se transformou num trambolho nas estradas arenosas do agreste. De nada serviu aquilo no combate contra o homem do sertão, num tempo no qual contava-se com “...um litro de farinha para sete praças e um boi para um batalhão [...] os gêneros mais vulgares adquiriram cotações fantásticas: uma raiz de umbú ou uma rapadura, valiam como iguarias suntuárias. Um cigarro reles era um ideal de epicurista”²⁶. E a tropa teve que, “identificar-

²³ LIMA, N.T. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representações geográficas da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

²⁴ CUNHA E. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1997, p. 629.

²⁵ Idem, ibidem, p. 403 .

²⁶ Idem, ibidem, p. 471.

se”, por força das circunstâncias, com o próprio inimigo. Viu que, antes de lutar contra o desconhecido, seria necessário sobreviver. E, por vezes, despiu-se das máscaras da civilização, “vestindo a *pele* do jagunço, copiando-lhe a astúcia requintada, a marcha cautelosa, acobertando-se em todos os sulcos do terreno – aventuravam-se a extremos lances temerários.”²⁷

Parece mesmo que somente num transbordamento poético se poderia dar conta da tremenda intensidade dessas vivências humanas imersas em descobertas, perplexidade, drama, tragédia, envolvendo questões e sentimentos tão profundos e essenciais do ser humano. Quem é afinal esse homem, sua vida? Talvez ainda não o conheçamos suficientemente. Mas, enquanto isso, Euclides da Cunha revela a natureza poética dos seus textos, por exemplo, ao descrever esse habitante do sertão:²⁸

O sertanejo é antes de tudo um forte.
A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário [...]
É desgracioso, desengonçado, torto [...] reflete [...] a fealdade típica dos fracos [...]
É um homem eternamente fatigado [...]
Entretanto toda essa aparência de cansaço ilude.
Nada é mais surpreendente do que vê-lo desaparecer de improviso.
Naquela organização combalida, operam-se, em segundos, transmutações completas.
O vaqueiro criou-se em uma intermitência, raro perturbada,
De horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias –
Tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol.
Arrastando de envolta no volver das estações,
Períodos sucessivos de devastações e desgraças.
Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes.

Fez-se homem, quase sem ter sido criança...

É o batalhador perenemente combalido e exausto,
Perenemente audacioso e forte;
Preparando-se sempre para um recontro que não vence
E em que não se deixa vencer;
Passando da máxima quietude à máxima agitação; ...
reflete, nestas aparências que se contrabatem,
A própria natureza que o rodeia –
Passiva ante o jogo dos elementos e passando,
Sem transição sensível, de uma estação à outra,
Da maior exuberância à penúria dos desertos incendiados,
Sob o reverberar dos estios abrasantes.
É inconstante como ela,
É natural que o seja...
Ela o talhou à sua imagem:
Bárbaro, impetuoso, abrupto...

²⁷ CUNHA, E. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1977, p. 459-496.

²⁸ Idem, *ibidem*, pp. 129-133-134-135.



Sendo o corpo o lugar onde percebemos e pensamos o mundo, se uma consciência se torna visível através daquilo que põe sobre o mundo – seus objetos culturais, projetos, realizações e mais a possibilidade do diálogo - que percepção de mundo tem esse sertanejo?

O incêndio como ato final da Guerra de Canudos, deixou um rico acervo de objetos pessoais, verdadeiro rastro falante da cultura dessa gente. A soldadesca entupiu os becos em monturos com o que Euclides denominou de “molambos inclassificáveis”.²⁹

Pequenos baús de cedro, bancos e jiraus grosseiros, redes em fiapo; berços de cipó e balaies de taquara; jacás sem fundo; [...] oratórios de todos os feitios; bruacas de couro cru; alpercatas imprestáveis; candeeiros almolgados, de azeite; canos estrondados, de trabucos; lascas de ferrões ou fueiros; caxerenguengues rombos...

E nestes acervos nada que não delatasse uma existência miseranda e primitiva. Pululavam rosários por toda parte; rocas e fusos. Sobre tudo aquilo, incontáveis, esparsos pelo solo – registros, cartas santas, benditos em caderninhos costurados, doutrinas cristãs velhíssimas, imagens amarfanhadas de santos milagreiros, verônicas encardidas, crucifixos partidos; e figas e cruzes, e bentinhos imundos...

Sem sombra de dúvida esses objetos falam de um modo de vida simples, com marcante presença de elementos da natureza na confecção dos seus objetos, e de uma acentuada religiosidade. Ainda hoje é um grande evento da região a peregrinação ao Monte Santo no dia de Finados. Doentes, aleijados, cegos, mutilados de toda ordem vem buscar a possibilidade de um milagre. Sobem de joelhos a escadaria que vão dando acesso às vinte e uma igrejinhas carregando suas dores e esperanças. O Deus da tecnologia ainda não demonstrou seus poderes por lá no que se refere à satisfação de suas necessidades. Referindo-se à Canudos atual, Boaventura afirma: “O mundo já viveu duas grandes guerras mundiais desde que o Arraial de Belo Monte sucumbiu, 100 anos atrás. O avião, a televisão, a bomba atômica e o computador foram inventados mas, naquele árido pedaço de Bahia é como se o tempo tivesse parado”.³¹

²⁹ Op. cit. 615.

³⁰ Monte Santo é uma das cidades que participou do perímetro da Guerra de Canudos.

³¹ BOAVENTURA, E. *O Parque Estadual de Canudos*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1997, p.

O meu primeiro diálogo com os sertões da tragédia de Canudos, em 1977, foi ainda marcado pela impressão - sensação de justaposição de épocas históricas. O silêncio, a vida simples, a lentidão no caminhar, a atitude contemplativa e receptiva das pessoas sempre disponíveis para partilhar um pouco da sua história. Sucumbidos pelo fogo, no passado, ouvi suas histórias agora passeando sobre as águas. À essa época Canudos já havia cedido lugar para uma represa. Ou seja, o sertão não virou mar como acreditavam que iria acontecer, os seguidores de Antônio Conselheiro, mas, como canta um poeta baiano³² “o sangue virou água e se fez Cocorobó”.

Durante essa visita a Canudos, o volume rebaixado das águas permitia emergir uma ponta da torre da igreja, o telhado de algumas casas, etc. Por perto, uma ou outra pessoa esboçava lágrimas e sorrisos num misto de saudade de suas referências originais e, ao mesmo tempo, a alegria de tentar localizar na cidade submersa algum sinal que lhe permitisse situar sua antiga morada, a igreja, a casa do compadre e da comadre etc. Para mim, estava garantida a mais tocante socialização que nenhuma página dos livros de Sociologia havia me ensinado. A disponibilidade cheia de emoção para partilhar uma experiência vivida – mais uma vez de perda. Como diz Boaventura, houve três Canudos: a primeira foi consumida pelo fogo, a segunda sepultada pelas águas e a terceira “emergiu nas margens do lago tranquilo de Cocorobó”.³³

Quanto mais se adentra os sertões, o vocabulário e a entonação da fala tornaria quase incompreensível, em algumas passagens, a comunicação entre um sertanejo do nordeste e um sulista urbano. Além disso, percebi que o vestuário, a arquitetura, o meio de transporte (poucos carros, presença de carroças, cavalos, jegues) e a decoração das casas traduziam uma visão de mundo, um senso estético e religioso, de certa forma, diferenciados. Bastide, comentando a observação de Pedro Calmon quanto à justaposição de épocas históricas no Brasil, diz: “A geografia não se separa da história. [...] Partindo do litoral para se embrenhar no interior, o viajante assiste ao milagre de remontar o tempo”³⁴

Durante o trabalho de campo para esta pesquisa, em janeiro de 2001 – na cidade de Valente, na Bahia, pude observar que a diferença já não se faz tão somente entre o modo de

109.

³² PITA, C. Canudos. In: *Águas do São Francisco*. São Paulo: Marcus Pereira. Salvador: Stúdio WR. 1980.

³³ BOAVENTURA, E. *O Parque Estadual de Canudos*. Salvador: Sec. de Cultura e Turismo, 1997, p. 93.

³⁴ BASTIDE, R. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1978.

ser do sertanejo e o modo de ser dos habitantes dos grandes centros urbanos. A diferença e os contrastes se instalam no interior de cada pequena cidade.

Percebi a coexistência de modos de vida caracteristicamente rural e urbano. Na feira livre, transporte de tração animal, bois e cavalos compartilham livremente o mesmo espaço urbano com motocicletas, carros de som, técnicos de filmagem etc. Festa de Reis, Festa de São Pedro e de São João convivem com o programa de associações, cooperativas e outras instituições que se mantêm conectadas ao mundo através da Internet e dinamizando convênios com onze países, parcerias com ONGS, órgãos de apoio internacional, entre outros.

Um dia após a instalação da obra de Juraci Dórea, sobre um lajedo em frente à feira livre, uma imagem fotográfica do evento já havia sido publicada no site da APAEB (Associação dos Pequenos Agricultores da Cidade de Valente). Afastando-se um pouco mais – há apenas uns vinte minutos da cidade, vi pequenos sítios, casa espaçadas ao longo do caminho. Na porta, ao final de tarde, quatro ou cinco pessoas idosas sentadas num largo banco de madeira passavam um longo período, horas talvez, a olhar o “tempo”, proseando na calçada alta de cimento.

Apesar da grande abertura que as novas tecnologias da informação dão para a democratização do conhecimento, o sertão e o sertanejo não são suficientemente conhecidos ou o são de forma incompleta, distorcida. Para a maioria dos brasileiros, o sertão é uma parte que aparece, ou existe mais como imagem do que como uma realidade a ser assumida e incluída na consciência do corpo da nação. A natureza não desiste de causticar aquelas terras, e a mídia insiste com imagens da catástrofe e da tragédia humana vivida a cada período de seca mobilizando a solidariedade de voluntários em todo o país.

Entretanto, as conquistas científicas e tecnológicas já podem, por exemplo, garantir a solução para o problema da seca. Existe água no sertão: o semi-árido nordestino abriga 22% dos 58 trilhões de metros cúbicos de água existentes no Brasil³⁵. Essa água, com ajuda da tecnologia, poderia ser extraída para o uso cotidiano sem comprometer as reservas do

³⁵ No I Congresso Mundial Integrado de Águas Subterrâneas, realizado em Fortaleza em agosto de 2001 foi destacado que o semi-árido nordestino, onde vivem cerca de 15 milhões de pessoas, abriga 22% dos 58 trilhões de metros cúbicos de águas existentes no Brasil. Os especialistas garantem que pelo menos 65 bilhões de metros cúbicos poderiam ser retirados a cada ano, sem comprometer as reservas do subsolo. Infelizmente a estrutura de captação instalada, via poços e bombas, é suficiente para captar apenas 4.3 bilhões de metros cúbicos por ano.



subsolo. O que falta, então? Recursos de ordem política? Contradições e paradoxos que o brutal abandono político insiste em encontrar justificativa nos “determinismos” naturais.

Se a Guerra de Canudos foi um crime contra o “cerne da nacionalidade brasileira” - como afirma Euclides da Cunha - como definir ou classificar o isolamento e o descaso ainda operantes em relação as condições do mundo físico sertanejo? Mesmo não sendo este o tema deste trabalho, é importante salientar que, além de seca e miséria, o sertão tem suas riquezas e mistérios. E, ainda como na época de Euclides, relutamos em incorporar a realidade sertaneja, enquanto partes de um único corpo: Brasil.

Com o percurso feito até aqui, tentei uma aproximação ao espaço e ao homem sertanejo. A Guerra de Canudos, como uma página marcante da nossa história, desenha com toda clareza os horrores de um confronto sem diálogo, no qual uma decisão é tomada partindo-se de um pressuposto pensado e não de uma experiência vivida. O monólogo da Nova República rezava um único terço: progresso, modernização a qualquer custo. Tanto sacrifício para a afirmação de uma identidade nacional comprometida com os valores modernos. Mas, quem sabe já estivéssemos ali, na Guerra de Canudos, inaugurando - de forma violenta - a sementeira do que hoje desabrocha como nossa condição pós-moderna, ou seja, a sinergia do arcaísmo e desenvolvimento tecnológico.

Não por acaso, Mafessoli diz que o Brasil é uma espécie de “laboratório da pós-modernidade”:³⁶

Para mim a pós-modernidade é a sinergia entre arcaísmo e desenvolvimento tecnológico. E isso vemos claramente no Brasil e não vemos na Europa. Uma razão importante para o Brasil ser considerado um laboratório da pós-modernidade é que, através de sua geração jovem - que tem uma vitalidade muito forte -, o país dita novas formas de pensamento e comportamento do que são os valores pós-modernos. Assim como a Europa foi o lugar onde se desenvolveram os grandes valores modernos, o Brasil é onde identificamos esses novos padrões. O que eu identifico de pós-modernidade nessa civilização que está nascendo é o retorno dos valores do passado, mas que não são ultrapassados. [...] Além do Brasil, o Japão é outro país onde percebo transformações. Nos dois países há uma

³⁶ MAFESOLI, M. *Brasil, laboratório da pós-modernidade*. Revista Caros Amigos, São Paulo, ano VI n. 64.



crença nos valores religiosos tradicionais e um incrível desenvolvimento tecnológico, no campo da Internet.

Esse ponto de vista nos facilita a entrada no universo sertanejo abordado na obra artística de Juraci Dórea. Para a realização do seu trabalho no Projeto Terra, Juraci elegeu distintos pontos do sertão da Bahia que, exatamente, concentram um forte referencial da cultura sertaneja ligado ao misticismo de Antônio Conselheiro e ao Cangaço de Lampião. A sua obra sintetiza aspectos profundamente relacionados à valores tradicionais e contemporâneos. Para nos aproximarmos dessa experiência estética que é a obra escultórica de Juraci no âmbito do Projeto Terra, tentemos captar um pouco da sua sensibilidade através da sua trajetória pessoal.

O ARTISTA

Juraci Dórea nasceu em 15 de outubro de 1944, próximo à maior feira livre da Bahia, que ocupava o centro de Feira de Santana. Cidade situada próxima à capital e ao recôncavo baiano, Feira de Santana é um grande centro comercial localizado em um dos maiores entroncamentos rodoviários do país e o mais tradicional centro agropecuário da região. Por sua situação geográfica e econômica recebeu o título de Princesa do Sertão. A pecuária bovina, uma atividade tradicional, está presente desde as suas origens. É notável a influência das vastas regiões das boiadas, dos vaqueiros, encourados, místicos, beatos e cangaceiros presentes no norte e nordeste da Bahia.

Estas influências, ao longo do tempo, deixaram suas marcas na cidade. Equipamentos foram criados para o apoio da tradicional atividade bovina tais como o Campo do Gado, o Parque de Exposições (de animais), o Matadouro-Frigorífico, a Fazenda Modelo, o Mercado de Arte (ex-Mercado Municipal) etc. Culturalmente, essas influências também se fizeram visíveis no grande painel artístico de Lênio Braga, um rico registro de elementos do imaginário nordestino e sertanejo instalado na Estação Rodoviária; no Museu Regional, fundado em 1967, com seu acervo de objetos do ciclo do couro; na Casa do Sertão, um museu com a finalidade de preservar os valores da cultura popular sertaneja.



Apesar desses fortes componentes culturais, formulou-se uma espécie de crença coletiva: “Feira de Santana não tem tradição cultural”, “Feira é uma cidade sem alma”, “Feira modela os jovens apenas para ganharem a vida”.³⁷ Tais crenças fundamentam-se na idéia de que as imigrações geradas pela intensa atividade comercial não permitem o enraizamento, o reconhecimento, a identificação e valorização da cultura local. Os imigrantes viriam apenas para enriquecer e partir para o seu lugar de origem.

Ainda que sem um embasamento científico, essas opiniões procedem. Salta aos olhos, por exemplo, a depredação cultural na área da arquitetura de Feira de Santana onde, num ritmo avassalador, desaparecem belas construções em perfeita harmonia com o passado cultural da cidade dando lugar a lojas de departamentos e outros tipos de empresa comercial. É notório, por este e outros motivos, a total ausência de uma política cultural, ou seja,

[uma política cultural entendida como] um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer às necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. [...] a política cultural [...] como um conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável.³⁸

A trajetória artística de Juraci Dórea reflete uma forte sensibilidade em relação às questões do seu entorno. Parece emergir da sombra subconsciente de crenças culturalmente enraizadas para afirmar outras possibilidades de ser e estar no mundo. Como contradição viva de tais crenças, ainda que a duras penas, persiste em seus desejos de realização pessoal enquanto artista e de participação no desenvolvimento cultural da região. Sua obra parece estar inteiramente em sintonia com os temas e impasses cruciais da vida sertaneja no espaço e no tempo.

³⁷ Essas crenças foram abordadas durante o I Seminário sobre Desenvolvimento de Feira de Santana, em dezembro de 1984, organizado pelo governo do estado e registrado no *Caderno Feirense* com o título “Feira por quem vive feira”.

³⁸ COELHO, T. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, Editora Iluminuras Ltda. 1997, p. 293

Ainda criança, Juraci Dórea já despertara interesse pelas coisas do sertão. Segundo José Carlos Teixeira: “Sem sombra de dúvida, na década de quarenta, Juraci Dórea, menino ainda, foi iniciado nos mistérios e segredos do universo sertanejo, pelas mãos de vaqueiros, cantadores, violeiros, tropeiros e outros personagens desse mundo de magia e misticismo, com os quais conviveu em feira de Santana.”³⁹

O sertão já se faz presente na memória mais antiga da sua relação com a arte. Diz Juraci:⁴⁰

Algumas coisas que marcaram esse início foi a revista Sertão, publicada nos anos 50 – saiu só dois anos. O primeiro número foi ilustrado por um artista de Feira. Acho que o nome dele era Durval Queiroz [...] Ele fez a capa da revista e aquilo me marcou muito. Eu era criança e vi na banca vendendo. Anos depois eu fiz a segunda capa da revista. Eu acho que isso marcou muito esse despertar porque em Feira a gente não tinha possibilidade de ver nada de arte. Era uma cidade muito pobre nesse aspecto. Dival Pitombo foi outra referência. Ele coordenava aqui a associação Feirense de Arte e, de vez em quando, ele trazia concertos. Tive alguns contatos com Dival nesse início.[...] antes disso eu tinha outros propósitos. Eu fazia ilustrações, mas pensando em ser cientista – alguma coisa assim. Pensava mesmo em desenho de criança. [...] Nas escolas a gente não estudava arte. Não era como hoje que se tem educação artística. [...] no final da década de 50, início de 60 é que comecei a descobrir essa vocação artística. Eu começava a ilustrar pensando em ser astrônomo, fazer ilustração de viagens espaciais - uma coisa associada a outra. Depois o caminho foi mais inclinando para a arte. [...] tem o lado da arquitetura – meu pai construía – e o da literatura também.

Nos anos sessenta, Juraci Dórea inicia suas atividades artísticas. Sua primeira exposição, em 1962, aconteceu na Biblioteca Municipal de Feira de Santana. Ao longo dessa década ele realizou exposições individuais e importantes mostras coletivas, todas elas realizadas em Feira de Santana e em Salvador. Desde o início, a figura dos vaqueiros se fez presente em suas pinturas a óleo.

³⁹ TEIXEIRA, J. C. In: MORAIS, F. A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: Uma utopia?. Série 4 Edições Cordel. Salvador Ba. 1984.

⁴⁰ DÓREA, J.D. *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 200

Essa iniciação no mundo profissional da arte e, logo a seguir, na vida universitária, se deu na década de sessenta num contexto efervescente em termos políticos e culturais. Segundo Matos,⁴¹ cada país vivia uma situação muito diversa, que provocou movimentos populares, sobretudo da juventude. Por toda a América Latina havia ditaduras e, no Brasil, as palavras de ordem eram contra a ditadura militar, além do protesto contra a Guerra do Vietnã e todas as formas de exclusão social.

Também na década de sessenta teve lugar um dos episódios mais singulares da história deste século: a revolta estudantil que tomou conta de Paris, em maio de 1968. Ainda segundo Matos,⁴² o maio de 68 foi um movimento de luta pela vida, uma época que colocou como ordem do dia o direito à felicidade, com a política sendo feita a céu aberto. Uma explosão de teatralidade: enquanto as manifestações ocorriam, jovens tocavam *jazz* num piano de cauda e encenavam Molière nas ruas. Maio de 68 foi uma lacuna inexplicável, onde o melhor da sociedade aparece, reconciliando o homem consigo mesmo e com a própria história. Em meio a essa efervescência, vale ressaltar, muitas instituições foram questionadas e, dentre elas, o museu. Segundo Coelho, [questionava-se] “a passividade e as posições burguesas do museu tradicional, que envolviam seus aspectos de templo, palácio, mausoléu, e a concepção da coleção como tesouro das elites, em desacordo com a consciência do valor social da cultura e a necessidade de democratização dessa última.”⁴³

No Brasil, desde os anos 50, a arte vinha mudando profundamente sua fisionomia. Num amplo processo de renovação cultural foi perdendo sua dimensão utópica e evoluindo no interior do modelo de internacionalização que foi se estabelecendo no país e se firmando especialmente a partir dos anos 70.

Segundo o Prof. Pietro Maria Bardi, nas décadas de 60-70, o Brasil encontrava-se estreitamente ligado às alternativas internacionais e, ao mesmo tempo, o impulso artístico apegava-se, em alguns de seus endereços vitais, às exigências de uma vinculação crítica com o quadro da realidade sócio-política brasileira. A conjuntura social e política brasileira foi marcada pela mudança do regime de 1964, quando se generalizou um espírito de auto-

⁴¹ MATOS, S. *Nas barricadas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1997. P 15.

censura. Alguns dos tantos resultados nefastos desse período, no campo das artes atingiu a Bahia com o fechamento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador (1966).

Ainda segundo Bardi, em torno de 1963-1964, cidades de maior desenvolvimento como São Paulo e Rio de Janeiro já apresentavam condições para o surgimento de uma iconografia oriunda da cultura de massa. Também foram muitas as galerias, as exposições e os grupos de arte que se estabeleceram na década de sessenta. Bardi acrescenta: [...] ⁴⁴

A exposição Nova Objetividade tem sido considerada como uma das mais significativas para o entendimento das vanguardas do período. [...]. [seus] trabalhos rompiam com a bidimensionalidade da pintura. A narrativa era comprometida com o tempo presente: acoplava-se a obra à corrente da vida. [...] as divisões categoriais e estéticas da obra de arte eram violadas. [...] Destacavam-se as posições esteticistas e salientava-se a necessidade de os produtos artísticos corresponderem a um 'estado típico brasileiro'.

O estado típico brasileiro provocaria a aura político-social de numerosas representações. Houve uma ruptura com atitudes formalistas na busca de vínculos imediatos com a existência ao redor. Vários artistas foram estimulados pela tentativa de cunho local, como ocorreu também em outros países latino-americanos [...].

Vale ressaltar que, em meio a toda turbulência política e efervescência cultural, aumentou o número de museus, ainda que em condições técnico-científicas precárias, inclusive no nordeste. Nos anos sessenta implantaram-se museus de arte em Salvador, Olinda (PE), Campina Grande (PB). No sudeste, surgem o Museu de Arte Contemporânea da USP (1963), o Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro (1965) e em São Paulo (1969), o Paço das Artes, além da criação da Associação dos Museus de Arte do Brasil (1967). Também em Feira de Santana, por iniciativa de Assis Chateaubriand, foi fundado o Museu Regional (1967) com uma sala dedicada à mostras de objetos do ciclo do couro, e outra dedicada a artistas brasileiros e ingleses.

⁴⁴ BARDI, P-M. *Historia da Arte Brasileira*. São Paulo: Editora do MAM, p. 735.



Comentando a década de 60, diz Juraci:⁴⁵

Eu acho que a década de sessenta foi rica não só para o país, para a Bahia. Para Feira de Santana, em especial, foi uma época muito, muito criativa. Nessa época a cidade inaugurou a Biblioteca Municipal que é um marco em 62. Poucos anos depois, o Museu Regional veio para Feira de Santana criar uma nova referência, inclusive em relação à arte internacional. Você sabe, além de pintores baianos, o museu tem um acervo muito rico de pintores brasileiros e ingleses. Pintores especiais da década de 50 e 60 que eram vanguarda na Inglaterra, na época. Isso, para a cidade, foi um grande impacto.⁴⁶

Em 1968, junto com o jornalista José Carlos Teixeira, Juraci Dórea organizou a Feirart, realizando um levantamento síntese da produção artística de Feira de Santana, debates e conferências. Realizava-se uma homenagem a Raimundo de Oliveira e instituiu-se um prêmio. Um jornal baiano noticiou – *Uma bienal do sertão baiano*. Segundo o escritor e poeta Antônio Brasileiro⁴⁷, a Feirart 68 foi o segundo marco das artes plásticas em Feira de Santana - o primeiro foi a Mostra Regional de Feira de Santana, em 1965. Afirma Brasileiro que se tratou de uma conjuntura feliz num ano de efervescência nacional em todos os campos da cultura.

No final da década de 60, Juraci concluiu, em Salvador, a escola secundária e fez o curso universitário em Arquitetura. Sobre sua escolha profissional afirma:⁴⁸

[...] Grandes projetos da cidade e a arquitetura tem essa ligação entre técnica e arte. Acho que por isso fiz essa escolha pela formação acadêmica em direção à arquitetura. Em relação à literatura ela ganhou mais impulso quando fui para Salvador estudar e tive contato com alguns professores que eram mais abertos. Eu podia, extra sala de aula, mostrar o

⁴⁵ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

⁴⁶ O museu dispõe de um rico acervo de artistas nacionais do porte de Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Aldemir Martins, Clóvis Graciano, Vicente do Rego Monteiro, Flávio Shiró, Raimundo de Oliveira, Wakabayashi etc. Estão presentes também os ingleses Allan Davis, Sutherland, Praktor, John Piper etc.

⁴⁷ Antônio Brasileiro é parceiro de Juraci Dórea em alguns movimentos artísticos de Feira de Santana: Movimento Hera (literatura); Projeto Terra (artes plásticas, como companheiro de viagens), Chocalho de Cabra (Artes Plásticas). As informações sobre Juraci, neste parágrafo, são oriundas de uma apostila elaborada por Antônio Brasileiro sobre o movimento cultural em Feira de Santana.

⁴⁸ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

trabalho, discutir com alguns professores de português. Então ganhei um pouquinho de impulso na fase que eu estava estudando no Colégio Central em Salvador.

Juraci iniciou sua vida universitária, e no mundo das artes, num momento especial da vida baiana, no interior de uma conjuntura também especial da vida brasileira e mundial. Na Bahia, despontavam o Cinema Novo, a Tropicália, a Bossa Nova e a Dança Contemporânea. Segundo Risério,⁴⁹ estabelecia-se uma rica e fecunda relação entre a realidade antropológica local e a informação cosmopolita trazida pelo então Reitor da UFBa, Professor Edgar Santos. Muitos artistas se fizeram presentes nesse novo cenário cultural: Lina Bo Bardi (arquiteta), Pierre Verger (antropólogo e fotógrafo), Kollreutter e Walter Smetak (músicos), Yanka Rudska (dançarina). Todos eles, pertencentes a diferentes áreas artísticas, também foram responsáveis pela forte influência do pensamento contemporâneo para a arte baiana e brasileira da época.

Sobre a década de sessenta, Juraci acrescenta a seu comentário anterior.⁵⁰

Teve também as Bienais da Bahia. E esse intercâmbio acho que foi um movimento criativo que aguçava muito a sensibilidade da gente. Nessa época meu trabalho começa, de um ciclo regional. Quando eu vivo mais tempo em Salvador ele tenta uma coisa mais urbana, mas com referência no sertão. Essa época foi muito vibrante, muito evolutiva do ponto de vista da pesquisa. [...] nessa época meu trabalho tem muitas variantes... [...] pintura a óleo, desenhos lembrando um pouco aquela coisa da educação: faço umas pontes com letras, escrevo nos quadros. Faço trabalhos em preto e branco; faço objetos também usando sons, usando umas coisas que na época era, hoje ainda é, mas na época era mais vanguarda. Antônio Dias etc. esse pessoal todo estava bem em atividade nessa época e sempre com pesquisas novas. [...] Era uma época muito rica para a Bahia e eu vivi tudo aquilo. Eu estava apenas como observador, [...] Eu estava trabalhando, mas eu era principiante na época. [...] Eu estava absorvendo tudo isso, admirando tudo [...] participei como espectador. Pela idade mesmo eu não ia comparar meu trabalho com o de

⁴⁹ RISÉRIO, A. *Avant Gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

⁵⁰ *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

Chico Liberato, Juarez Paraíso, que já eram mestres na época. [...] Eu estava muito vivo, muito atento a essas coisas. É... exatamente! Eu acho que a coisa mais importante é isso: eu estava muito atento a tudo isso, absorvendo esses contatos, tentando perceber... Como observador eu fui estudioso, eu lia tudo... guardava o que podia.[...] (esses estudos) influenciavam no meu caminho artístico. Tanto é que eu mudo muito. Trabalho essa procura de afirmação que vem do início de 64. Começo a descobrir aquela coisa do estilo mais pessoal, com os vaqueiros, aquela coisa bem colorida. Depois eu mudo radicalmente. É sobre essas mudanças mesmo do mundo: um trabalho preto e branco, totalmente sem cor e depois os objetos.

Após diplomar-se em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia, Dórea retorna à Feira de Santana, na década de 70, e aprofunda a necessidade de interpretar o sertão. Em entrevista ao *Correio da Bahia*, ele declara: “No meu trabalho, eu preciso *conviver* com a realidade. Inclusive, essa atitude de morar no interior é parte de uma sustentação para ele. A convivência é básica para a sedimentação.”⁵¹

Juraci comenta sobre o que mais tocava sua sensibilidade enquanto criança:⁵²

Era principalmente essa coisa do homem do campo. [...] minha procura foi sempre trazer esse material e transformar numa coisa mais universal. . [...] Eu não queria fazer uma arte bonita. Tanto que meu trabalho quando ficava muito colorido eu já desmanchava tudo e colocava preto e branco. Um pouco, talvez, de preconceito, mas eu queria ter essa raiz, essa matriz que era o que falava mais forte em mim. E não ficar copiando o que o pessoal do sul fazia. Eu queria pegar essa dica do atual, da vanguarda, mas com meus valores. [...] Na época era essa angústia, eu queria pintar essas coisas nossas do sertão, mas não queria ficar no folclore. [...] Mas eu também não queria fazer uma arte fria, do sul, do Rio e São Paulo inspirada nos valores internacionais.

⁵¹ DÓREA, J. O encontro entre o artista e o sertão. *Correio da Bahia*, Salvador, 23 mar. 1985. 2º caderno, p.5. Grifo meu

⁵² Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

Em 1974, Juraci acrescenta à sua produção pictórica a utilização do couro como suporte da obra e passa a usar ornamentos e roupas de vaqueiros. Trata-se de um trabalho dentro da série *Histórias do Sertão* que Juraci já vinha desenvolvendo há algum tempo. Pintados sobre o couro estão cantadores, encourados, dragões, bichos, cangaceiros, tabaréus, enfim, personagens e mitos do sertão. Vejamos um exemplo dessa fase.⁵³



Também realiza uma mostra individual em Feira de Santana e, entre outras, seis importantes mostras coletivas incluindo agora os estados do Paraná, Rio de Janeiro, Espírito Santo e São Paulo. Expôs no Museu de Arte da Bahia, no Museu de Belas Artes (Rio), Museu de Arte de São Paulo e Museu de Arte Moderna da Bahia. Em Feira de Santana, expôs no Centro Cultural (ligado a um posto do Mobral) e no Teatro Margarida Ribeiro.

Para Juraci, a imagem do vaqueiro em seu trabalho não é fruto de uma opção intelectual. Com suas próprias palavras, afirma:⁵⁴

Era coisa da infância mesmo, das minhas recordações da cidade, do meu universo mesmo. Porque eu só pinto o que eu vivo, o que eu entendo. Só trabalho com essas referências que são verdadeiras e não é uma opção intelectual. Eu só consigo trabalhar com minhas raízes mesmo. Então o

⁵³ DÓREA, J. *Projeto Terra (Canção no. 7)* Concurso Ivan Serpa. Salvador: Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos – 1983. MEC/FUNARTE/INAP/CAPES.

⁵⁴ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

problema do vaqueiro [...] era uma coisa marcante: o campo do gado descia, os vaqueiros ficavam no meio da rua; a minha casa era praticamente caminho da boiada. Então, na segunda feira, todas as boiadas passavam por ali. Era uma coisa marcante na minha infância. Depois, também, a fazenda do meu pai que eu ia.

Na fotografia abaixo temos uma imagem do Campo do Gado – Feira de Santana – local do primeiro trabalho do Projeto Terra.⁵⁵



Ainda na década de 70, ele experimentou-se em outras áreas artísticas. No cinema, realizou o super 8 *Tapera*, *Anjanil* e *Wa-Okum*; no teatro, atuou como cenógrafo; na fotografia, participou de mostras no Museu de Arte Moderna (Ba); na literatura, participou do Grupo Hera, através de sua editora Edições Cordel. Contribuiu com poemas, elaboração de capas e ilustrações e deu início à sua primeira publicação individual. Em 1980, deu início a uma década que marcou não apenas a continuidade do seu processo de expansão, mas também do desenvolvimento da expressão formal do seu trabalho. Em 1981, desenvolveu a série *Terra*, constando de trabalhos feitos com couro e madeira rústica com a imagem do couro de boi espichado ao sol. A seguir, com as esculturas também feitas em

⁵⁵ Op. cit. sem numeração de página.

couro e madeira, deu-se a ruptura com o bidimensional. Diz Juraci em entrevista ao *Correio da Bahia* (1985):⁵⁶

Quando o trabalho foi tomando uma dimensão maior, surgiu a necessidade de um local onde eu pudesse mostrá-lo, então pensei em devolvê-lo ao lugar que me inspirou, o próprio sertão. [...] Colocar esse trabalho como eu pretendia, exigia um envolvimento bem maior, não era como fazer uma exposição numa galeria de arte, pois eu teria que conviver com as populações, daí surgiu a idéia de fazer um projeto e contar com a ajuda da Funarte.

Nascia, então, o Projeto Terra em 1981, que, segundo o próprio Juraci, tinha o objetivo de produzir uma arte sem referências urbanas e veiculadas no próprio ambiente que a inspirou. Par e passo com as questões da contemporaneidade da arte, em 1985, Juraci inaugura a fase internacional da sua trajetória, participando da VII Exposição de Belas Artes, no Japão (1985), na 19ª Bienal Internacional de São Paulo (1987), na 43ª Bienal de Veneza (1988) e na 3ª Bienal de Havana (1989).

Segundo Sonia Salztein, os anos 80 assinalaram, por um lado, “o início da convivência sistemática com o meio internacional de arte e, por outro, um processo ‘interno’ formal, pelo qual marca sua presença nesse meio.”⁵⁷ As populações “regionais” deixaram de ser atraídas para o circuito internacional demarcadas sob uma moldura social ou antropológica. Ao lado da sempre sobrevivente concentração de poderes, verificou-se no meio internacional a inédita inclusão de produções artísticas procedentes de toda parte. Conforme as reflexões de Salztein a integração da arte brasileira ao contexto internacional impõe-se em ritmo mais acelerado do que a disponibilidade de nosso meio para assimilá-la e transformá-la em experiência coletiva, pública, institucional.

Na década de 90, por quatro anos, Juraci Dórea ocupou o cargo de Secretário de Cultura da Prefeitura Municipal de Feira de Santana. Essa experiência por um lado desacelerou sua produção artística individual e, por outro, resultou para a cidade na conquista da implantação do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana. A

⁵⁶ DÓREA, J. O encontro entre o artista e o sertão. *Correio da Bahia*. Salvador: 1985, 2º Caderno, p. 5.

⁵⁷ SALZTEIN, S. Problemas atuais da arte brasileira... In: SOUZA, M. Cultura Brasileira, figuras de alteridade. Ed. Hucitec – Fapesp, São Paulo, 1996.

constituição do acervo só se tornou possível em decorrência de seu prestígio junto ao meio artístico baiano. Em 1995, criou a revista Usina Fábrica de Idéias. Ao longo dos últimos anos também tem se dedicado a fazer o registro fotográfico, de alguma forma denunciando a destruição da arquitetura e o caos urbano. Ele já conseguiu reunir um bom trabalho do início do século. Em entrevista a essa pesquisa, Juraci diz:

[...] sou um estudioso da cidade. Observo e me angustio muito. Às vezes tento não sofrer demais com toda essa destruição da cidade. Tento absorver as mudanças, mas é que não são mudanças para melhor: há toda uma destruição das reservas culturais. E o que está surgindo não é nada. Não é arquitetura, não é paisagismo, não é nada. A cidade está vivendo um momento muito nebuloso. Não é ser saudosista e apenas querer preservar o passado...todo país civilizado preserva sua memória. A cidade do ponto de vista histórico e cultural está desagregada por fruto de ignorância e do abandono poder público”⁵⁸

A trajetória profissional de Juraci Dórea tem contribuído para os questionamentos e reflexões sobre o impulso desagregador e destruidor das referências culturais de Feira de Santana – referências tão importantes para o equilíbrio psicossocial da comunidade. Ele tem participado de projetos comemorativos aos cem anos da Guerra de Canudos; Nas últimas década, Juraci vem sendo uma presença freqüente nas mesas de júri dos salões e concursos de artes plásticas, especialmente os promovidos pela Fundação Cutural do Estado da Bahia.

⁵⁸ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.



Entrevista:

A maior parte dessa entrevista com Juraci Dórea foi realizada durante os quatro dias de permanência em Valente, para acompanhamento da pesquisa de campo. Não havia um roteiro rígido. Gravei nossas conversas durante o horário do almoço, contando com a participação espontânea de Selma, museóloga, artista plástica, esposa de Juraci Dórea e Atilio Avancini, fotógrafo e professor de fotojornalismo, autor das imagens que documentam este trabalho. No geral, abordamos os seguintes aspectos:

1. Aspectos pessoais:

- . Relação com a arte, a família, a cidade. Perguntas: 1 a 9, 12 a 25, 28, 32 a 34.
- . Influências recebidas. Perguntas: 10, a 19, 21, 23, 25, 31.
- . Sentimentos. Perguntas: 21, 26, 35.

2. Processo de criação /exposição/apropriação/recepção

- . Como surgiu o tema dos vaqueiros e objetivos. Perguntas: 19 a 22, 26 a 30; 39, 40, 42, 64.
- . Protesto. Perguntas: 43, 44, 83.
- . A obra: o que é; a forma; os materiais. Perguntas: 54 a 57, 66 a 69, 74, 75, 88, 109.
- . Tradição, perda da memória, desagregação cultural . Perguntas: 24 a 30.
- . Projeto Terra: um registro antropológico. Perguntas: 31, 32, 90.
- . Aprendizado e alegria no sertão. Perguntas: 35 a 38.
- . Seu trabalho hoje. Perguntas: 36 a 39.
- . A apropriação da obra , o museu ao ar livre. Perguntas: 58 a 65, 92.
- . Desenvolvimento de um gosto. Perguntas: 53 a 55, 70 a 73.
- . Desdobramentos possíveis. Perguntas: 34, 39.

3. Processo de instalação:

- . O lugar: o solo e o entorno. Perguntas: 52, 53, 117 a 120.
- . As pessoas / a fala / o registro. Perguntas: 47, 48, 76, a 79, 90, 93 a 102, 109.



1. K: Qual a memória mais antiga que você tem da sua relação com a arte?

JD: ... Algumas coisas assim que marcaram esse início mesmo é aquela revista *Sertão*. Foi publicada nos anos 60 – saiu só dois anos. O primeiro número foi ilustrado por um artista, saiu daqui de Feira, que fez uma exposição. Acho que o nome dele era Durval Queiroz, alguma coisa assim, se não estou enganado. Ele fez a capa da revista e aquilo me marcou muito. Eu era criança e vi na banca vendendo. Anos depois, eu fiz a segunda capa da revista que só circulou em dois (inaudível). Eu acho que isso marcou um pouco esse despertar porque em Feira a gente não tinha possibilidade de ver nada de arte. Era uma cidade muito pobre nesse aspecto, apesar de alguns jovens pensar assim, em termos de (inaudível). Dival, por exemplo, é outra referência. Ele coordenava aqui, dirigia na verdade, a AFA que é a Associação Feirense de Arte e, de vez em quando, ele trazia concertos. Também tive alguns contatos com Dival nesse início que marcaram também.

2. K: Você já era então adolescente, e na infância você tem alguma lembrança assim...?

JD: Eu acho que a partir desse momento que a coisa começou a clarear, porque antes eu tinha outros propósitos, eu fazia algumas ilustrações, mas pensando em ser cientista, alguma coisa assim.

3. K: Você fazia ilustrações?

JD: É. Pensava em desenho mesmo de criança, nessa fase. Mas em Feira a gente não tinha, por exemplo, nas escolas a gente não estudava arte, não era como hoje que se tem atividade, educação artística.

4. K: Você quer dizer que, nessa década de 60, quando você fez contato com essa...

JD: É, final dos anos 50 e início dos 60.

5. K: Foi que você se reconheceu...

JD: Eu comecei a descobrir essa vocação artística.

6. K: E a ciência, nessa hora?

JD: Aí eu começava a ilustrar. Por exemplo, pensava em ser astrônomo, essa coisa. Fazer ilustração de viagens espaciais. Uma coisa associada a outra. Depois o caminho foi mais inclinando para a arte.

7. K: Além de astronomia e arte, teve alguma coisa que em algum momento também interessou?

JD: Não. Eu pensava sempre nisso. Agora, tem o lado da arquitetura - meu pai construía muito - e da literatura também.

8. K: E como se deu sua ligação com a poesia. Você escreve e publica, não é?

JD: Eu comecei escrevendo contos...

9. K: Com que idade?

JD: Eu era adolescente, também. Acho que nasceu tudo na mesma época. Contos, poemas... coisas bem primárias. Bom, a literatura...

10. K: Coisas românticas, ou já tinha um tema, também, assim...

JD: Não, eu sempre tinha uma tendência mais modernista, mesmo. Sempre não tive essa vocação muito acadêmica, não. Porque eu fui autodidata em quase tudo, em relação a arte. Bom, quando eu precisei definir a profissão, a arte era uma coisa muito complicada numa cidade do interior. Quando eu fui para Salvador estudar, e como eu já tinha essa inclinação pela construção, a arquitetura era uma coisa que estava em expansão na cidade, com Amélio Amorim que era uma referência para todos daquela época. Grandes projetos da cidade e a arquitetura tem essa ligação entre a técnica e a arte. Eu acho que, por isso, eu fiz essa escolha pela formação acadêmica em direção à Arquitetura. Assim, em relação à literatura ela ganha maior impulso quando eu fui para Salvador estudar e tive contato com alguns professores que eram mais abertos. Eu podia, extra sala de aula, mostrar o trabalho, discutir com alguns professores de português. Então ganhei um pouquinho de impulso, nessa fase, que eu estava estudando no Colégio Central, em Salvador.

10. K: Você fez o segundo grau lá?

JD: Segundo grau lá. É que todos os jovens de Feira faziam isso.

11. K: A imprensa diz que você se iniciou no mundo das artes e na vida universitária na década de 60. Essa era uma época muito rica: surgimento do Cinema Novo, Tropicália, Bossa Nova, artistas europeus de várias áreas chegavam para a UFBA etc. Como foi que você viveu e sentiu esse momento? Como isso te afetou?

JD: Bom, eu acho que a década de 60 foi rica não só para o país, para a Bahia, mas Feira de Santana, em especial, também foi uma época muito, muito criativa. Você vê que nessa época a gente, a cidade inaugura a Biblioteca Municipal, que é um marco, em 62. Poucos anos depois, o Museu Regional de Arte veio para Feira de Santana criar uma nova referência, inclusive em relação a arte internacional que, você sabe, além de pintores baianos, o museu tem um acervo muito rico em pintores brasileiros e ingleses. Pintores especiais da década de 50, 60, que eram a vanguarda na Inglaterra, na época. Bom, isso para cidade foi um grande impacto.

12. K: Para você, pessoalmente, como isso lhe afetou - todo esse movimento, quando você estava lá em Salvador?

JD: Faltou também as Bienais da Bahia. E esse intercâmbio acho que foi um momento criativo que aguçava muito a sensibilidade da gente. Nessa época, meu trabalho deixa um pouco... começa, vai de um ciclo regional. Quando eu vivo mais tempo em Salvador, ela tenta uma coisa urbana, mas com referência no sertão.. Essa época, eu acho que foi muito vibrante, muito cultivadora do ponto de vista da pesquisa. Você vê que meu trabalho nessa época também tem muitas variantes. Tem a pintura em óleo, tem as pesquisas que eu faço com (esse trabalho você não conhece) são os desenhos que eu faço lembrando um pouco aquela coisa da educação: faço umas pontes com letras, escrevo nos quadros, faço trabalhos em preto e branco, faço objetos também usando sons, usando umas coisas que na época era, hoje ainda é, as na época era mais de vanguarda. Então essa coisa dessa vibração, Antônio Dias, da (inaudível) esse pessoal todo estava bem em atividade nessa época e sempre com pesquisas novas. E rompendo mesmo com aquele ciclo acadêmico da Bahia. Inclusive com aquela coisa do primitivismo, sei lá! Eu acho que a Bahia demorou um pouquinho mais de chegar. E isso coincide também que é o rompimento da Bahia com a arte tradicional. Ela começa nos anos 50 com Mário Cravo, Genaro, nos anos 60 também essa geração de Juarez, Liberato com uma nova figuração. Também é uma época muito rica para a Bahia e eu vivi tudo aquilo. Eu estava apenas como observador, porque eu não estava no processo ainda, estava começando. Eu acompanhava todas essas exposições, na verdade eu não estava participando desse processo. Eu estava trabalhando, mas eu era principiante na época. Eu não estava participando do circuito porque...

13. K: Sim, como um artista atuante, vamos dizer, mas sua sensibilidade estava totalmente...

JD: Absorvendo tudo isso, admirando tudo isso, acompanhando, não perdendo as exposições. Eu participei um pouco como espectador. Pela idade mesmo, eu não ia comparar meu trabalho com o de Chico Liberato, Juarez Paraíso, que já eram mestres na época.

14. K: Nesse momento o que me interessa é exatamente isso: o que acontecia com Juraci, dentro dele...

JD: (Interrupções da questão de K.) Eu estava muito vivo, muito atento a essas coisas, é... exatamente. Eu acho que a coisa mais importante é isso, eu estava muito atento a tudo isso, absorvendo esse contato, tentando perceber, mas não estava participando ativamente porque eu era mais jovem do que todos eles.

15. K: A sua participação era, vamos dizer assim, como público...

JD: Mais como espectador.

16. K: Espectador. É uma forma de participar...

JD: E como estudioso mesmo. Como estudioso. Como observador eu fui estudioso, eu lia tudo.

17. K: E você estudava essas teorias...

JD: Ah! Lia tudo que aparecia, acompanhava tudo, guardava o que podia.

18. K: Estudava essas tendências...

JD: Tudo, tudo, tudo isso.

19. KB: E esses estudos te inspiravam...

JD: É, influenciava no meu caminho artístico. Tanto que é nessa época que eu mudo muito. Trabalho essa procura de afirmação que vem do início de 64. Começo a descobrir aquela coisa do estilo mais pessoal, com os vaqueiros, aquela coisa bem colorida. Depois eu mudo radicalmente. É sobre essas mudanças mesmo do mundo, que é um trabalho preto e branco, totalmente sem cor, aí depois os objetos.

20. K: Essa coisa dos vaqueiros sempre vinha dentro de você mesmo ou foi uma opção intelectual?

JD: Era coisa da infância mesmo, das minhas recordações da cidade do meu universo mesmo. Porque eu só pinto o que eu vivo, o que eu entendo. Só trabalho com essas referências que são verdadeiras e não é uma opção intelectual. Só consigo trabalhar com as minhas raízes mesmo. Então o problema do vaqueiro é coisa da minha infância, da cidade. Isso era uma coisa marcante; o campo do gado descia, os vaqueiros ficavam no meio da rua, a minha casa era praticamente caminho de boiada. Então, na segunda-feira, todas as boiadas passavam por ali, era uma coisa marcante na minha infância, depois também a fazenda de meu pai que eu ia.

21. O que tocava mais especialmente a sua sensibilidade quando criança, de toda...

JD: Principalmente essa coisa dessa raiz sertaneja, do homem do campo. E isso agora, essa minha procura foi sempre trazer esse material e transformar numa coisa mais universal porque a gente na Bahia, era muito claro nessa época dos anos 60, essa briga entre a arte acadêmica, os primitivos que vendiam muito. Então toda essa geração que discutia arte na Bahia não queria que a arte fosse voltada para o folclore. Isso era uma coisa muito marcante para essa geração e que eu absorvi também. Eu não queria fazer uma arte bonita, tanto que quando meu trabalho ficava muito colorido eu já desmanchava tudo e colocava preto e branco.. Um pouco, não sei, de preconceito mas eu queria ter essa raiz, essa matriz que era o que falava mais forte para mim e não ficar copiando, por

exemplo o que o sul fazia. Eu queria pegar essa dica do atual, da vanguarda – a palavra vanguarda na época era a palavra chave – mas com meus valores. E esse caminho que era o mais difícil, mais tarde clareou para mim. Na época, era essa angústia, eu queria pintar essas coisas nossas do sertão, mas não queria ficar no folclore que era uma coisa muito criticada na época. As telas da Bahia, das baianas, dos casarios, isso na época era um terror. Muita gente se dava bem nesse caminho, mas era o que essa geração que me interessava e que eu acompanhava, que me apaixonava, criticava. Mas eu também não queria fazer uma arte fria, do sul, do Rio e São Paulo inspirados nos valores internacionais. E essa era uma grande angústia na verdade.

22. K: Então você não queria ficar se inspirando nos valores internacionais, você queria se manter no seu... mas de repente você se internacionalizou...

JD: É, eu queria essa comunicação universal, mas partindo de uma raiz. Isso foi no começo, uma angústia muito grande porque não estava muito claro para mim o que eu queria. Na verdade eu tinha essas referências, esses valores, artistas e tinha essa coisa do sertão também que eles não tinham lá. Eles eram mais urbanos.

23. K: E a nível internacional, você teve uma influência mais...

JD: Não, não. Aqui a gente não tinha acesso à informação internacional nenhuma. Tanto que os ingleses é que chegaram em Feira. A dificuldade nossa aqui era tão grande, mesmo em relação ao Rio e São Paulo. A Bienal da Bahia é que trouxe esse pessoal todo para aqui. E revista a gente não tinha acesso.

24. K: Então é curioso ouvir você, um artista assim tão calorosamente enraizado, e confrontar isso com a crença de que Feira é uma cidade sem alma, que não tem tradição cultural. Ouvi isso desde adolescente e até li num relatório sobre Feira de Santana. Aqui as pessoas só vem pra enriquecer e depois ir embora. Se fossemos tomar você como parâmetro de um feirense, seria a contradição dessa crença.

JD: Não, mas o problema de Feira é o seguinte: a gente tem aqui uma grande contradição, porque a cidade realmente, nos últimos anos, a partir dos 70 ela começou a se desagregar e perder todos os arrecadamentos culturais. Quando eu falo dessa perda cultural, eu estou falando um pouco de uma perda do passado, de uma perda da minha memória, na verdade. Porque a perda atual é outra história, e aí está nascendo uma outra cultura, uma outra referência.

25. K: E como é essa outra cultura para você, como é essa referência atual?

JD: Bom, o que eu vejo é o seguinte: a Feira que eu falo é a Feira que tinha ainda a feira livre no meio da rua, que tinha o Campo do Gado e isso foi acabando a partir dos anos 70. São trinta anos de destruição de todos esses valores; chega o ano 2000 com uma cidade que vai, claro, construir uma outra referência cultural, mas que não é mais aquela do passado.

26: K: Você tem pistas de como é essa referência hoje?

JD: Não. Como vai ser eu não sei. O que eu sinto hoje é uma grande angústia, um grande vazio que eu tento compensar um pouco saindo de Feira e indo mais para o interior. Aí justifica um pouco essa saída minha de não ficar nesse tão... universo de Feira. À medida que a coisa foi acabando aqui, eu fui para Monte Santo, para Canudos. As cidades que ainda preservam um pouco mais dessa cultura sertaneja, que na realidade de Feira, hoje, é uma realidade muito cruel. E essa coisa da desagregação cultural é verdade em relação a esses valores históricos. Você vê, não existe mais referência na arquitetura; os vaqueiros quase desapareceram, também. A gente não soube preservar por erros políticos, grandes equívocos políticos; a festa de Santana desapareceu; o único elemento ainda do passado que é marcante na cultura popular é a micareta. A cidade, do ponto de vista cultural e do ponto de vista histórico, está desagregada. Agora, isto, justamente como eu falei, por erro político mesmo, equívocos. Pessoas que não são da cidade, que vem para cá, sem nenhuma referência e tomam decisões equivocadas. E outra coisa também é a própria mudança social dentro da cidade. Aquelas famílias que tinham referência do passado e que construíam uma família na cidade, isso não existe mais. Ou seja, a cidade hoje está invadida por gente de fora. Também um pouco do processo de urbanização do país que se intensificou nos últimos anos e a cidade não teve tempo de assimilar. Não é como a cidade do interior que há o bairrismo. Aqui não há mais nada. A cidade realmente perdeu tudo isso. Agora, a grande contradição é que uma cidade que tem toda uma vocação cultural, que é uma cidade que não tem praias, não tem opções, se tiver um investimento... Você vê que tem grupos de resistência na faculdade, temos poetas em torno do Grupo Hera... tem muita gente pintando. Música hoje (inaudível) na cidade começam a usar em barzinho. A cidade tem um potencial cultural nesse sentido. Mas tem perdido suas raízes históricas por fruto da ignorância, do abandono do poder público.

27: K: Então você foi compensar tudo isso ...

JD: É. Essa degradação da cidade eu fui compensando me afastando daqui. E a Feira que já está em minha memória é outra.

28: K: O seu trabalho, hoje, a sua produção artística ainda toma como referência essa Feira que você viveu no passado?

JD: A Feira do passado, embora eu tenha pensado também... em alguma forma, eu estou pensando também como resolver este caos atual, não sei. Tenho fotografado, por exemplo, a destruição da arquitetura. Eu já tenho um bom material sobre a arquitetura do início do século. Quase não existe mais nada. Eu estou guardando esse material. Esse caos urbano também, às vezes, me atrai um pouquinho. Não sei como é que anda. Se algum dia também vou trabalhar isso. Mas sou um estudioso da cidade, hoje. Observo, me angustio muito. Às vezes tento não sofrer demais com essa coisa toda da destruição da cidade. Tento absorver as mudanças, mas é que não são mudanças para melhor. A gente percebe que há toda uma destruição das reservas culturais. Tanto que eu li, agora, recentemente, a coletânea de ensaio de Eurico que escreveu sobre a Feira dos anos 60 pra trás. É realmente a Feira que a gente conheceu na infância que você vai ver. No futuro, a gente está tentando publicar este material, mas que não existe mais de forma alguma. Não é ser saudosista nem querer preservar o passado, mas é que todas as cidades que a gente vê em qualquer país civilizado... em qualquer país que preserva a memória você tem um marco histórico, uma casa... você preserva. Tudo aquilo ali é motivo de... é que a gente tá vendo a arquitetura, monumentos importantíssimos.

29. K: Feira está deformada em termos urbanos.

JD: E o que está surgindo não é nada, não é arquitetura, não é paisagismo, não é nada. Porque se substituisse por uma coisa de nível, mas realmente a cidade está vivendo um momento muito nebuloso.

30. K: Você comentou, noutro dia, que os lugares onde você instalava as suas esculturas do *Projeto Terra*, já estão bem diferentes de como eram há 15 anos, ou mais, quando você começou a fazer o trabalho.

JD: É verdade. É verdade.

31. K: Como essas mudanças afetam a sua sensibilidade, uma vez que você precisa de um contexto "x" para o trabalho?

JD: Eu tento fazer um deslocamento. Depois de um certo tempo, eu comecei a perceber que o projeto ia funcionar também como registro da paisagem, registro dos tipos humanos.. Isso eu percebi muito bem quando estava expondo em Veneza. Colocamos uma grande foto na entrada e lá, em contato com outras culturas, outros trabalhos, de repente chegávamos no pavilhão do Brasil e eu via a grande paisagem sertaneja, ali, com as figuras das crianças, da cultura. O sertão mesmo, bruto, a vegetação... e isso para mim foi uma viagem. E eu vi que o trabalho não era só a escultura, não era o trabalho artístico. Ele passa a ser um registro antropológico também. Então, o tempo vai passando e eu começo a ver que Canudos hoje já não é como era. Tem muito mais construções em torno,

mais estradas. Vejo, por exemplo, uma casa de fazenda que foi feita aqui, que eu fiz um trabalho numa parede, já não existe mais. Então ele vai começar a ser também esse registro da região. E isso também me parece interessante.. De forma que eu vou tentando mudar para outros lugares já intencionalmente, com essa preocupação também.

32. K: Inicialmente você não tinha essa preocupação antropológica?

JD: Era espontâneo, aquilo. Depois é que eu começo a descobrir que tinha isso.

33. K: Chamou-me a atenção, quando eu li seu material, que você diz que teoriza por falta de pessoas que...

JD: É. Mas você vê que no projeto eu já penso em ter pessoas que possam me ajudar a pensar.

34. K: E você já percebia que ele tinha...

JD: Poderia ter um desdobramento. Na verdade eu fazia (?) o projeto crescer com a equipe, depois, porque o sertão era de uma riqueza incrível.

35. K: Deve ter sido mesmo muito interessante ver o sertanejo, as imagens do seu trabalho num contexto europeu em confronto com tantas outras coisas. O que acrescentou à sua percepção sobre o sertanejo, sobre o sertão. Tem algo que se acrescentou a partir disso?

JD: Eu acho que não. Essa coisa do sertanejo já é uma... na verdade, eu ia aprender com o sertanejo. Não dava pra tirar o sertão e ir para fora. Apenas a maneira, a linguagem artística, essa coisa do atual é que me preocupava em pegar... sair do folclore. Essa angústia eu acho que foi enraizada, de não fazer uma arte folclórica. Mas eu sabia que estava tudo ali no sertão. Tudo que eu tinha que aprender, eu ia aprender, eu voltava do sertão revigorado com as conversas.

36. K: O que era que você aprendia?

JD: As conversas. Uma conversa com Doriges me enriquecia demais. Eu voltava feliz, rico de conhecimentos e vida mesmo. A gente vê como as pessoas com tão pouco, com aquela coisa tão primitiva, tão bruta do sertão, as figuras humanas, como as pessoas tinham aquela riqueza de vida, de experiência. E aquilo para mim era realização.

37. K: Qual foi sua maior alegria dentro desse processo do *Projeto Terra*?

JD: Eu tive várias alegrias. Mas o que me dava mais prazer era quando eu chegava no sertão e me sentia muito participando daquele universo. Para mim isso era uma grande alegria. Ver Doriges empolgada, a coisa da festa, da inauguração do painel (inaudível) foi uma coisa muito interessante.

E o projeto tinha dificuldades muito grandes para se deslocar, levar material. Mas as maiores alegrias, acho que foram em Monte Santo mesmo, porque eu consegui plantar mais raízes e me envolver mais com as pessoas.

38. K: Você foi mais vezes lá, realizou mais trabalhos...

JD: Mais vezes, mais trabalhos em Monte Santo. E quando o trabalho era muito longe, com poucos contatos sempre era muito penoso o deslocamento, a falta de estrutura material também, às vezes dificulta um pouco.

39. K: Sobre os desdobramentos possíveis do projeto, você tem alguma visão mais clara sobre isso? Como poderia ser esse desdobramento?

JD: Hoje é o caminho que a gente está tomando mesmo. As pessoas teorizando em cima. Acho que talvez esse seja o caminho mesmo. O trabalho teve aquele impulso inicial e hoje está mais desacelerado em função da questão material mesmo e do próprio rumo que a vida está tomando. Acho que o caminho seria esse mesmo de pessoas de várias áreas começarem abordar o trabalho e ver se há possibilidade de desdobramento. E não sei se é uma coisa assim, pra o (sertão) sertão. Uma estrutura que possa ficar mais, ter uma referência do próprio sertão, uma espécie de memorial que pudesse ficar no próprio sertão em relação a esse material. Não sei. Essas coisas não estão muito claras para mim. No momento, a minha intenção é continuar fazendo mesmo com dificuldade e juntando todo esse material teórico que vai surgindo em torno desse projeto. Porque, para minha surpresa, ele ficou muito atual apesar do tempo passar. Você vê que a arte está mudando muito de forma. A arte mudou muito, mas a gente ficou atual.

40. K: Até porque nessa era da globalização o que pulsa é a diferença. Afinal, com o Mc Donald's e outros, os sabores e as cores se tornam os mesmos em qualquer país. Diferenciar, então, é um poder. E seu trabalho tem algo disso: o diferente, característico e, que ao mesmo tempo, universaliza a partir disso...

JD: Eu acredito também nisso. Essa coisa da globalização, quanto mais global, mais arte. Eu acho que a arte traz as reações quanto a isso. Se fala na economia, mas eu acho que a grande reação pode ser através da arte, porque a arte cria mais a diferença mesmo.

41. K: Já que o sertão mudou, alguma mudança se fez também na forma das pessoas receberem o seu trabalho?

JD: Em Monte Santo, por exemplo, nos últimos trabalhos que eu fiz já havia alguma coisa da influência da televisão. Até mesmo na abordagem das pessoas, porque Monte Santo foi cenário de

alguns filmes, seriados da Globo, *O pagador de promessas*. Essa presença da televisão filmando, pagando as pessoas para figurante, isso mudou um pouquinho aquela ingenuidade, aquela pureza das pessoas. Então, quando eu chegava para fazer um trabalho, algumas pessoas já pensavam também em termos comerciais. Eu tive que repensar algumas coisas porque o pessoal estava pensando que eu estava ganhando dinheiro com aquilo e já pensava até em cobrar da minha parte um cachezinho para se envolver, pra falar.

42. K: E o que te ocorreu?

JD: Bom, me afastar mais da cidade. Deixar aquele lado e partir para outros lugares, outras áreas que não tiveram contato assim com a televisão. Teve um cidadão que chegou até a pensar: “Ah, você tá ganhando dinheiro com isso, eu vou querer cobrar pra falar no gravador.”

43. K. (Inaudível) quando seu trabalho foi tomando uma proporção maior, surgiu a necessidade de um local onde você pudesse mostrá-lo. Fazer isso no sertão foi um protesto, uma queixa por falta de espaço? Teve essa conotação? Estava faltando espaço?

JD: Eu estou entendendo sua pergunta. É o seguinte: naquele momento específico, teve um pouquinho disso também porque era um momento em que eu estava experimentando alguns objetos com madeira bruta e couro. Esses tipos de trabalho na maioria das vezes eram cortados dos salões; em galerias você não ia mostrar; em alguns espaços culturais havia uma (inaudível) reação. Para decorar as casas também não tinha espaço. De repente o trabalho foi ficando e eu sentindo que não tinha aonde ser colocado. Aí foi que veio a idéia. Eu disse: -“Bom, eu vou para o sertão, me inspiro, pego as referências todas, faço um trabalho e vou mostrar no circuito urbano. O circuito urbano não vai absorver isso... Por que eu não mostro pro próprio sertão?” De repente, teve essa coisa intencional de dizer: “Chega, deixa lá as galerias, os museus, os Salões e vamos mostrar para o sertanejo para ver o que acontece.” Então teve um pouquinho de protesto, havia essa dificuldade de circular esse tipo de trabalho. Foi justamente quando eu estava fazendo a *Série Terra*, que é justamente a parte mais bruta que você viu no meu ateliê, com aquelas madeiras trançadas com couro cru.

44. K: E você já sabe responder o que é que acontece quando você mostra isso para o próprio sertanejo?

JD: Não, eu não. A minha preocupação era mostrar e vamos registrar, vamos falar. Eles entendiam à sua maneira. Isso era suficiente para mim. Às vezes, tinha trabalhos que duas, três pessoas viam porque eram instalados em área tão deserta. No Raso da Catarina, por exemplo, acho que quatro pessoas viram e mais alguém que tenha passado por lá. Era uma reserva ecológica fechada. Uma

vez ou outra é que passava um caçador. Então eu não fiquei preocupado em a crítica aprovar, me submeter a concurso e fiz meu trabalho. Ficou lá no mato, os bichos olharam, o outro caçador, o cara do posto lá.

45. A minha primeira entrevista foi com alguém que falou primeiro com você. O que ela comentou?

JD: Essa pessoa, eu devia ter identificado pra você associar com a gravação; eu achei interessante, num primeiro momento, ele, como vários outros que se aproximaram de mim no início, sempre tinha uma desculpa para procurar saber o que era a escultura. Então eu achei interessante porque a primeira coisa que ele disse foi o seguinte: "A curiosidade foi que matou o gato". Antes de fazer a pergunta, ele fez essa introdução, como se fosse uma justificativa pra sair ... Depois ele perguntou o que eu estava fazendo ali. É pena que a gente não identificou essa pessoa. Eu achei interessante essa pergunta, essa introdução que ele fez, estreando pra se aproximar.

46. K: Há anos, você vem fazendo esta experiência. Como foi desta vez? Tem algum aspecto que você queira comentar?

JD: Cada trabalho tem sempre um lado novo. Aqui, em Valente, na verdade, a gente não tá fazendo na zona rural. Agora tem a presença do feirante, que é da zona rural. A gente escolheu justamente por isso, em função da feira pra tentar essa ligação entre um público rural e um público que já é de uma cidade pequena. Esse público já tem um tipo de formação, já tem televisão. É uma cidade que tem outra informação - as crianças estão na escola. Então isso é interessante porque esse meu trabalho, quando a gente faz totalmente na zona rural esse, de certa forma, vai ser diferente. Mas aqui o interessante é essa questão da gente pegar uma cidade pequena, em mudança, como toda cidade do interior, onde o público já tem uma informação que também não é da cidade grande. É uma informação via televisão e as pessoas viajam mais. Acho que é um público bem especial e, certamente, nas suas gravações, eu ouvi algumas (a garçonete do restaurante interrompe). Então esse dado para o trabalho, essa questão de você pegar um público "urbano". Não é um público urbano de cidade grande. É um público urbano de uma cidade do interior, mas que vai ser certamente diferente do público que a gente vai pegar no próximo trabalho.

47. K: Você já fez gravações de depoimentos de público em alguma cidade desse tipo? Qual a situação mais parecida?

JD: A situação mais parecida foi Feira de Santana, no Campo do Gado e , também, em Monte Santo. Na época, eu fiz numa praça. Mas lá, na verdade, eu não gravei os depoimentos. Nesse que eu fiz já depois, em 96, por aí, foi justamente na cidade de Monte Santo. Foi semelhante, mas as gravações são de uma exposição de pintura nos povoados. Tenho também essas gravações que você

deve ter visto nas publicações. As esculturas , eu não fiz nenhuma em cidade, a não ser em Monte Santo, onde eu não gravei. Essa é a segunda que eu faço numa cidade do interior. Tem a do Campo do Gado em Feira que tem uma associação. Mas também era um público específico. Um público de vaqueiros, ciganos, pessoas que só comercializam com animal. Acho que numa cidade com essa característica, deve ser a primeira vez.

48. K: Já houve alguma comparação dos conteúdos dos depoimentos recolhidos com esse público específico que trabalha com animais, com os depoimentos de pessoas que trabalham com outras coisas?

JD: Não. Nunca cheguei a fazer isso . Agora, aqui você vai ter essa presença da cultura regional que é o sisal. Nessa região do sisal, nunca fiz. Eu fazia mais para o sertão de Monte Santo, Euclides da Cunha.

49. K: Como fica sua expectativa, seu sentimento em realizar esse trabalho num lugar onde o boi não é uma marca tão presente como em outras regiões?

JD: Não penso assim, porque nessa região a cultura é a mesma. Por exemplo, a tradição de espichar o boi, pra secar o couro de boi. Eu estava vendo ali na feira alguns couros. Hoje já não compensa esticar o couro de boi, de carneiro ou o que for, pra secar porque perde. Eu estava vendo ali na feira que eles estão vendendo o próprio couro, couro fresco ainda, e certamente tem algum comerciante que vem buscar esse couro aqui pra levar para um curtume, provavelmente no Jorro ou Tucano. Hoje a gente já não vê muito couro espichado porque não compensa. Se eles não tinham como comercializar, espichava na cerca dentro de casa e daí usava como couro cru pra fazer Corréa – porque também se usa pra fazer correia de couro. Hoje, tem essa tendência, em quase toda feira do sertão, das pessoas venderem o couro fresco para comerciantes que vem buscar aqui e levar para o curtume. Mas num passado recente, a gente via também nessa região os couros estendidos, couro de boi, couro de bode estendido no corpo inteiro da casa.

50. Essa paisagem já está modificada?

JD: Essa paisagem começa a se modificar. Hoje você não vê tanto. Há alguns anos atrás, você via muito couro de boi espichado; mas hoje é prejuízo você espichar um couro de boi. As pessoas que fazem isso não tem como comercializar. Normalmente, eles vendem o couro fresco.

51. Eles comercializam para a indústria...

JD: É, passa por vários intermediários até chegar ao curtume.

52. Você falou também da sua experiência de enfrentar diversos tipos de solo. Como isso influencia na escultura?

JD: Do ponto de vista formal, isso influencia a escultura porque quando eu pego um terreno mais fácil de você estruturar. Você cava... Geralmente, eu parto de onde eu posso estruturar a peça, de maneira que ela demore mais. Então ela se assume com formas verticais. Mas aqui a gente pegou um lajedo. Pela primeira vez, eu fiz uma estrutura totalmente solta. A tendência é você ter peças mais horizontais, por você ter uma estrutura auto-sustentável. Ela não é fixa no chão, como em outros lugares. Então a tendência é você ter peças mais horizontais. Quando não é intencional, normalmente o terreno condiciona um pouco a forma da escultura.

53. K: E nesses terrenos que você experimentou, qual lhe favoreceu o resultado mais de acordo com sua sensibilidade estética. Qual a escultura que mais lhe agradou?

JD: O resultado, na verdade, a gente só percebe depois. Tive trabalhos tipo assim o que você usou na capa do seu trabalho, extremamente difícil de ser feito. Estava nublado. A gente chegou e com pouco tempo começou a chover. Pensei que não ia dar nada ali. Um trabalho que a gente tinha que fazer com muita rapidez e retornar para Feira. Então, algumas dificuldades operacionais que a gente enfrenta influencia o trabalho. Mas no final o trabalho ficou legal. Aquele céu cinzento com o verde que estava do (inaudível) das plantas que estavam sobre o tanque. O tanque estava forrado com aquelas plantas aquáticas. E aquilo que, no momento, a gente não percebeu... eu pensei que ia ser um trabalho complicado, tinha que ser rápido pra retornar e a chuva também ameaçando cair – porque quando chove no sertão, se a gente pegasse uma trovoadas, até pra retornar seria complicado. Então, eu não esperava que saísse aquele trabalho. Mas no final o resultado ficou legal. Ali ficou uma forma mais horizontal, porque não dava pra... Então às vezes tem essas surpresas; a gente não sabe o que vai sair do trabalho. Você vai fazendo, vai estruturando, vai arrumando, olha pra lá, olha pra cá, de todos os lados. Depois a gente vê o trabalho documentado, se acostuma quando volta e aí você vai descobrindo as formas que lhe agradam. Mas tem também um bocado de surpresas. Nada é um trabalho que você possa planejar, fazer um projeto.. É um trabalho que é um pouco do momento, do solo, do calor, do mosquito que está atrapalhando, das pessoas que estão ajudando. Tem um pouquinho do acaso – que é gostoso. Nunca venho com uma forma preestabelecida. As coisas vão acontecendo na medida que ... de acordo com o material também.

54. K: O que é a obra nesse processo? É a escultura? O que é o Projeto Terra? O que é a obra? A obra está dentro do Projeto, o projeto é a obra?

JD: A obra eu acho que está inserida na coisa. (inaudível). Mas o que sempre me motivou, desde o início, é esse intercâmbio de experiência. Porque a inspiração, digamos que eu possa usar essa

palavra, eu sempre busquei no sertão e cada vez mais (inaudível) de Feira de Santana. A partir de Feira. A partir de um determinado momento eu quis fazer essa troca. Porque eu não pego essa experiência levo pra cidade grande, recio, interpreto? E como é que seria isso devolvido para o interior? Quais seriam essas pessoas. Então tem um pouco de performance, do aspecto performático da coisa; tem a obra em si, mas tem esse outro lado que eu como artista não sei teorizar muito sobre isso. Tem até uma professora que fez uma palestra em Paris – a gente tá querendo traduzir o texto dela para o português – questionando um pouco isso. Tem umas dificuldades assim que eu tô querendo ver. Se é uma instalação, ou se é uma escultura, uma performance...

55. K: E pra você o que é?

JD: Acho que é um pouquinho de cada coisa. Ele tem um lado performático. Por exemplo, se a gente quisesse desmontar a escultura hoje, para mim estava realizado o trabalho. Então foi um performance, neste sentido. Mas também fica como um objeto, uma escultura que tem uma realidade concreta. Isso também já aconteceu em diversas etapas do projeto. Eu acho que é uma obra muito aberta; depende das circunstâncias e também da leitura que a pessoa quer fazer. Porque ela pode ser vista como instalação porque tem um entorno; sempre o entorno está participando. Pode ser visto como uma escultura.. Só que eu prefiro, nessa escultura, retirá-la de um contexto do museu tradicional. E pode ser vista também como uma performance porque tem um tempo, a interferência das pessoas. Essa leitura também pode ser feita.

56. Pode ser vista também como arte conceitual, também. Fica o registro da obra em livros, postais...

JD: Conceitual, também. Então essa leitura eu acho que fica mais a cargo dos críticos.

57. Eu estou interessada em saber, pra você, como é?

JD: Minha intenção é a construção do objeto. É um objeto. É uma escultura que eu estou fazendo. Mas o que decorre daí, a proposta de trazer para o povo, e também de se ser uma obra que, por um lado, tem uma consistência, um elemento concreto pra ficar ali, aí já muda tudo. Acho que muita coisa escapa também do que no início pensei em fazer. E as coisas estão acontecendo também no próprio lugar.

58. K: Qual o primeiro pensamento que você consegue lembrar a respeito da criação da escultura?

JD: A primeira idéia era realmente levar as obras para o sertão, construir o objeto no sertão e que criasse uma espécie de museu ao ar livre. Essa foi a primeira intenção. Mas dessa idéia para o que aconteceu, para o que a obra é feita, as coisas foram acontecendo à minha revelia, também.

59. A sua expectativa é que esse museu ao ar livre fosse como?

JD: No processo que eu estava no início, eu tinha a intenção de construir simultaneamente, me parece que em dias apenas, em vários pontos do sertão. Minha expectativa é que, em certo momento, a gente teria várias peças em vários lugares do sertão.

60. K: Fixas?

JD: Fixas, com toda a ação do tempo e tal, mas que a gente pudesse ter isso. Um dado que foi logo surpresa pra mim é o sertanejo precisar do couro, e isso, logo, eu não estava pensando que ia acontecer.

61. K: A apropriação foi o dado surpreendente para você?

JD: No caso da pintura de Edwirges⁵⁹, não. Ficou lá realmente. Se eu pudesse ter feito várias outras pinturas, daria essa idéia.

62. K: Diante dessa surpresa da apropriação da obra como é que fica, ou como ficou durante esse tempo o sonho de um museu ao ar livre no sertão?

JD: A partir desse novo dado, eu não me preocupei muito com a conservação das obras porque isso aí ia ser complicado também. A coisa evoluiu para o lado mais conceitual, talvez. Embora eu não tenha perdido essa idéia de... eu ainda tenho um sonho de que tivesse um parque, uma fazenda que a gente tivesse umas esculturas ao ar livre. Mas uma obra que a gente pudesse ter um pouco mais de controle. Se é que é possível ainda fazer isso.

63. K: Que garantisse a permanência das obras...

JD: Seria também do projeto.

64. K: Você que tem andado tanto por aí, você viu algum lugar que seria bom para realizar essa idéia?

JD: Monte Santo. Mas aí passa por uma questão econômica.

65. K: Tem o Parque Estadual de Canudos. Lá daria para fazer?

JD: Teoricamente tem, agora aí precisaria É um parque histórico, temático, ligado à Guerra de Canudos. Eu não sei até que ponto...

⁵⁹ Edwirges é uma senhora que viveu em Monte Santo, uma figura lendária da região. Se estivesse viva, teria aproximadamente 93 anos. Acompanhou Juraci em muitos de seus trabalhos. A parede lateral da casa de Edwirges serviu de suporte para o primeiro mural pintado por Juraci no sertão.

Selma⁶⁰: Poderia ser uma área próxima ao sítio da guerra. Eu acho que pegaria.

66. K: Quando você pensou os materiais (couro e madeira) para o trabalho artístico, tinha uma intenção simbólica, em relação à vida do sertanejo?

JD: Isso nasceu de um outro trabalho que eu vinha fazendo antes. Um trabalho de pintura onde eu já estruturava usando a madeira e o couro como suporte. [Selma acrescenta: - Como se fosse uma tela.] Juraci confirma: - Daí eu criei objetos também. Esses objetos já tinham uma ligação maior com os couros de boi espichados (alcatrão e madeira). Então fiz objetos bidimensionais usando simbolicamente essas estruturas, só que em outro contexto. Tinha umas faixas que lembravam alguma coisa de pinturas persas, mas que partia justamente dos couros de boi. Daí parti para uma coisa geométrica, a partir de madeira bruta e esse couro mesmo que eu uso. Inclusive, logo no início, eu pensei em levar esses objetos para o sertão. Cheguei até a fazer umas fotos com esses objetos no meio dos tanques. Mas eram produções bidimensionais. Cheguei a passar para os objetos. Depois fiz a série "Cancela" que já era com uma madeira mais elaborada. Bom, quando o Projeto Terra surgiu, como era pra colocar no ambiente externo, você tem uma paisagem. Percebi que o objeto bidimensional não era o caso. Tive, então, a idéia de usar a mesma filosofia do couro trançado, mas criar um objeto tridimensional. Projetei uma maquete e o *Projeto Terra* surgiu com as esculturas.

67. K: E quando você pensou nessa forma tridimensional, quais foram as primeiras idéias eixo pra chegar a essa forma?

JD: A partir dessa estrutura do couro de boi também.

68. K: E quando você falou que tinha uma preocupação de não parecer uma oca?

JD: Porque, quando a gente começa as primeiras experiências, aí começam a lembrar logo do couro em volta. Aí é a questão do artesanato, do aprimoramento artesanal. Então teve a primeira, a segunda, e a forma do couro, quando a gente estruturava a peça, quando isso era feito nuns terrenos mais duros de cascalho, então ficou assim um pouco horizontal. Num certo momento lembrou um pouquinho e eu tive que retrabalhar.

69. K: Tinha mais a intenção com o que não deveria parecer...

JD: Se cria um objeto escultórico, uma forma abstrata, mas que tivesse uma intenção plástica. O primeiro mesmo, da Tapera, a gente tinha uma intenção. Tem umas formas que sai. Então há uma

⁶⁰ Selma é museóloga, esposa de Juraci Dórea, também colaboradora no trabalho de campo dessa pesquisa.

intenção plástica. Não coloco o couro aleatoriamente. Demoro horas, às vezes, procurando uma posição. Então ali tem um gosto que eu venho exercitando ao longo desse tempo todo, em relação àquelas formas. Umas não me agradam. Outras agradam.

70. K: Quais as que mais te agradam?

JD: As que ficam mais arrojadas, soltas.

71. K: Por exemplo, a que você instalou onde?

JD: A primeira. Eu acho que nunca superei a primeira.

72. K: Qual foi a primeira?

JD: A da Tapera. Foi uma que não sei se vou repetir mais. Aquela paisagem. Mais que uma estrutura a paisagem compõe. Aquilo é uma instalação: o tanque, a casinha lá em cima... ali eu fiz uma instalação.

73. K: E a que você menos gostou?

JD: Umas que tentei com materiais novos. Estas não estão nem no catálogo.

74. K: Ontem, quando as meninas estavam se aproximando, algumas associaram a escultura a uma oca de índio. Hoje, quando elas voltaram, disseram: “*agora eu estou vendo que não é uma oca de índio*”. Perguntei o que elas pensavam que era agora? Responderam: - “*Al agora tá difícil, eu tenho que pensar*”. É interessante como entram numa reflexão. Aquela coisa de abstrair. A pessoa que vê parece que entra no mesmo processo que você, quando quis abstrair. É um impasse. De repente você percebe que tem que ir para outro patamar.

JD: A coisa também é justamente essa. Porque se eu trago para o sertão, por exemplo, um material que eles identificam, então essa coisa de fazer uma obra abstrata fica intencional. Porque eu podia trazer uma coisa mais fácil de identificar: uma paisagem, uma... você vê que eles associam muito a “estauta”. Então a idéia monumental está presente na escultura. O tempo todo a referência é regional.

75. K: É muito interessante o processo de perceber das pessoas. O exercício da abstração. Parece que as pessoas reproduziam o caminho de reflexão que você fez. O que viu, o que tentou evitar e o que precisou fazer para superar o que não era aceito do percebido?

JD: Porque a intenção, desde o início, não foi criar uma coisa figurativa, porque perderia esse impacto de uma obra contemporânea. Porque ela é contemporânea do ponto de vista formal. Também é muito avançada, digamos assim, para o conceito da região. Mas esse diálogo com a

população rural é que me interessa obter também. Porque você tá com uma obra conceitual, uma obra formalmente arrojada para a região.

76. K: Na entrevista que você deu à radialista, você afirmou que o que interessa é esse diálogo com a população local. Então eu não devo mesmo mudar o título do meu Projeto, conforme a sugestão de um dos meus professores, porque o que as pessoas falam é muito poético também. A fala deles é muito poética.

JD: Você vê que as pessoas falam também por símbolos. Eles não conseguem traduzir aquilo de forma concreta. Eles também falam simbolicamente.

77. K: Isso é muito legal.

JD: Isso é a coisa dos críticos de arte também. Os críticos não vão dizer o “beabá”. Eles criam e recriam simbolicamente aquilo; os filósofos também. Até tem um texto de Brasileiro, não sei se você se lembra, da série Terra, “Sertão, Sertão”. Naquele ensaio, ele, em alguns momentos, quer fazer essa ponte entre o filósofo e o sertanejo. É o que a gente percebeu hoje, aqui, entre a poesia e o sertanejo. Ele faz essa ponte entre a filosofia (inaudível) mas a gente pode também ver o lado da poesia.

78. K: Seria bom conseguir bastante depoimentos. É interessante esse processo de não planejar ou direcionar a fala. O legal é ouvir, ouvir, ouvir... e, pelo que emergir da fala das pessoas, traçar um caminho a percorrer cientificamente.

JD: Às vezes a gente tá fazendo a entrevista e o pessoal começa a falar e a gente acha que aquele fugiu demais, saiu do assunto, começou a fazer poesia. Então, em alguns momentos, a gente até, por uma urgência de fazer a entrevista, de já ter outra pessoa pra falar, a gente, em alguns momentos, até observava o que a pessoa estava falando. Depois é que a gente percebia a importância daquele discurso que naquele momento não tinha nada a ver com a obra; não era uma coisa objetiva, mas essa poesia é que era interessante.

79. K: É porque é o que a obra (inaudível).

JD: Por isso que em alguns depoimentos a gente sente que falhou. Pessoas que eram chaves porque falavam poesia. Por exemplo, num momento eu estava ali envolvido com a construção da obra e com a entrevista, sem a experiência de um cientista, nesse aspecto, a gente às vezes abreviava certos trechos ou cortava, passava pra outra pergunta, quando as pessoas estavam falando o universal. Mas a gente sem esse domínio, só depois com o tempo é que a gente vê que os depoimentos chaves, de pura poesia é que é a questão.

80. K: Vocês fizeram o que era possível e real para vocês naquele momento.

JD: Sem um especialista acompanhando o trabalho. Porque era importante desde o início saber a reação das pessoas. Não uma pessoa acompanhando, especializada. Então a gente tinha que documentar como podia.

81. K: Quando você estava documentando, você já tinha consciência de que com isso você já estava caindo no terreno da arte conceitual?

JD: Na época, a arte conceitual não tinha, não. A arte conceitual teve aquele *boom* e declinou um pouquinho. Aí veio as vanguardas. A arte conceitual voltou de novo agora, depois do neo-expressionismo e as vanguardas. A arte conceitual voltou com essa força total. Na verdade, esses movimentos conviveram quase que paralelamente nesses movimentos da pós-modernidade. Mas hoje o artista que está nos salões, nas bienais só conceitual. Mas nos anos oitenta, no auge, a transvanguarda e o neo-expressionismo. Então eu não tinha isso... embora não seja já vem desde o tempo de Duchamp. Mas, nesse momento, a arte conceitual não tem a importância que tem hoje. Porque hoje está uma predominância muito grande da arte conceitual em todos os salões que a gente vê. Não era por aí. Não tinha essa intenção de ser arte conceitual na época. Era uma exposição mesmo.

82. K: Era a emergência do registro...

JD: O que me interessava, o que eu achava que era novo e que me interessava era essa coisa de tirar da cidade, tirar do museu e levar para outro público. Isso para mim era o desafio.

83. K: Por que você queria tirar do museu?

JD: Primeiro coincidiu com o momento em que eu não tinha muito espaço nas coisas oficiais, nos eventos. Tinha pouco espaço. Primeiro por ser da Bahia e a Bahia estava fora de todo o circuito nacional. Depois por ser uma cidade de Feira de Santana que ainda tava fora da Bahia também. Então essas restrições e limitações, e a gente com toda uma vontade de realizar, de mostrar o trabalho, isso aí eu quis realizar mesmo. Eu não quis ficar aí batalhando esse negócio aí fora. Vou mostrar meu trabalho no mato mesmo, sou sertanejo e acabou. E isso aí esgota tudo. Nesse sentido foi uma espécie de radicalização, também.

84. K: E quando você viu que foi justamente essa parte do seu trabalho que lhe internacionalizou, isso foi uma surpresa para você?

JD: Foi uma surpresa, de repente, o resultado desse trabalho.

85. K: (inaudível) você tem a prática e a diferença bem científica de lidar...

JD: A coisa que também a gente não sabe é se, quando um chega, a falar se já está contaminado pelos que já falaram antes. Mas umas perguntas que a gente sempre fazia: “o que você entende por arte?”, “o que você acha que é arte?”

86. K: Quando você selecionava os depoimentos para serem publicados, você já tinha...

JD: As publicações geralmente não eram publicações extensas. A gente pegava a fotografia. O termo “estauta”, monumento, surgia muito. O importante é você vê como ele escreve.

87. Atilio ⁶¹(o fotógrafo): A língua é culta.

JD: A língua é culta.

88. A (o fotógrafo): Eu percebi na sua construção que há uma plasticidade no couro combinando com a madeira.

JD: A única maneira de criar tem que ser o couro, para mim. Eu não consigo a plasticidade do material.... é com a madeira e o couro. Eu parto de um trabalho em uma maquete, primeiro. Então, uma peça daquela que eu trabalho em couro, ela realmente assume uma construção do próprio couro. Eu trabalho com escala. Cada peça eu faço rebatimento no papel. Então eu vou montando as peças e de uma peça eu vou para o papel e faço o rebatimento. Na verdade, eu nunca pensei em fazer em ferro, mas recebi uma encomenda pra fazer uma escultura na praça, lá em Feira de Santana. Mas tive que fazer muito estudo.

89. A: Você já perguntou para as pessoas de Feira de Santana o que elas acham dessas esculturas de ferro?

JD: Não. Eu fiz uma escultura para a cidade. Para mim via mais uma escultura na cidade, ou uma cidade. Ela vai se modificando, embelezando o centro. Mas ela ganhou uma dimensão até maior do que eu pensava. Hoje está sendo até quase um símbolo da cidade. Alguns amigos meus até me pediram. Ela ganhou uma dimensão bem maior do que eu pensava. E reconheço até que o pessoal está reconhecendo pelo Brasil todo. E agora o artista é que tem que batalhar patrocinador. No começo eu me empolguei muito. Mas aí é mais complicado, de forma que eu me desinteressei um pouco.

90. K. (Pergunta inaudível)

⁶¹ Atilio é professor de fotojornalismo, fotógrafo e colaborador nesta pesquisa fazendo os registros fotográficos.

JD: Quando a gente realizou o trabalho do sertão, os primeiros trabalhos, eu fiz uma documentação. Uma documentação tanto do primeiro que eu lhe falei, mas numa condição muito precária. Eu só fiz filme... felizmente eu fiz preto e branco, mas não fiz cromo, não fiz cor. Só filme preto e branco. Um registro normal como se fosse uma exposição. A partir do segundo aí eu comecei a documentar. Os primeiros foram uma documentação precária. À medida que a gente foi percebendo a importância da documentação, a gente foi melhorando a qualidade. Só não fiz documentação em vídeo, porque não tinha condição. Mas cheguei a fazer um filme super 8. As gravações, realmente, tinha a quantidade de gravações, registrava em vários tipos de filme. Essa documentação tinha uma certa qualidade e quantidade também. E como eu tinha também que (um dos projetos, o primeiro projeto que eu ganhei um prêmio, um projeto pra executar esse trabalho) eu tinha como obrigação levar, mostrar o resultado disso numa exposição coletiva que reunia todos os premiados, eu tive que fazer é ... como resultado o trabalho não se encerrava no sertão, até pelo regulamento do concurso. Então essa foi a primeira coisa que motivou a volta do projeto para os espaços urbanos dos museus tradicionais. É o exercício do edital. Eu tive que participar de uma coletiva com o resultado desse trabalho. E o resultado foi a documentação fotográfica que eu fiz. E isso já foi também quase uma imposição. Mas, daí a coisa mudou e ganhou outra dimensão. No início também eu tive essa limitação e essa obrigação de devolver o resultado pra uma exposição dos resultados como um dos premiados. E com o tempo também eu comecei a perceber que o projeto ele tinha umas coisas teóricas que eu não estava prevendo, da participação de outros especialistas. É que eu não tinha a capacidade de avaliar toda a dimensão do projeto. Quando começou a envolver muita coisa e gente, a questão mística, por exemplo, acho que daria. Alguém se tivesse de se interessar pra fazer um trabalho sobre isso também faria também ali. Então, sozinho ele começou a andar. Do ponto de vista antropológico, sociológico, aquelas imagens ficavam ali. Isso, por exemplo, em Veneza , é uma coisa que eu me lembro que me marcou muito, é que a gente conseguiu reproduzir um pôster de alguma daquelas fotos do tamanho de um metro e meio, dois e tanto e ficava logo na entrada do pavilhão. E, de repente, quando a gente chegava no pavilhão do Brasil, via aquela paisagem sertaneja, aqueles galhos secos. Aquilo pra mim foi a coisa mais.... aquilo é cada vez mais uma redação... é a paisagem nordestina. Aqui tá um dado ambiental, um dado sociológico. As pessoas, as roupas... Nisso, o projeto foi ganhando por essa dimensão. Tem um crítico que viu isso lá também, o Pierrô Astany, andando lá pelo pavilhão, ele até falou desse lado antropológico, sociológico. (...não compreendi o início da frase) da *Folha de S. Paulo*, da época da bienal. E em muita coisa o projeto vai fugindo. Por exemplo, aqui também, com esses interesse que você tá vendo, já outras... Muita coisa mudou. O projeto tem essa possibilidade de permitir que as pessoas também...



91. K: É aberto como você falou.

JD: É. Eu não tenho todo o domínio, nem sei o que é que o projeto seja totalmente. Eu tive uma primeira intenção, um projeto a ser desenvolvido, uma idéia, mas que ele sozinho também ganhou sua dimensão sua força, sua expressão.

92. K: Você falou que o sonho era ter um local onde você deixasse as obras, um museu. Mas depois ele se transformou em outra coisa. Mas, a gente percebe que ao longo desses anos vem fazendo essas esculturas uma vez por ano. Qual é a motivação sua para manter esse movimento?

JD: O que eu sinto é que não esgotei o projeto. Tem etapas da produção artística que a gente considera inseparável uma parte da outra. Eu sinto que o projeto ainda tem alguma coisa a dizer. O tempo tá passando, ele foi assim uma coisa muito nova no início, ainda continua atual. A gente tá vendo sempre essa luta, o sonho do artista de querer ... tá se comunicando com o público, de sair... De vez em quando, eu tô vendo aí as novidades. O pessoal vem trabalhar com as crianças do Pelourinho, do Axé, vem o pessoal artista plástico fazer um trabalho com as crianças do axé. Conceitualmente isso faz parte do Projeto Terra. Essa coisa do artista sair do convencional, sair do museu e buscar esse diálogo com a população. E como o Projeto ele exige um custo (quero até lhe lembrar que você deve anotar tudo que a gente tá gastando aqui), ele tem um custo e não tem um retorno. Depois eu não posso vender, não posso comercializar. Embora essa intenção tá claro desde o início, eu não sou comerciante. Mas aí tem um custo que eu não consigo ganhar hoje, nessa idade, pra investir no projeto. Então, eu, com recursos próprios, vou fazendo uma, duas por ano, próximo de Feira. Eu faço pra manter a coisa viva. Até como exercício artesanal de ir lá escolher, e tal, pra não parar e ficar assim.

93. K: E nessas vezes que você vai duas vezes por ano, você mantém esse registro?

JD: O registro tem sido em função do local, porque você vê que pra a gente ter público a gente teve que planejar demais, né. A Feira... Nos lugares que eu tenho ido, por exemplo, que eu esperei muito, foi o de Ipirá, numa fazenda em 99. Mas, de repente, no momento que a gente fez e concluiu o trabalho, as pessoas tinham saído e não deu pra circular mais entrevistas. Eu achei que ficaram pobres. As que eu faço perto de Feira também, perto da fazenda, tem um público pequeno. De vez em quando, aparece umas pessoas interessantes, mas nessa parte da documentação, a última que ficou legal foi a de Monte Santo mesmo.

94. K: O que geralmente você pergunta às pessoas? Como você chega pra elas...?

JD: Primeiro você está percebendo que é difícil essa abordagem. Você tem que deixar as pessoas falarem assim, e elas dando qualquer brecha pra tocar no assunto arte, alguma coisa assim, a gente

tem que tentar puxar o máximo disso aí. E a gente já percebeu que essa questão da arte, eles conceituam mais no sentido da arte essencial, da vida, daquela coisa...

Não tem aquela coisa do artista separado da vida. Um pouco mais daquela coisa do artista da idade média, do artista, artesão medieval, ainda .O artista, sem separar do artista artesão. O pedreiro é artista pra ele. O cara que trabalha com...

95. K: Isso fica claro em muitos depoimentos que a gente escuta, tem muito essa ...

JD: Isso é uma coisa que faz parte do pensamento deles: associar o artista ao artesão. Não tem essa separação.

96. K: Teve uma pessoa que também diferenciou a ... ele citou você, parece, como um artesão. Depois disse que não, que era um artista. Então perguntei qual era a diferença. A pessoa disse que artista tem algo mais que o artesão, artista tinha fama.

JD: Esse dado é um dado urbano. Você vai ver que, na zona rural, ninguém vai ver essa diferença. Você vê que essa pessoa já tem uma informação. Mas quando a gente tá trabalhando na zona rural você não vai ver essa diferença. Se essa palavra, arte, surgir, você vai ver que vai ser sempre esse lado do pedreiro, do pintor .

97. K: Mas você vê que aquele mecânico com quem nós conversamos ali, quando foi tentar definir o que ele tava vendo ali, ele foi falar de inteligência, ele falou que o pessoal baiano era ...mais burro que “barriga de trem”. Atilio perguntou o que era “barriga de trem”. Ele disse: “Tá vendo aí? O senhor fala outra língua, sua língua é diferente da minha. É porque a pessoa que fez aquilo ali tem uma inteligência a mais, uma cabeça a mais... algo assim, mais pra cima, maior.” Quer dizer, o pessoal tem uma noção de que não sabe o que é. Mas só uma cabeça, uma inteligência a mais é que pode fazer aquilo. É interessante, né. Algumas pessoas não conseguem...

JD: Aquele ali falou pouco, eu percebi. Mas se você conseguisse puxar por ele... ele fala por símbolo. Mas ele cortou de repente.

98. K: É, mas uma mulher cochichou uma coisa no ouvido dele e ele dizia pra desligar a pilha. Mas ele

chegou a falar bastante coisa. Acho que você não viu o começo.

JD: Lá na roça mesmo, tem um vaqueiro (na época ele falava até mais, hoje ele está mais urbano). Mas tem um vaqueiro lá que ele fala tudo por símbolo. Eu lembro que eu sentava horas só pra ouvir o vaqueiro falar. Ele fala outra língua mesmo. É tudo poético, é tudo simbólico. Esse realmente, (hoje ele já está mais urbano) mas... mas eu passava horas ouvindo ele falar.

99. K: Com esses, vale a pena gastar duas fitas, horas, ouvindo eles falarem sem preocupação. Deixar

rolar tudo.

JD: Ele morava na roça, próximo de Feira. Mesmo assim ele sempre preservou essa maneira de falar. Hoje já tá mais urbano porque já mora mais próximo da rua. Mas no início era como Edwirges.

100. K: Edwirges era extra, não é Juraci? Você encontrou alguém mais como ela, Juraci?

JD: No sertão, não. Edwirges era uma coisa a parte mesmo. Ela tinha tudo. Ela tinha a inteligência, se atualizou, mas sem perder toda a herança, toda a referência cultural. Edwirges era história, pura memória. Edwirges era tudo, relações públicas...

Atilio: Qual era a atividade dela, lá?

JD: Ela era camponesa, da roça mesmo. Só que ela muito cedo, muito cedo não, com meia idade foi morar em Monte Santo. Ia na roça, voltava pra Monte Santo. O marido morava na roça e na cidade ia passar uns tempos lá. Mas ela conseguiu, ela fez uma participação com Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e começou a entrar nesse meio artístico assim “entre aspas” e conversava de igual pra igual. E as pessoas também gostavam de conversar com ela. Depois de um certo tempo, ela incorporou a imagem de artista da palavra. É artista da conversa. Não tem o artista de cinema? Ela era artista da palavra. Ela se considerava assim. Ela era fantástica mesmo.

Selma: Juraci fez um trabalho na casa dela e, a partir daquele momento, ela passou a chamar a casa de museu.

Atilio: Conheci D. Francisca de Canudos. Ela disse que ia fazer a foto da pedra de Bendegó, levar pra casa dela. A casa ia virar museu.

101. K: Você tava falando das duas coisas que te afastaram de Monte Santo...

JD: É pelo menos dessa presença mais constante lá. Porque Edwirges, realmente abria todas as portas. Mesmo quando ela não conhecia a pessoa, ela abria a porta. Então, Edwirges realmente era importante para as viagens no sertão, para as fazendas. Quando Edwirges ficou cega, fechou logo esse canal que a gente tinha lá. E a própria casa dela era uma referência. Ela ia pra lá e chamava as pessoas. Tinha outra pessoa também que era importante lá pra esses contatos, era Dadá. Que a gente ia lá com ela. Ela conhecia muita gente.

Selma: Só tem agora Dedega, né Juraci?

JD: Agora a referência que a gente tem é Dedega. Fizemos, recentemente uma viagem excelente, com Dedega. Mas Dedega é muito ocupado. Edwirges era disponível. Chegamos e Edwirges ia pra qualquer lugar com a gente. A gente não consegue conciliar com os horários de Dedega. Mas a única referência que a gente tem hoje em Monte Santo é Dedega. A última viagem que fizemos com ele lá foi uma viagem maravilhosa.

102. K: Edwirges também participou desse outro processo que são as pinturas e exposições... Como é, você tem feito essa outra parte do Projeto?

JD: A parte de pintura, não. Não fiz mais, não. Só me limitei àqueles trabalhos dos anos 80.

Selma: Você fez Canudos.

JD: Mas não foi dentro do Projeto Terra. Já foi uma variante desse contato com o público, um trabalho mais...

Selma: Mas Kátia não conhece. Eu considero um dos melhores trabalhos de Juraci. É com relação à pintura. Essa coisa forte da história do Sertão, que é o preto e branco com carvão. Uma série que ele fez sobre a Guerra de Canudos. Você viu o Museu do Sertão, em Monte Santo? Aquele trabalho ele colocou na carroceria do caminhão no meio da missa de Canudos, a missa dos 100 anos de Canudos. Eu considero um dos melhores trabalhos de Juraci. E está em Monte Santo.

103. K: Mas não está dentro do *Projeto Terra*...

Selma: Não. Mas com relação a essa coisa de mostrar aberto ao público, trazer de novo pro sertão.

JD: É esse projeto em parceria com Washington Falcão. Ele fez quase uma instalação, uma escultura. Ele fez uma cruz com as fotos. Então a gente mostrou isso na porta do Teatro Castro Alves, em Salvador, e na beira do açude, em Cocorobó. Então, assim ficou bonito porque a gente não tinha onde expor, os painéis eram imensos. A gente então usou duas carrocerias de caminhões de carregar gado. Você não viu a foto, não? Dois caminhões de fundo um pro outro e dependuramos os painéis. Aí ficou dois murais imensos na beira do açude, lá.

104. K: Mas tirou, depois?

JD: Foi só pra o evento da missa. E depois eu levei pra Feira de Santana. Esse material ficou comigo um tempo. E depois uma parte foi pra o Museu do Sertão.

Selma: A outra parte é porque a gente não pagou ainda.

JD: Então, esse material não faz parte do Projeto Terra, mas é a pintura voltada mais pra esse diálogo com a comunidade.

105. K: Aqui tem uns grupos envolvidos com a pesquisa de Canudos, o Olavo ...

JD: Tem. Como fotógrafo tem Olavo. Tem muita gente... hoje Canudos é muito estudado. A própria UNEB também tem vários projetos ligados a Canudos e esse Memorial. Mas Canudos é bastante estudado.

106. K: E essa outra parte do projeto que são as exposições nas feiras, nas casas e tal, o que fez ele ficar distante?

JD: O problema maior aí é que a escultura começou a ganhar mais força. Eu cumprir o ciclo das pinturas. Gostaria de ter feito mais pinturas nas casas, os murais nas casas. Essa idéia eu cheguei a planejar, fui a Monte Santo ver as casas, mas devido a algumas circunstâncias, terminei não realizando.

Selma: O pai de Juraci adoeceu...

107. K: Então não foi uma razão do âmbito artístico...

JD: Dessa parte eu gostaria mais... Porque de lá pra cá muita coisa mudou. Alguns artistas já fizeram esse negócio de expor assim. Na época, era uma coisa mais nova, a exposição da pintura em ambiente que não era o museu. Se for pra retomar, eu retomaria os murais nas casas das fazendas – que eu cheguei a planejar, mas não deu certo – e a escultura, porque eu não tenho notícia que alguém depois tenha feito isso. Pelo menos no nosso meio aqui, mais próximo. A escultura terminou ganhando força e o *Projeto Terra* caminhou mais para as esculturas.

108. K: A marca do *Projeto Terra* ficou sendo as esculturas.

JD: Começou com a escultura, no meio teve as pinturas, mas a força maior sempre foi a escultura.

109. K: Hoje com aquela moça se aproximando com aquela animação pra cantar aquela música eu vi como não é difícil virar uma festa. Que alguém olhando pra ali imaginaria que é uma festa que está acontecendo.

JD: Eu acho também que é pelo conceito, pela idéia do *Projeto*, a escultura funciona mais do que a pintura. Na pintura, a leitura é mais fácil pra pessoas da zona rural. Não é que a pessoa que não tenha informação entenda. A gente sabe que tá entendendo a pintura se tem informação. Qualquer figura, mesmo a paisagem, para fazer uma leitura mais profunda, você tem que ter uma informação. Mas aquele primeiro contato em relação à paisagem, pra expor no sertão, o camponês faria uma leitura dentro somente dentro da visualidade. Mas isso não esgotaria o que eu estou querendo. O que eu quero tem a ver entre os dois. Uma coisa mais profunda. Buscar esse diálogo do ponto de

vista da essência. Tentar ver se arranca mesmo. Acho que a escultura ser abstrata... e se a gente levasse a pintura (a que eu levei na época foi cordel, era pintura também nova, atual, mas as referências são imediatas, mais visíveis).

113. K: O que é a essência pra você no contexto do seu trabalho?

JD: Essa ligação mais profunda da arte com a vida. Acho que, nesse sentido, seria isso. De que você não precisa de, digamos... o que eu não queria é que ficasse, por exemplo, a falsa interpretação, “a falsa”, a fácil, talvez, interpretação da arte. Se eu levasse uma paisagem, uma figura, a leitura seria somente em cima daquilo ali. Digamos do anedótico, do figurativo. Mas com uma estrutura que tem materiais dele, mas tem uma forma que não é nada, não é isso, mas pode ser, isso eu acho que a gente chega um pouco à essência da arte. Se for pra a gente conseguir ler aquilo, com uma palavra, um símbolo, uma síntese de qualquer coisa, eu acho que a gente chega um pouco na essência da arte. E também você sabe que... a emoção da arte, ela não precisa ter intermediário. Eu acho que ela tem uma característica universal, nesse sentido dessa coisa mais profunda. É como a gente vê uma máscara africana. Tá em outro contexto, outra cultura, mas a emoção de você ver uma máscara africana é uma coisa forte. Pra mim mesmo, é. Uma máscara africana, uma peça pré-colombiana, é uma emoção tão grande quanto ver a *Guernica*, de Picasso. Essa coisa da essência da arte: um machado, por exemplo, que não teve uma intenção artística, um machado pré-histórico pra mim é uma coisa fantástica. Aquilo vale tanto quanto grandes esculturas.

111. K: Quando você faz essa descrição, expõe essa reflexão que vai dar na arte e na vida, a sensação que me dá é que pra atingir essa essência, esse caminho que a arte favorece, provoca uma pressão, assim: você está ali diante de uma coisa abstrata, começa a se questionar e vai além das respostas possíveis. Vai perguntando e não chega a nada. Você vai perguntando, mas não é isso, não é aquilo... é como se você fosse empurrado pra um lugar onde não tem uma resposta, nem fala. É como se você caísse numa outra dimensão do ser humano. Talvez a do sentir, ou não sei se é isso que você chama de dimensão simbólica.

JD: É um pouco isso aí, Kátia. Porque você vê, pegue um livro desses aí, e busque uma definição de arte. Nenhum diz “arte é isso”. Você vai ler duzentas coisas, a pessoa vai e, enrola, depois volta, é isso, pode ser... Mas ninguém define “arte é isso”, arte é feijão com arroz. Ninguém define, ninguém se arrisca a definir assim. Então é a mesma coisa que você vai ver num trabalho desse ... você não vai dizer isso é isso. Você vai arrodar, vai cercando de coisa, de instrumentos.... A mesma coisa você vai fazer com essa dificuldade que a gente tem também.

Selma: E até um pouquinho mais.



JD: Talvez não. Acho que essa leitura é um pouquinho mais direta.

Atilio: Talvez esteja explicado na medida em que você não quer fazer algo fácil. Ninguém quer fazer.... os artistas não querem fazer nada fácil, nada de bandeja, mas aí é que fica a complexidade da criação.

112. K: Mas por que querer fazer difícil? Eu acho que não é querer fazer difícil. A impressão que me dá é quando a gente diz que é fácil, é algo que a gente está acostumado a pensar daquele jeito. E a arte lida com outro tipo de pensamento. Um outro tipo de pensamento que a sociedade não afirma, a escola não afirma e aí se torna difícil. Quando, por acaso, alguém tem uma sensibilidade mais aberta, chega diante da sua obra e chora, como eu vi hoje. Quando você pergunta, ela não quer dizer mais nada, ela quer ficar naquele sentimento.

Atilio: Aquilo é uma arte?

JD. Acho, sem nenhuma dúvida. ... ela foi nascendo, foi sendo construída assim, a partir das referências que eu vinha fazendo antes. Depois ela ganha uma dimensão até maior do que o pensado. Mas não tenha a menor dúvida que é uma obra de arte dentro desses conceitos da obra de arte... Você pode encaixar em várias coisas da arte contemporânea, da arte efêmera, da estrutura construída. Da arte que está dentro dessa leitura, eu não tenho nenhuma dúvida.

114. K: Uma pessoa que estava tentando definir o seu trabalho, disse “é quase assim como uma ‘estauta’, um monumento. Só não é porque aí vai acabar logo. Então deve ser uma comemoração, uma homenagem.” Olha os conceitos... “deve ser uma comemoração, uma homenagem para alguma coisa importante da cidade. Muitos identificaram o seu trabalho como o de um transformador. Quem faz isso faz porque quer transformar alguma coisa.

JD: É, essas leituras você vai ter panos pras mangas.

Selma: Juraci, sobre o tipo de solo que Kátia perguntou antes, você já fez (a escultura) em cima de um formigueiro, no cascalho.

115. K: E por que em cima do formigueiro?

S: Porque tinha uma forma bonita, há, há, há.

116. K: As formas, os lugares... vai ter uma hora que eu vou ter que falar dos aspectos bem formais do desenvolvimento.

Selma: Aquela do rio, do solo rachado de sol. Fale dos tipos de solo que você já trabalhou.

JD: Eu vou citar esses dois e também o do Tanque Novo. No Tanque Novo, eu fiz três esculturas no Tanque Novo. Uma o Tanque Novo estava normal. Outra foi no período de seca e o tanque baixou. É que é um tanque que na roça lá da Tapera, ele não seca porque é um tanque imenso. Mas na seca de 83, por aí, ele começou a baixar e separou em duas partes, dois módulos e aquele barro rachado. Bom, nesse local, na fazenda, eu resolvi fazer a escultura. Escolhi esse local pra registrar a seca. Então eu fiz isso, nesse local, lá na fazenda nessa época, pra registrar a seca. Então tinha esse dado também. Então foi feito em cima daquele barro rachado. Eu pensava que a seca ia parar por ali. Depois a seca continuou mais alguns meses e o tanque secou quase completamente. Fiz uma terceira também registrando o tanque seco com a imagem que quase que a gente não vê mais na roça. O Tanque Novo, chamado, ele seco quase que, desde o período da minha infância, poucas vezes o Tanque Novo... até batia, o pessoal morria afogado, era fundo. Era um tanque imenso. Mas é que secou com essa seca da década de 80 e eu fiz duas esculturas nesse período para registrar isso. Ficava em cima de um barro assim, dentro do tanque, na parte seca, mostrando já a parte onde era o leito do tanque. Outra também interessante foi a do formigueiro. A gente viu uma elevação achou bonito e tal e era um formigueiro antigo. Estava se destacando na paisagem, tinha muitas árvores em torno. Pra a escultura não desaparecer. Eu pensei que o formigueiro estava inativo, mas quando a gente começou a cavar e formiga pra lá e pra cá, ... Rapaz, era cada formiga que... E aí tapa aí, tapa ali, tapa aqui pra a gente conseguir trabalhar.

117. KB: E deixou lá?

JD: Deixei lá e ficou bonito depois que arrumou. Mas foi a maior trabalhadeira pra tapar as formigas. Era formiga pra todo lado, eram formigas grandes...

118. KB: E não mordeu, não?

JD: Claro que mordeu. Mas teve que parar todo mundo que estava me ajudando pra tapar as saídas dos formigueiros mais próximos. Aí do meio pro fim que a gente parou de cavar e de fixar as madeiras aí elas aquietaram também. Mas teve tudo isso. A de Canudos teve aquela coisa do cascalho. Tem um lugar que tem uns mosquitinhos com esse calor. Tipo esse que a gente pegou aqui com esse sol, assim. Depois a gente deu sorte porque ficou nublado. Mas se você pega esse sol do princípio ao fim, quando dá onze horas com aquele mosquitinho que pega no suor da gente... E tem essas coisas todas e isso faz parte. Quando a gente tá fazendo, fica meio cansativo.

Capítulo 2. PERCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA

Histórico/definição

A palavra fenomenologia foi empregada inicialmente, no campo da filosofia, por Hegel, Kant, Hamilton e Hartmann, significando apenas o "estudo descritivo de um conjunto de fenômenos ou aparências, tais quais se manifestam no tempo e no espaço, por sua oposição às suas leis abstratas e fixas, às leis transcendentais de que são manifestação; ou à crítica normativa de sua legitimidade".⁶² Porém, foi Husserl o fundador da escola fenomenológica e que deu um novo sentido à palavra fenomenologia

A fenomenologia surgiu num momento em que a ciência clássica tinha por objetivo pesquisar o universo em sua realidade objetiva e independente do ser humano. A metodologia da ciência clássica se fundamentava no pressuposto de que o sujeito e o mundo, o pesquisador e seu objeto de estudo são completamente separados e independentes. Por acreditar que só a objetividade poderia captar e explicitar o verdadeiro significado da realidade, aboliu a subjetividade; suprimiu qualquer contaminação subjetiva deste universo, inclusive o próprio observador, para se chegar a esse universo objetivo.

Segundo Morin, "[...] o método científico se baseou na disjunção do sujeito e do objeto, e o objeto foi remetido à filosofia e a moral". Dessa forma, torna-se cientificamente impossível o retorno reflexivo do sujeito científico sobre si mesmo. E acrescenta:

Mais profundamente: a ciência não controla sua própria estrutura de pensamento. O conhecimento científico é um conhecimento que não se conhece. Essa ciência, que desenvolveu metodologias tão surpreendentes e hábeis para apreender todos os objetos a ela externos, não dispõe de nenhum método para se conhecer e se pensar.

Husserl, há quase 50 anos, tinha diagnosticado a tarefa cega: a eliminação por princípio do sujeito observador, experimentador e concebedor da observação [...] eliminou o ator real, o cientista, homem, intelectual, universitário, espírito incluído numa cultura, numa sociedade, numa história.⁶³

⁶² LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo, Martins Fontes: 1999, p. 397.

⁶³ MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p. 20-21.

Nos anos 30, os físicos afirmaram categoricamente que a teoria da relatividade e a mecânica quântica provocaram contradições na busca do conhecimento objetivo. Desde o início do nosso século, começou-se a comprovar que um universo de onde se banisse todas as subjetividades não seria mais observável, exatamente por isso. Hoje, alguns autores avaliam que, interrogar a ciência e a filosofia e propor-lhes um novo ponto de partida, ou seja, a compreensão de suas origens, parece ter sido o compromisso histórico da fenomenologia.

Merleau-Ponty, continuador das idéias de Husserl e filósofo acentuadamente preocupado em romper com a dicotomia sujeito-objeto, considera que a grande contribuição da Fenomenologia foi unir o extremo objetivismo ao extremo subjetivismo em sua noção de mundo e racionalidade. Entre os diversos aspectos abordados nas reflexões de Merleau-Ponty consta a exigência de que a ciência e a filosofia questionem seus conceitos fundamentais (sujeito-objeto; fato-essência; ser consciência; real-aparência). Com sua obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty dá sua grande contribuição à fenomenologia.

Segundo Chauí⁶⁴, na tradição ocidental a percepção (conhecimento sensível) e o pensamento sempre foram colocados em oposição. A percepção considerada vaga e inadequada e o conhecimento considerado claro, distinto e evidente. Merleau-Ponty, ao mostrar que a consciência-mundo não se define como faculdade intelectual de representação, mas como percepção, transforma essa tradição deslocando o conhecimento e a consciência-mundo para a percepção. Ele diz: "A percepção não é uma ciência do mundo... é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ele é pressuposta por eles."⁶⁵ ... A função essencial da percepção é de fundar e de inaugurar o conhecimento, e a vemos através de seus resultados".⁶⁶ Ao mesmo tempo, a consciência perceptiva e a consciência representativa não se anulam. Apenas a consciência perceptiva é fundante em relação à representativa.

O homem e o mundo não existem independentes. O homem é um ser consciente e a consciência não existe independente do objeto. A consciência é intencional, ou seja, é sempre a consciência de algo. Da mesma forma, o mundo é sempre o mundo para uma

⁶⁴ CHAUI, M. Vida e Obra de Merleau-Ponty. In: Merleau-Ponty, M. Textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p.X.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p 6.

⁶⁶ Idem, ibidem p.40.

consciência. Por isso a fenomenologia propõe "*um retornar às próprias coisas*",⁶⁷ voltar às raízes do conhecimento, ou seja, ao fenômeno. Esta é a experiência básica, pré-reflexiva e anterior à separação entre a consciência e o objeto, entre consciência e mundo. Nesse sentido, diz Merleau-Ponty:

O mundo é inseparável do sujeito, mas do sujeito que é projeto do mundo, e o sujeito é inseparável do mundo, mas de um mundo que ele mesmo projeta. O sujeito é ser no mundo, e o mundo permanece subjetivo, já que suas texturas e articulações são desenhadas pelo movimento de transcendência do sujeito [...].⁶⁸

Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir.⁶⁹

Ao compreender o mundo enquanto "berço das significações, sentido de todos os sentidos e solo de todos os pensamentos"⁷⁰, Merleau-Ponty acredita ter ultrapassado a alternativa filosófica entre idealismo e realismo, acaso e razão absoluta, não sentido e sentido. Assim, o mundo deixa de ser o desdobramento de um pensamento constituinte, de um pensamento matriz sobre uma matéria inerte e passa a ser "a unidade primordial de todas as nossas experiências no horizonte de nossa vida e termo único de nossos projetos."⁷¹ O mundo passa a ser, enfim, a pátria de toda a racionalidade.

Como o fenômeno só pode ser encontrado no mundo vivido, a fenomenologia ocupa-se da descrição direta de nossa experiência tal como ela é. Ocupa-se, portanto, do relato do espaço, do tempo, do mundo vividos, uma vez que, segundo Merleau-Ponty,

Tudo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido... As representações científicas segundo as quais eu sou um momento do mundo são sempre ingênuas e hipócritas, porque elas subentendem, sem mencioná-la, esta

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 4.

⁶⁸ Idem *ibidem*, p. 576.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 15.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p. 576.

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 576.

outra visão, aquela da consciência, pela qual antes de tudo um mundo se dispõe em torno de mim e começa a existir para mim. ... Toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem.⁷²

A grande contribuição de Merleau-Ponty à fenomenologia se deu com sua obra *Fenomenologia da percepção* (1945). Nela, Merleau-Ponty desenvolve o conceito de percepção de maneira integrada aos conceitos de corpo, de mundo (natural e social) e de mundo percebido. Entre as várias definições de percepção, uma delas se refere à percepção como fundo sobre o qual todos os atos se destacam; também define o mundo como sendo o meio natural e o campo de todos os pensamentos e percepções, e o corpo como o lugar do mundo que permite percebê-lo e pensá-lo.

Segundo Chauí (1984), embora as primeiras obras de Merleau-Ponty estivessem nitidamente vinculadas à fenomenologia husserliana, ele já procurava a cada passo minimizar o papel constituinte da consciência e outorgar à relação corpo sensível-mundo sensível o poder doador de significados que Husserl atribuíra ao Sujeito Transcendental. Com sua obra *Signos* (1960), Merleau-Ponty marca sua gradual passagem de uma perspectiva fenomenológica para uma investigação ontológica. Nessa direção, ele já afirmava em *Fenomenologia da percepção*: “O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está todo dentro e eu estou todo fora.”⁷³ Assim, corpo e mundo são um campo de presença onde emergem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível.

Com sua morte prematura em 1961, Merleau-Ponty deixa inacabada sua obra *O visível e o invisível*. Nela, ele propõe uma ontologia selvagem ou pré-reflexiva que, por procurar o ser bruto, indiviso, latente, transcendente, anterior a todas as separações e fixações impostas pelo pensamento filosófico e científico, exige a radicalidade da interrogação filosófica. Ou seja, exige fazer um levantamento crítico de todos os conceitos filosóficos e científicos que escondem uma metafísica dualista, e exige buscar a raiz, a origem das relações corpo-mundo, corpo-linguagem, mundo sensível-mundo cultural.

⁷² MERLEAU-PONTY, M. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes: 1994, p 4.

⁷³ Idem, ibidem, p. 546.



Percepção/mundo/corpo

Na ótica fenomenológica, o mundo é o meio natural e o campo de todos os pensamentos e de todas as percepções explícitas. O homem está no mundo, nele se conhece e, ao mesmo tempo, redescobre o mundo dentro de si enquanto horizonte de possibilidades e posicionamentos. Uma vez que o mundo é feito do mesmo estofa que o corpo, o corpo é parte da realidade e compõe o tecido do mundo numa textura de sensibilidades coexistentes ou de coexistências sensíveis. Afirma Merleau-Ponty:

O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu o redescubro “em mim” enquanto horizonte de todas as minhas cogitações e como uma relação a qual eu não deixo de me situar.⁷⁴[...]

A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’ ou, antes, não existe homem interior, o homem está no meio do mundo, é no mundo que ele se conhece.⁷⁵

Compreendo que essa definição nos remete a um sentido de “unidade” e de “verdade” existenciais. Não há divisão entre o homem e o mundo; não há um mundo exterior e não há um “mundo interior”, logo não há uma verdade habitante do “homem interior”. Se a verdade não é algo absoluto, pré-existente, mas o resultado de uma consciência possível numa existência atual, conforme Merleau-Ponty,

[...] o problema agora é [...] descrever nossa percepção de mundo como aquilo que funda para sempre a nossa idéia da verdade. [...] Portanto, não é preciso perguntar se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que percebemos. [...] o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo.⁷⁶

Merleau-Ponty questiona-se, por exemplo, sobre como se deve compreender a história. Seria a partir da ideologia, da política, da religião etc, ou pela psicologia do autor e pelos acontecimentos de sua vida? Vejamos sua conclusão:

⁷⁴ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 9

⁷⁵ Idem, *ibidem*, 1994, p. 6.

⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 322.

Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo. Tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas as visões são verdadeiras sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo [...] e encontraremos o núcleo único de significação existencial que se explica em cada perspectiva. ⁷⁷

Sendo assim, a verdade estaria expressa, de alguma forma, em todas as perspectivas possíveis. Nessa condição, como se dá, enfim, que percebemos o mundo? Responder a essa questão nos convida a focar o sujeito que percebe no ato da sua percepção e a focar a relação viva daquele que percebe com o seu corpo e seu mundo.

O pensamento objetivo da ciência clássica ignora o sujeito da percepção e se dá o mundo como inteiramente pronto, como o meio de todos os acontecimentos possíveis. Mas, para a fenomenologia a percepção não é um acontecimento, ela se apresenta, a cada momento, como “recriação” ou uma “reconstituição do mundo”⁷⁸. Obviamente esta condição nos remete à dinâmica própria do percebedor enquanto presença corporal. Que mundo é este que eu recrio e reconstituo cada vez que me encontro de corpo presente diante de um objeto? Sobre a percepção como um ato de criação, diz Merleau-Ponty:

A percepção é justamente este ato que cria de um só golpe, com a constelação de dados, o sentido que os une, que não apenas descobre o sentido que elas tem, mas faz com que tenham sentido. ⁷⁹

[...] percebo a coisa em sua evidência própria. [...] A identidade da coisa através da experiência perceptiva é [...] um sistema de equivalência que [...] se funda na experiência de uma presença corporal. ⁸⁰

Considerando a percepção natural, ela se faz com o corpo todo ao mesmo tempo e abrindo-se a um mundo intersensorial, onde todos os sentidos se comunicam através de seu núcleo significativo. Sendo que aquilo que se percebe está sempre no meio de outra coisa e faz parte de um campo. Uma figura sobre o fundo seria, então, o dado mais simples que

⁷⁶ Op. cit. p. 13-14.

⁷⁷ Idem, ibidem, p. 17.

⁷⁸ Idem, ibidem, cf. p. 279.)

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 65.

⁸⁰ Idem, ibidem, p. 252.



podemos obter, definindo assim o fenômeno perceptivo. No entanto, esta percepção elementar já está carregada de sentido, como fica bem demonstrado pela teoria da *gestalt*.

As mais simples percepções versam sobre relações, sendo que as diferentes partes de um conjunto percebido tem um sentido particular e cada parte anuncia mais do que ela contém. Uma qualidade (uma figura sobre um fundo) significa algo, anuncia algo sem a conter. Ela representa algo que não é possuído como uma parte real da percepção.

A sensação é a mais simples das percepções. Enquanto modalidade da existência, ela não pode, assim como nenhuma percepção, separar-se de um fundo que, enfim, é o mundo. Toda sensação pertence a um certo campo, e é a isso que Merleau-Ponty chama de sentido. Os sentidos fazem ter acesso ao mundo, mas as sensações que lhes são próprias manifestam-se em um meio de generalidade. A sensação depende de uma sensibilidade que a precedeu e que sobreviverá a ela, assim como o nascimento e a morte pertencem a uma natalidade e uma mortalidade anônimas. Pela sensação, apreende-se uma vida de consciência dada da qual os atos emergem. A espessura do objeto percebido e do sujeito reside na experiência do sentir. O sentir é uma comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. Há sempre a espessura de um saber originário entre a sensação e o sujeito. No entanto, as sensações por si mesmas não são suficientes para dar unidade ao objeto ou coisa percebida.

Na verdade, segundo Merleau-Ponty, nós não percebemos quase nenhum objeto, assim como não vemos os olhos de um rosto familiar, mas seu olhar, sua expressão. Existe um sentido difuso que reconhecemos em uma evidência específica sem precisar defini-lo.

A unidade da coisa na percepção precede os confrontos que a verificam (associação, projeção das recordações etc). No ato de perceber, aquilo que é visto organiza-se oferecendo um quadro no qual as experiências anteriores são reconhecidas e o passado é desdobrado, então, pela consciência presente. Mas o passado não é desdobrado por um mecanismo de associação e as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações. No processo de perceber, primeiro a experiência presente adquire forma e sentido para então fazer voltar uma certa recordação e não outra.

Há um confronto entre a consciência e as recordações. Os dados das recordações que se harmonizam com os dados atuais são a percepção. Assim, Merleau-Ponty questiona



as fórmulas usuais sobre o "papel das recordações na percepção", ou "contribuições da memória", nas quais afirma-se que "perceber é recordar-se". Ele diz:

Se enfim se admite que as recordações não se projetam por si mesmas nas sensações, e que a consciência as confronta com o dado presente para reter apenas aqueles que se harmonizam com ele, então reconhece-se o texto originário que traz em si seu sentido e o opõe àquele das recordações: este texto é a própria percepção.⁸¹

Nos fenômenos, não encontramos sensações lacunares onde vão se alojar recordações. Ao contrário,

Ao retornar aos fenômenos, encontramos uma camada fundamental, um conjunto já pleno de um sentido irreduzível: [...] a fisionomia, a estrutura da paisagem ou da palavra, espontaneamente conforme as intenções do momento, assim como às experiências anteriores.⁸²

A experiência antiga é apenas um campo sempre à disposição da consciência que circunda e envolve todas as percepções. Essa presença do passado torna possível os atos distintos de percepção e rememoração.

A experiência antiga lhe está presente sob a forma de um horizonte que ela pode abrir, se o toma como tema de conhecimento em um ato de rememoração, mas que também pode deixar à 'margem'.⁸³ [nesse sentido] Perceber[...] é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem a qual nenhum apelo às recordações seria possível. [...] Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. Perceber não é recordar.⁸⁴

Na fenomenologia de Merleau-Ponty (1994, cf. p 439), o mundo está em torno de nós como um conjunto aberto de coisas em direção às quais nos projetamos. O mundo

⁸¹ Idem, p 46.

⁸² Idem, p. 47.

⁸⁴ Idem, ibidem, 47-48.

tem sua unidade e nós a reconhecemos como se reconhece a um estilo, ou seja, a uma certa maneira de tratar as situações, sejam elas uma pessoa, uma cidade etc. Para a pessoa, o estilo não muda, o que muda, na verdade, é o conhecimento e ele se transforma pelo desenvolvimento da percepção. O próprio mundo permanece o mesmo porque ele é o ser permanente no interior do qual se opera todas as correções do conhecimento. Essas correções não atingem a unidade do mundo, ao contrário, sua evidência polariza, através da aparência e do erro, o movimento em direção à verdade.

Já o mundo natural é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos que, para além de todas as rupturas da vida pessoal e histórica, garante às experiências uma unidade dada e não desejada. O correlato pessoal dessa unidade dada, que é o mundo natural, é a existência dada geral e pré-pessoal das funções sensoriais. É nessa existência geral e pré-pessoal que encontra-se a definição de corpo.

As funções sensoriais e perceptivas depositam diante de nós um mundo natural, mas só podemos saber o que é o mundo porque o conhecemos pelo simples fato de que somos. E somos no mundo com um corpo. Ou, mais arriscadamente, somos um corpo-mundo-consciência. Diz Merleau-Ponty:

Visível e móvel, meu corpo está no meio das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustados em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. [...] a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá de onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde [...] a indivisão do senciante e do sentido persiste.⁸⁵

O corpo é o lugar onde percebemos e pensamos o mundo, portanto, é na experiência do mundo que todas as operações lógicas de significação devem fundar-se. Nessa condição, não seria o mundo um verdadeiro laboratório de consciência? Para Merleau-Ponty, a consciência é projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir.

⁸⁵ MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. In: Merleau-Ponty, M. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril cultural, 1984, p.89.

A sociedade é uma coexistência de um número indefinido de consciências e a consciência tem um corpo. Já o corpo de outrem enquanto portador de um comportamento, pode-se dizer, inaugura o mundo cultural, ou mundo humano. O corpo de outrem, enquanto portador de um comportamento, se pode dizer, inaugura o mundo cultural, ou mundo humano. Segundo Merleau-Ponty,

O primeiro dos objetos culturais é o corpo de outrem enquanto portador de um comportamento. Quer se trate de vestígios ou do corpo de outrem, a questão é saber como um objeto no espaço pode tornar-se o rastro falante de uma existência; como, inversamente, uma intenção, um pensamento, um projeto, podem separar-se do sujeito pessoal e tornar-se visíveis fora dele em seu corpo, no ambiente que ele constrói.⁸⁶

A percepção de outrem é como uma espécie de “...consciência vista pelo lado de fora, de um pensamento que reside no exterior, e que portanto comparados ao meu pensamento, já são anônimos e sem sujeito.”⁸⁷ Para o pensamento objetivo, resolver esse paradoxo seria problemático na medida em que o corpo de outrem, assim como meu próprio corpo, não é habitado, ele é o objeto diante de uma consciência que o pensa e constitui. Segundo Merleau-Ponty,

[...] no pensamento objetivo não há lugar para outrem e para uma pluralidade de consciências. Se eu constituo o mundo, não posso pensar em uma outra consciência, pois seria preciso que ela também o constituísse e, pelo menos em relação a esta outra visão do mundo, eu não seria constituinte.⁸⁸

A percepção de outrem e a pluralidade das consciências deixam de ser dificuldade se concebemos as perspectivas e o ponto de vista como uma inserção no mundo-indivíduo, e a percepção não mais como uma constituição do objeto verdadeiro, mas como inerência às coisas, inerência de minha consciência ao seu corpo e ao seu mundo.⁸⁹ Mas, para tanto, é necessário transformar profundamente as noções de corpo e as noções de consciência, conforme esclarece Merleau-Ponty:

⁸⁶ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*, p. 467.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 467.

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 468.

⁸⁹ Cf. Merleau-Ponty (1960, p. 470)

Precisamos recuperar, nos corpos visíveis, os comportamentos que neles se esboçam, que fazem ali sua aparição, mas que não estão realmente contidos neles. [...] Trata-se de reconhecer apenas que o corpo, enquanto edifício químico ou reunião de tecidos, é formado por empobrecimento a partir de um fenômeno primordial do corpo para-nós, do corpo da experiência humana ou do corpo percebido ... [...] No que diz respeito à consciência, precisamos concebê-la não mais como uma consciência constituinte e como um puro-ser-para-si, mas como uma consciência perceptiva, como sujeito de um comportamento, como ser no mundo ou existência, pois é somente assim que outrem poderá aparecer no cume do seu corpo fenomenal e receber uma espécie de 'localidade'.⁹⁰

Nesse ponto, estão dadas as condições para a trama básica em que se desenrola a vida cultural ou humana. Um corpo, outro corpo. Uma consciência, outra consciência tornadas visíveis através daquilo que põe sobre o mundo - seus projetos, suas realizações, seus objetos culturais e mais a possibilidade do contato, da comunicação, do diálogo. Enfim, seu mundo cultural.

[...] é o alimento da nossa existência [...] é verdade que todo objeto cultural remete a um fundo de natureza sobre o qual ele aparece, e que, aliás, pode ser confuso e distante. A natureza não é o objeto primeiro da nossa percepção: ela é muito posterior à experiência dos objetos culturais, ou antes, ela é um deles. [...] o mundo cultural ou humano é onde quase toda a nossa vida se passa.⁹¹

A vida humana não se restringe às funções biológicas, ela desvia o sentido imediato dos objetos naturais, constrói utensílios projetando-se no ambiente em objetos culturais. Estes objetos indicam a civilização da qual fazem parte e indicam sempre a presença próxima de outrem. Se o corpo é o primeiro dos objetos culturais, a linguagem é o objeto cultural determinante na percepção do outro, conforme esclarece Merleau-Ponty:

Em particular existe um objeto cultural que vai desempenhar um papel essencial na percepção de outrem: é a linguagem. Na experiência do diálogo, constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu formam um só

⁹⁰ Idem, ibidem, pp. 472-474.

⁹¹ Idem, ibidem, p. 467

tecido, meus atos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estudo da discussão, eles se inserem numa operação comum da qual nenhum de nós é criador. Existe aí um ser a dois [...] nós somos um para o outro, colaboradores em reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo. (isto é a percepção de outrem e o mundo intersubjetivo.)⁹²

O fenômeno perceptivo no Projeto Terra

É no contexto do mundo cultural no qual a coexistência de consciências convida ao diálogo, que se desenvolve a experiência perceptiva da obra escultórica de Juraci Dórea. Vimos, com Merleau-Ponty, que o corpo é o sujeito da percepção e que, enquanto portador de comportamentos, é o primeiro dos objetos culturais; estes, ao serem postos pelo homem na natureza, anunciam a presença próxima de outrem, ao mesmo tempo que é o rastro falante de sua vida e de sua história. A linguagem, por sua vez, é um elemento essencial para a compreensão do outro.

Temos, então, no *Projeto Terra* de Juraci Dórea, uma experiência cultural de diálogo, na qual a composição em estudo envolve o sujeito da percepção (o público no seu mundo natural e cultural, o universo sertanejo); o artista e sua obra (a escultura como objeto cultural) e o mundo percebido (através dos registros dos depoimentos sobre a percepção da obra).

A realização da entrevista é a opção de um diálogo possível com uma parcela da população que é praticamente excluída da sociedade brasileira em vários aspectos, especialmente no que se refere ao universo artístico e cultural. Nesse sentido, os oitenta e quatro depoimentos que compõem o universo desta pesquisa constituem uma fonte de informação a respeito do processo perceptivo da obra de Juraci Dórea, ao mesmo tempo que informam sobre a vida, a história, o imaginário, crenças e sentimentos das pessoas entrevistadas. Já o registro em vídeo traz a dimensão visual como testemunha da gestualidade do corpo que, antes da expressão verbal, já denuncia formas pelas quais o público foi afetado pela presença da escultura.

⁹² MERLEAU-PONTY, M. *A percepção fenomenológica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 474.

O sujeito da percepção nessa experiência são os sertanejos de Valente cidade localizada no semi-árido baiano e de sua microrregião constituída de várias fazendas e dez povoados. Como a escultura foi montada num período de férias (janeiro de 2001), no dia da feira livre da cidade, pude contar com pessoas de todos os povoados. Em geral, as pessoas estão de passagem na praça da feira para vender, para comprar, ou porque estão passeando num fim de tarde. Algumas estão ali aproveitando as férias para visitar parentes, depois de um longo tempo de ausência. Chama a atenção que são pessoas, em geral, de estatura média, magras, com predominância de mulatos e brancos. Seu andar é pausado, seu vestir é simples. Em alguns casos, as adolescentes arrojaram um pouco mais na maquiagem e numa certa atenção para com a moda.

No dia da feira livre, fica muito claro o contraste entre o estilo do sujeito rural que vem na cidade só para negociar, com o estilo do sujeito nascido e /ou residente há mais tempo na cidade. O primeiro, parece ocupar-se com os produtos da criação de animais e da lavoura e está negociando o seu produto no comércio da feira livre. O segundo está detrás dos balcões dos armazéns, das lojas de artesanato de sisal ou está trabalhando como motorista, dirigindo carros de som que fazem a publicidade local, estão filmando ou fotografando os eventos sócio-culturais da cidade, ou, ainda, está atuando como professor, dirigente de instituições, ocupando cargos políticos etc.

O cenário natural que se constitui no mundo imediato dessa experiência é uma região semi-árida, com árvores e arbustos semi-ressequidos. É verão e a temperatura oscila próxima aos quarenta graus. Em alguns momentos de final de tarde, no entanto, a tempestade ameaça participar. Tudo na cidade remete a uma circunvizinhança rural. Animais circulam pelas ruas, ou estão expostos em uma pequena área reservada como mercadoria para comercialização. Muitos são os elementos que falam sobre o mundo cultural desse lugar.

Os animais, enquanto elementos do mundo natural, também estão ali, no desvio de suas funções espontâneas, participando do mundo cultural ou humano. Enquanto ainda vivos, eles servem de meio de transporte; depois de mortos, seus corpos servem de alimento e de remédio; sua pele, a do boi, principalmente, - o couro cru ou curtido ao sol - se transforma em inúmeros objetos e utensílios de uso cotidiano na vida doméstica e no



trabalho. Boaventura⁹³ afirma que, na *roupa do vaqueiro*, o couro se desdobra em calção, perneiras, gibão, guarda-peito, jaleco, luvas, chapéu. Nos *apetrechos de trabalho*, ele se desdobra em bogós (para tirar água em poço), surrões, embornais (para comidas ou viagens), lastro de móveis, forro de baús, arreios; couro cru para carregar terra etc. Esses mesmos apetrechos já eram utilizados desde a época das entradas. Ainda segundo Boaventura, essa forte presença do couro na nossa cultura, desde o período das primeiras fixações do homem branco no sertão, quando até paredes de taipa eram amarradas com tiras de couro, levou Capistrano de Abreu a denominar a este ciclo da sociedade brasileira de *civilização do couro*. Atualmente, continua-se a utilização do couro na fabricação de cintos, bolsas, objetos de arte, artesanato etc.

O couro também está presente na escultura de Juraci Dórea, objeto desse estudo. O lugar escolhido para sua instalação é um lajedo que ocupa a parte mais alta da praça onde ocorre a feira livre da cidade de Valente. Esse lugar favorece uma boa visibilidade da obra por todos os ângulos da praça, tanto em termos qualitativos, estéticos, quanto em termos quantitativos, uma vez que um grande número de pessoas pode vê-la a um só tempo sem maiores obstáculos. Os depoimentos revelam que esse lajedo constitui um referencial comum, concentrando um forte conteúdo emocional relacionado às memórias de experiências vividas pelos moradores.

A equipe da pesquisa de campo chega ao lajedo no final da tarde de uma sexta-feira, quando também os feirantes já estão preparando suas barracas para a feira que começa no dia seguinte bem cedo. Aos primeiros movimentos para a montagem da escultura, as pessoas ao redor já se postam numa atitude observadora. Juraci caminha por um longo tempo observando o entorno para captar a melhor posição para a escultura. Ao colocar-se de pé os primeiros caibros sobre o lajedo, já se aproxima uma ou outra pessoa para indagar sobre o que é aquilo. Surpreendo-me. Enfim, o público toma a iniciativa do diálogo – a entrevista começa e o gravador ainda está na bagagem. Anoto as primeiras conversas. Ao final dessa tarde, sob a ameaça de uma tempestade, apenas a estrutura de madeira fica pronta, aguardando o dia seguinte cedo para ser completada. Falta envolvê-la com as peles.

⁹³ BOAVENTURA, E. A. *Fidalgos e vaqueiros*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989, p. 31.



Sábado bem cedo a escultura está totalmente pronta e, para os fins dessa pesquisa, ela fica exposta por quatro dias sobre o lajedo. Já durante o processo de instalação, as pessoas se aproximam indagando, “O que é isso?”. Outras, insatisfeitas por não obterem uma resposta – uma vez que eu sempre respondia com outra pergunta: “O que você pensa que é?” – lançam uma outra pergunta-suposição: “Isso aí é para explodir o lajedo?” Assim, o diálogo passa a se estabelecer ora por iniciativa do público, ora por iniciativa do pesquisador. Neste último caso, na medida do possível, adoto uma pergunta padrão para a abordagem inicial: “Eu estou observando que você está subindo o lajedo devagarinho, olhando, prestando atenção, o que você está vendo?”. A intenção ao perguntar dessa forma é acolher, sem maiores impactos, a aproximação de cada pessoa, entrando no seu movimento de corpo através da minha observação. Busco uma aproximação sutil, antes do contato direto se estabelecer.

Nem sempre a aproximação se deu através de uma pergunta. Mas é freqüente que as pessoas permaneçam no seu ponto de interrogação e retornem várias vezes ao local da instalação para mais uma vez interrogar: “Afim, o que é isso?” Parece haver a necessidade de uma resposta definitiva e que somente nós pudéssemos fornecê-la. A dúvida sobre o que é esse objeto é uma reação freqüente entre os entrevistados. Em alguns casos, essa dúvida se apoia no fator memória, uma vez que alguns dizem não lembrar de ter visto nada parecido. Porém, Merleau-Ponty assegura que perceber não é recordar e que, embora a memória circunde e envolva todas as percepções, ela não é suficiente para processá-la por inteiro. Sendo assim, como podemos saber qual é a percepção destas pessoas? Antes de refletir sobre essa questão, apresento alguns registros visuais da obra e seu processo de instalação:





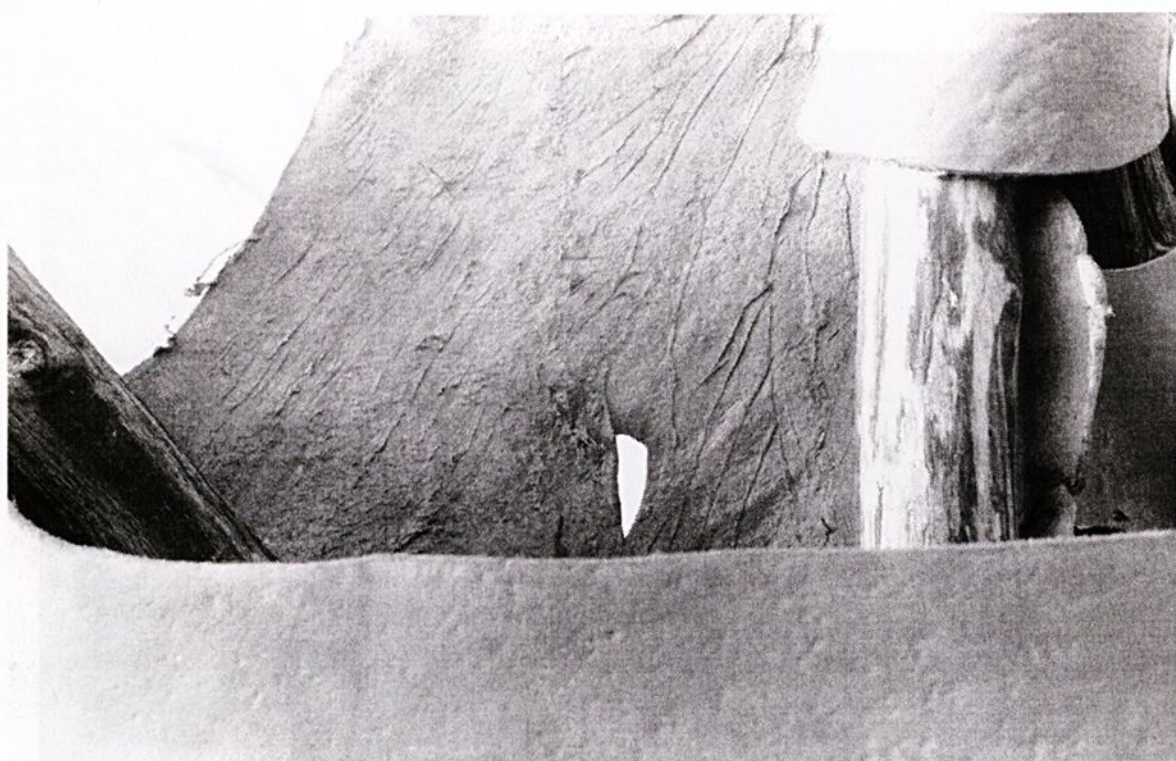


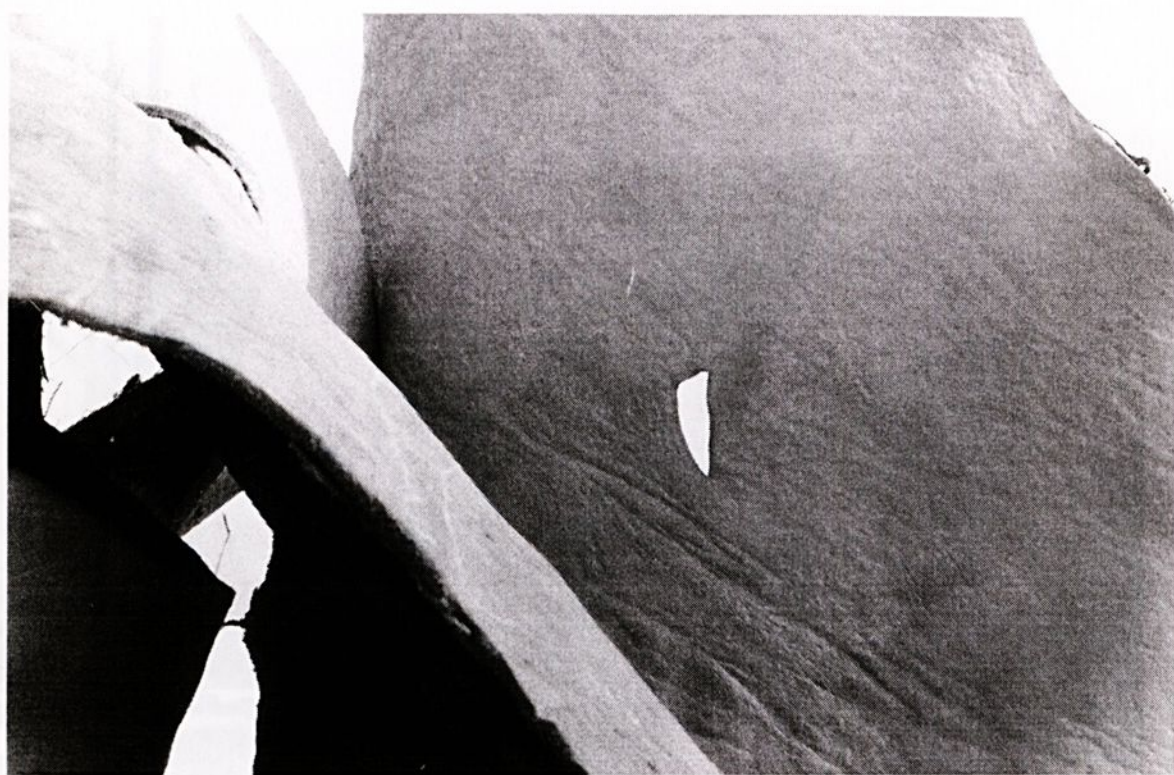




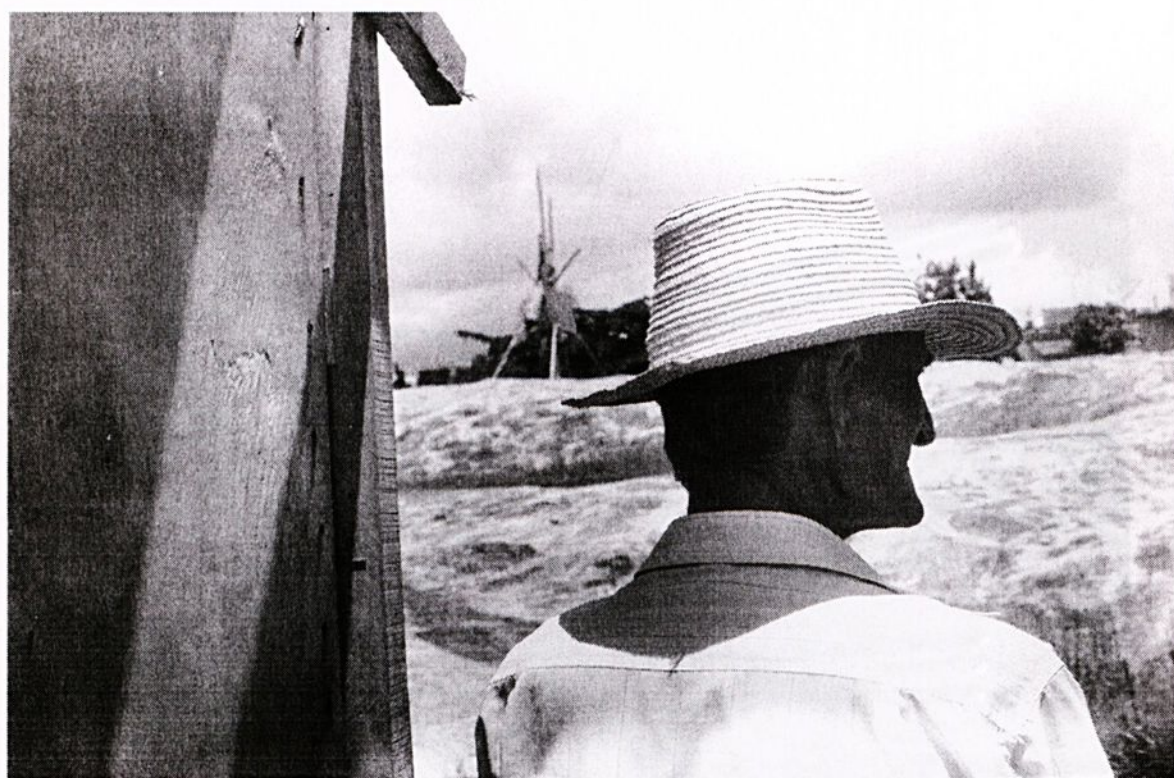














AS PERCEPÇÕES

Depois de uma longa jornada, a relação ao mundo e a busca por um lugar mais limpo e mais livre. Todos os dias, a busca por um lugar mais limpo e mais livre.

Desejo a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida.

Desejo a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida.

O polvo está no mar, pegou o polvo e o mar, o polvo está no mar, pegou o polvo e o mar, o polvo está no mar, pegou o polvo e o mar.

Quando ele chegou ao mar, seu pai foi lá, perguntou: "Por que você veio aqui?"

Desejo a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida, agora eu quero a minha vida.



AS PERCEPÇÕES

Despojando-nos dos preconceitos, sustentando uma atitude mais perceptiva em relação ao mundo e à vida, que mundo se desvendaria aos nossos olhos, ou aos nossos ouvidos?

Dona Madalena, estava ali, subindo o lajedo, devagarinho, observando... Não procura saber “o que é aquilo ali”. Ao chegar perto da escultura, ela exclama: “Que lugar mais lindo pra cantar a música do couro de boi!” E canta um poema de cinco estrofes. Todos ao redor se emocionam, fazem silêncio. A palavra foge. Tudo ao redor é poesia:

*Disse a mulher o marido
Agora eu vou lhe falar
Mande seu pai ir embora
Se não quiser que eu vá.*

*Disse o filho pra o pai
Meu pai eu vou lhe pedir
Para o senhor ir embora
O senhor tem que sair.
Leva esse couro de boi
Que acabei de curtir*

*O pobre velho chorando
Pegou o couro e seguiu
O seu neto de oito ano ia atrás
Aquele cena sentiu
Pedi pra o seu avô
Que parasse de chorar
Aquele metade do couro
Deu pro neto levar.*

*Quando ele chegou em casa
Seu pai foi lhe perguntano
Pra que você quer esse couro
Que seu avô ia levano.*

*Disse o menino pro pai:
Um dia eu vou me casar
Possa que um dia aconteça
De nós dois não se combinar.
Pode um dia meu pai
De nós dois não combinar
Essa metade do couro
Dou pro o senhor levar.*

¹ D. Madalena é de Valença, mas mora em Itaquaquecetuba, no interior de São Paulo, há 24 anos.

² Que poesia é muito longa e não cabe nas células das tabelas.

Após cantar essa música D. Madalena Maria de Oliveira⁹⁴ passou a falar espontaneamente, com bastante orgulho e entusiasmo, sobre aquele lugar que agora lhe desperta tantas memórias. Em torno dela, outros se unem naquela prosa e partilham memórias e sentimentos de suas experiências vividas. Vejamos um recorte de seu depoimento. Faço isso até pelo fato de que seu poema não cabe nas tabelas e seu depoimento serve de apresentação do lugar escolhido para a exposição da escultura.⁹⁵

Estamos aqui na cidade de Valente, em cima de um lajedo aonde as mães pobre sofreram lavando roupa de ganho pra criar seus filho. Essa cidade de Valente é muito importante. É muito amada por todos os turistas que aqui chega. Senti essa música e senti o sofrimento do menino pedir o couro pro avô. Porque uma criança sofre purus avô mais ainda que pelos pais. Porque o avô é tudo na vida pra uma criança. Esse lajedo... eu nasci aqui e me criei.

Esse lajedo é mucho importante e mucho amoroso. Porque é uma coisa muito bonita dentro da cidade de Valente. Eu acho mucho bonito. E a maior parte das muié pobre, mãe, criou os filho aqui ganhando o pão de cada dia, lavando roupa de ganho em cima desse lajedo. Infelizmente que a guarda que nós pegava água pra lavar roupa foi entupida pela Prefeitura. O tanque de água salgada que nós pegava... todo mundo pegava água pra lavar roupa de ganho aqui pra dá o pão de cada dia aos filho, foi entupida pela Prefeitura que tinha uma aguada uma presa mucho grande, muito bonita aqui, parecia uma praia. Mas foi entupido pela Prefeitura por causa de perigo de morrer criança afogada. Aí hoje tô aqui, tô sastifecha de tá aqui no meio de todo mundo, mas amanhã minha família já está chorano, de hoje, de vê eu viajar.

[Respondendo a perguntas de Juraci sobre o lugar]:

Isso aqui? Aonde tá essas barraca aí, dali até pra lá era o tanque de água. Aqui era um represa, um tanque de pedra. Tinha uma represa mucho grande aqui, que foi feito pelo prefeito. O primeiro prefeito que fez tudo, essas represas tudo aqui morreu há muchos anos. Agora, quando entrou o outro prefeito, porque morria criança afogada aí no tanque de água, dentro

⁹⁴ D. Madalena é de Valente, mas mora em Itaquaquecetuba, no interior de São Paulo, há 25 anos.

⁹⁵ Esse poema é muito longo e não cabe nas células das tabelas.



entrou o outro prefeito, porque morria criança afogada aí no tanque de água, dentro da rua, dentro da cidade aí a prefeitura entupiu pra evitar perigo com criança.

Esse local aqui, quando eu era pequeninha, eu me alembro de 4 ano, era conhecido por Boi Valente. Por um boi que tinha aqui muito bravo, muito violento. Aí veio um vaqueiro de fora pra tirar esse boi, não conseguiu. Depois aí, agora tiveram de matar o boi e passou três dia na cova. Tiveram que matar o boi pra tirar da cova. Então foi registrado essa cidade, cidade de Valente. Antigamente os povo chamava cidade de Boi Valente. Que foi registrado cidade de Valente, Estado da Bahia. Esse local aqui dessa pedra, do lajedo, chamava com o mesmo nome. O primeiro prefeito que teve aqui foi José Mota Araújo.

Ao lidar com esses e os demais depoimentos, pude entrar em contato com uma certa forma de síntese da história da cidade. Por certo, essa história não coincide totalmente com a história oficial, mas provavelmente é uma história verdadeira, porque vivida por seus habitantes.

Considerando, segundo Merleau-Ponty, que a percepção é o texto originário que emerge da síntese formada pelos elementos das recordações que se harmonizam com a consciência atual, podemos considerar que são percebidos tantos objetos quantos sejam os sujeitos percebedores diante daquela escultura. Cada um faz a sua síntese, cada uma tem a sua verdade. A riqueza e diversidade das respostas podem ser verificadas no recorte dos depoimentos apresentados nas tabelas. Antes de apresentá-las, trago algumas citações de Merleau-Ponty que afirmam a palavra e a fala como a presença do pensamento no mundo sensível e como sendo carregadas de uma significação existencial, e não apenas conceitual:

* MERLEAU-PONTY, M. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martinus, Parana, 1996, p. 246.

** *Ibidem*, p. 247.

*** *Ibidem*, p. 248.

**** *Ibidem*, p. 250.

A palavra é um certo lugar do meu mundo lingüístico, ela faz parte do meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciá-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele faça..⁹⁶

[A fala e o pensamento] estão envolvidos um no outro, o sentido está enraizado na fala, e a fala é a existência exterior do sentido. Não poderemos mais admitir, como comumente se faz, que a fala seja um simples meio de fixação, ou ainda o invólucro e a vestimenta do pensamento. [...] É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível, e não sua vestimenta, mas seu emblema, seu corpo..⁹⁷

Descobrimos [...] sob a significação conceitual das falas, uma significação existencial que não é apenas traduzida por elas, mas que as habita e é inseparável delas..⁹⁸

A fala é um verdadeiro gesto, e sua significação, um mundo..⁹⁹

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, M. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 246.

⁹⁷ Idem, ibidem, p. 247

⁹⁸ Idem, ibidem, p. 248

⁹⁹ Idem, ibidem, p. 250.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
01	É um símbolo. O sisal representa para nós as coisas importantes daqui.			
02	É um acampamento pra tirar as pedras.			
03	Não quis responder.			
04	Uma arte. Por exemplo, o fundador da cidade. Uma arte pras pessoas admirá-la e procurar saber mais ainda: quem será essa pessoa que está na estátua, pra saber como as pessoas se manifestam diante dessa arte.			
05	No início é um monte de flecha armada. A segunda opção é uma tenda evangélica.			
06	É uma estátua da liberdade.			

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
07	É uma Torre Eiffel “acabada”. Falta muitos detalhes: uma armação de ferro, um engenheiro pra detalhar a forma.			
08	Tô vendo uma armação. É uma curiosidade que aparece.		A aparência é uma coisa leve. Significa algo para a cidade. Deve tá querendo dizer alguma coisa bonita para Valente. Ele tem a arte dele e com certeza não tem uma visão ruim.	
09	É uma fogueira.			
10	É parecendo Painho que disse que ia explodir as pedras para fazer a praça. Mas isso aí parece uma festa.			
11			Parece com uma oca pra filmação pra feira. Porque fica alto e próxima, pega mais, tem mais visão. Porque quando a pessoa tá filmando tem uma visão melhor.	



No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
12	Isso é uma arte. Talvez a arte pode encobrir aí, colocar um negócio dentro, não sei explicar. Ficar curioso e vir apreciar.	Acho ótimo, me sinto bem.		
13	É uma oca, uma fogueira. Eu estava lá em cima, vi de longe e pensei que era uma fogueira. Aí pensei que não era mais uma fogueira e quis chegar perto e vi que era uma estátua. Jesus não morreu na cruz? Então pensei que era a estátua de Jesus na cruz.	Senti uma coisa que não era mais. Aí perguntei às pessoas e vi. Acho que ele é um artista ... que mandaram para fazer esta construção. Quem mandou é um ator.		
14	Não é um trabalho?		Está parecendo um barraco.	Aí agora vai ficar difícil saber qual o trabalho que ele vai fazer.
15	Há, há, há, há, é um trabalho, né.			
16	Tô veno um couro, umas flechas, uma escada, pedra também, no chão, arame e.... dxô vê o que mais.... sacola e o "mana".	Aí tá parecendo que ele vai fazer... ôxe! Xô vê.... tô pensando aqui... dxô vê Eu demoro muito pra pensar, viu.... É uma barraca.		

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar
17	Não quis responder.			
18	Ali tem sola... ele tá fazendo experiência, né.			Aqui nom dá pra fazer essa experiência. Ele tá achano que dá certo aí quarquê coisa, né. Só pode é ser negócio de couro. Ali é negociante véio, há, há, há. Sabe o que é as coisa. Eu que nom sei, moro na roça. He,he, he. Vala-me Deus. Aí ele num arma. Aqui no Valente nom dá. É ruim o cumer... a cidade. Tomara que dê certo. Pode até pegar qualquer coisa aí pra mim.
19	Observei aquela madeira, né. Ela cruzada assim... deve ter um objetivo. Não se sabe qual é esse objetivo, né. Mas é u'a coisa diferente que nunca ... (pausa, suspiro)... eu nunca vi.	Fiquei me perguntando o que está fazendo, o que estão firmando ali?	Eiiiiih! Parece assim antigamente aquela.... toca do pessoal na roça, né. Aquelas porteiras que faziam de madeira, um tipo dum.... uma fogueira de São João. Uma coisa assim típico da região.	Imaginei que fosse alguma pesquisa pra ver ... o que vai ser mudado.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
20	Algum trabalho que vai modificar isso aqui, né. Algum benefício. Agora com Nenenzinho, o Prefeito...			
21	Eu tô pensando que é um trabalho da APAEB.			
22	... eu não entendi bem o que é, mas antigamente ali tinha um clube e aqui tudo era mato, não tinha casa.	É bom porque atrai as pessoas. Você chegar e ver alguma coisa, atrai as pessoas, aí as pessoas vem observar pra puder conversar com os pessoal que não conhece, .conversar com os pessoal que não conhece.		Tô veno couro, né, mas outras coisas eu não posso imaginar o que seria não. ... Deve ser um cara que trabalha com artesanato.
23			Não sei muito estranho	Só imaginei que não era nada importante.
24	Eu não tô entendendo o que pode ser aí. Eu tô veno uns pano de couro curtido. Agora, pra que é que estão retornano isso aí, eu não tô sabeno, não tenho como saber.		Um home ... um home montado, encourado. Podia ser, mas eu num tô achano mutchas parença. Eu não tô assim muito ciente do que é. O que é? Acho que tô com 66 ano, num tenho mutcha memóra	

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
25	Couro, flechas... isso aí vai ser alguma obra de arte. Parece que... eu acho que vai ficar bonito.			
26	Eu tô veno uns couro curtido.	Tá difícil pra ver, viu? Sinceramente, aí eu... num dá pra desconfiar o que seja.	Num tô veno nada parecido, aí.	Deve ser a respeito também da indústria de sapato que está vindo para aqui, né. Terá alguma coisa a ver com isso? ... Já é uma base pra mostrar pro pessoal. Pode ser pra chamar a atenção.
27	Uma obra de arte manual. Artes Plásticas, vamos dizer.	Acho legal porque está num local bem centralizado... alto... visível, onde as pessoas pode olhar de longe. Eu acho que vocês querem mostrar algo, mas esse algo nós só vamos descobrir aos poucos. Porque este algo está praticamente oculto.		
28	Isso aí é o quê?	Acho legal. Tá mostrando pro povo, todo mundo que está aqui ao redor, olhando e sentindo curiosidade de saber o que é. Que aí nós vai aprendendo mais ainda.	Parece com o rosto de um boi. Passa que estamos vendo a arte aqui em Valente.	Num imaginei nada.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
29	Isso daí vai ser uma obra de arte pra atrair o povo quando vim aqui de curiandade e vim perguntar o que é, né? Aí eu digo: isso aí é u'a arte. ...Arte é u'a coisa que as pessoas fica vendo, né. Eu não sei explicar direito.	Eu tô sentindo ótima. E é tão legal! Eu ajudei o home fazer e eu achei legal.		
30	Algu'a coisa pra cidade, né. É a respeito da fábrica de sapato, no caso. É u'a mostra de couro, né?	Parece que em termos de repique da cidade, já é u'a grande coisa, né. É u'a grande força pra cidade... como diz o povo, vão pegar u'as 300 pessoas, a idade é de 18 a 36 ano.		Um incentivo pra, no caso, pra fábrica, né.
31	Como se fosse assim um rapaz, um home, é... vestido com uma roupa de couro. Como parece um rapaz vestido com a roupa assim... ele sendo um vaqueiro, ele todo de couro.	Ah... sei lá... eu senti a tradição daqui de Valente. Ah... não sei hi,hi,hi. Não, é porque meu avô... Eu senti assim também, né, porque eu tenho um avô que ele já morreu, ele era vaqueiro e ele gostava de vestir essas roupas. ? A sensação que eu senti assim, né, eu senti muito emocionada, como se fosse uma homenagem para meu avô.		
32	A mesma coisa que ela. (referindo-se ao sujeito 31)			



No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar
33	É tipo uma representação. Mas nós não tá sabeno o que é. A rente tá veno os couro aí, mas nom sabe bem. É couro, é madeira armada u'a na outra e aí nom sabe dizer o que é, não.	Não tô bem por dentro, não.	É tipo u'a estauta, assim... sei lá... hum! É de couro mermo... apresentano alguma coisa. Pero meu conhecimento parece mermo uma estauta. Alguma coisa quer mostrar.	
34			U'a granzaia, pelo jeito. Granzaia, que o povo chama, bota uns pau e faz um tipo u'a armadilha, assim... sei lá... pra representação de alguma coisa	Esses couro é feito da APAEB. Quer representar a firma, lá, amostrano esses couro e o negócio. A rente nunca viu isso aí. A primeira vez que a rente vai ver é hoje. A rente nunca viu, num pode imaginar.
35	Eu tô veno uns couro. ... Pesar de que foi agora que eu estou veno, mas não sei o que gnifica	É pera primeira vez que eu vi. Só depois que alguém disser que a rente só aprende se vê os ôto dizer também, né. Não sei o que é, qual é... o que ele vai fazer com aquilo.		... esse aí eu tô achano que seja u'a mostra, como u'a primeira vez que ele vai trabalhar. A gente vai aprender deles agora.
36	He, he, he, u'as imagens, assim, sobre couro, essas coisas. Algu'a imagem de algum desenho...			...um home... pá representar a representação de um cortiço da APAEB, pra atrair mais pessoal, comprar os produtos e trabalhar na empresa que tá chegando.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
37			Parece a oca de um índio. Só que tá pequena pra ser a oca de um índio.	Alguma coisa é... mas eu não tenho a mínima idéia. Alguma coisa pra chamar a atenção dos curiosos. Sinceramente, meus neurônios estão queimando aqui, mas não consegui decifrar nada. Ele tem que ser um artesão pra ter que ter feito aquilo ali. Porque, olha a criatividade do cara, ali.
38	É uma montagem de teatro. Parece coisas históricas.	É bom a gente ver coisas assim diferente que aqui não tem, né.	Tá parecendo as barracas que a gente fazia nos campos pra a gente passar a chuva... (chorando) pro trabalho no sisal. Recordou u'a coisa, assim, mais ou menos da roça, né. As barracas que a gente faz, hã,hã, hã (rindo e chorando ao mesmo tempo).	Não tenho imaginação do que pode ser aí, que ainda falta ele terminar de aprontar. Uma peça dessa a gente olhano daqui ninguém sabe decifrar o que pode ser.
39	É um gravador... Não. Num sei não o que é. É o quê?			U'as ponta. Ponta de boi. (serve) pra tanta coisa... eu nem sei o que é isso.
40	Pensei que era uma barraca. ... xô vê... sei não, que é isso daí. Um negócio chei de couro desse jeito.			



No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
41	Você pode matar minha curiosidade? Qual é a razão deste monumento? ... A minha primeira visão foi mudança. ... que isso aqui deixaria de ser apenas pedra, para ser algo para a comunidade. Apenas olhei e disse: será que futuramente não vai ser apenas pedras para os urubus... Eu consigo ver alguma coisa... não somente essas estacas. ... eu consigo visualizar. Porque eu estou aqui em Valente somente há dois anos, nós temos um povo aqui na roça que batalha muito. Então é um povo que merece algo mais, um pouquinho de lazer. O que falta aqui em Valente é esse lazer. Então eu vejo que se alguém der esse passo estará beneficiando este povo valentense.			
42	Eu estou imaginando que é uma estauta. Agora, uma estauta de couro e madeira... uns tipo de uns home matando uns boi e botano os couro.			Acho que tá fazeno... por exemplo, uma loja de sapato aqui e fizeram isso aí pra mostrar.
43	Uma toca de índio ou então uma fogueira de couro.			
44	É uma festa... tá comemorando o fim do ano... tá começando 2001. Significa o nascimento de Jesus.			

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
45	O que eu estou vendo é que o curtume aqui é da APAEB. Quem botou aqui é a APAEB, que eu sei. Agora, se vocês me dizem que não é da APAEB.... eu não entendo qual é o motivo dessa exposição aqui. ... Mas não é é outra exposição.	Não, eu tô vendo aqui, uma montagem assim... não é... um negócio assim... meio diferente, rústico, não é.... um, he, he, he,. Uma exposição meia... que enquadra com a região.		O que eu imagino é o que pode ser para o futuro... do pessoal com as novas tecnologias, os avanços da nossa sociedade... pode até montar uma fábrica.
46	O que significa isso, afinal? ... não tá mais parecendo o que eu falei à moça. Eu acho que tá parecendo um homem montado ni um cavalo, he, he, he.	Gosto mais da idéia que eu tenho agora.		
47	Uns flechas com uns coro em cima.			
48	O que simboliza isso, aí?			Desde ontem o tô imaginando o que poderia ser... poderia ser uma barraca, simbolizando uma coisa de couro. Eu tenho uma vaga idéia, uma vaga lembrança que eu já vi isso em outros lugares, eu acho que em Monte Santo.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
49	Não sei. Quando vi de longe, achei algo misterioso. Aí resolvi chegar perto. É difícil. Acho que isso representa um pouco da nossa terra. O couro, o couro de animal... acho que representa muito, assim, um pouco do nordeste brasileiro, né. É algo novo.	... esse espaço já tem algo assim, eu diria, transcendental. Minha relação desde a infância foi com esse espaço aqui. ... Quando eu vi isso aqui, eu achei interessante porque... ficou conectado com esse espaço. Essa arte foi um complemento muito importante, porque isso representa também um pouco do que a pessoa sentiu. Um pouco, não. Acho que representa tudo. ... a gente sente que se tirar esse espaço aqui de pedra, leva muito da história de Valente, porque o espaço faz parte da nossa história.		
50	Reforçou as colocações do no. 48			
51			Parece uma descendência indígena. Complementa nosso espaço natural. O couro é da nossa terra. Mostra muito a nossa terra, o couro. Também as flechas, que o sisal tem a ver.	

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o que?	Tente imaginar.
52	É uma fogueira. ... uma fogueira diferente na altura e no colocar o couro. Acho que vai jogar bomba no céu, ou então queimar Juda			
53	É assim tipo u'a oca de índio.			... era uma oca. Depois pensei só por causa desse negócio que faz uma sombra, que aí ele (os índios) quis mudar asocas pra cá. Mas a única diferença que achei é: por que em cima das pedras? .. Pensei que os índios tava assim com vergonha de fazer , aí vieram os amigos.
54	Ainda não cheguei perto pra olhar.			
55	... que lugar mais bonito pra cantar a música do couro de boi, naquelas estacas ali. Dá bonito... Eu sei todinha, há, há, há. Minha voz é feia, mas eu vou querer filmar. Esse couro aí lembra a mulher que pediu ao marido pra o pai dele ir embora.			

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar
56	O que eu imaginei assim que eu cheguei, foi...: o que vocês estariam fazendo aqui, com uma peça de como essa em cima do lajedo? Talvez aguçar a curiosidade do pessoal para algum trabalho nosso, propaganda, alguma coisa assim. Um produto que tivesse lançando, alguma coisa política. Uma obra, mas não uma obra, mesmo, mas com a intenção de chamar a atenção pra alguma coisa.		Um monumento para esses criadores da região que trabalham com animal. É que o próprio material não dura muito tempo. Talvez seja uma homenagem... uma comemoração a curto prazo.	
57	Um negócio de cortiça de APAEB.	Admirei até a forma de armar. Vi, achei bonito, vi a firmagem e vim observar, dá uma de curioso.		
58	Um símbolo dum produto que é feito pela natureza e destruído pelo homem. É um trabai que o homem já fez muitas participação da matança do boi. E do próprio couro volta a fazer esses instrumentos que serve para muitas coisas. Acho que seja muito importante pra o povo de fora que num conhece as coisas do sertão.			



No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar
59	Eu pensei que não ia ser assim. Ó, quando eu vi ontem, eu pensei numa fogueira, mas eu acho que não é não. Por causa da pele, eu achei assim, coisa... não sei. Entendeu?	Muito ótima, boa. Assim, não sei. (silêncio).		
60	Tô vendo aqui a cultura de Valente, a história. A alegria de ver todo mundo conhecendo Valente, a história, a cultura do couro, do sisal, tapete da APAEB.			
61	(Riso, suspiro)		Uma montanha.	
62	Fica até sem explicação, né, o que a gente tá vendo. Não dá pra a gente analisar.		Realmente eu passo pra minha mulher, que ela é mais inteligente, né. He, he, he. Minha conclusão é essa: não vou dizer mais que minha mente não dá. Aquilo pode ser tipo uma brincadeira, pode ser tipo uma crítica, u'a coisa assim.	Pelo menos até aqui não passou nada na imaginação. As veiz a pessoa sabe de alguma coisa... e a gente tem alguma informaçãozinha. Mas a gente num sabe de alguma notícia, fica difícil explicar.
63	... o que significa aquilo, né, hã, hã, hã.			

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o que?	Tente imaginar.
64	Não sei o que pode significar aquilo (riso, suspiro). Num deu...	Mas tá o dia todo, é? Feito de flecha e, ali, enrolado! Pode ser o quê. Plástico, não pode ser. He, he, he. O ripão e o quê? O couro, he, he, he, é um couro (gargalhando). Éeeeeee....	Ali, no mermo tempo parece assim um ... um caso, uma fogueira quando vai botar fogo, né. Parecido, assim... mas por enquanto não dá ainda pra a gente passar pur a mente e a gente saber o que é de verdade, né? (sobre a fogueira). É, parece. Parece, não é parecido, parece, né. Então não dá pra gente saber o que pode ser. Só vocês mesmo é que entende, hi, hi, hi.	
65	Aquele negócio de couro? Sei lá. Um bocado de couro, hi,hi,hi.	Com u'a covara, corqué coisa. (covara é fogo pra traiá.. é fogo que a gente faz lá na roça. Mas ali não pode botar fogo não, que é couro.		
66	Tô veno, ali, um couro, não sei de quê... couro de qualquer animal, sem ser de ovelha, sem ser de bode... sei que é couro. Agora eu não sei o que vai apresentar ali. Não tenho idéia.	Sinto que ele botou ali pra apresentar. Pero que você tá pedindo da gente, tá entrevistano, cada qual fala o que acha, né? Vocês quer saber o cada qual, o que é que vai ser feito dali. Cada pessoa que pergunta... e ninguém vai descobrir. Só depois.	... a gente tem quer ser curioso. Perguntar pra ver, mas até agora a gente tá indeciso, sem saber o que é.	Eu acho pra alguma coisa: fazer ou sapato de couro... faz muitas coisa: bolsa, chinelos, artesascço feito com couro, com sisal. Isso tudo é muito importante, né? ... À toa ninguém vai fazer aquilo ali.



No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
67	Ali é o quê? Couro de cabra? ... Por quê pôs pra secar? É qualquer coisa da APAEB, né? Na minha cabeça só passou que tava botando pra secar, né. E aí? O material não ... faz não?			
68	Deve ser couro de gado que botaram pra secar.			
69	Couro de cabra, há, há, há.			Xô ver... he..., pra fazer sandália, bolsa.
70	Sandália, bolsa, alpecarta.			
71	Um vaqueiro. Não tem como explicar, que aí é só uma figura.			
72	(Vozes de várias crianças ao mesmo tempo). 1. Eu já sei o que é. 2. Ainda não tá pronto. Falta sola pra cobrir ela toda, não era isso? Pra ficar parecendo igual uma oca como eu pensei onti.			Acho que nessa sola aí vão fazer alguma pintura. Como o rapaz é artista plástico, poderia fazer u'a pintura nessa sola, né?
73	Não entendi nada ali.	Eu vim olhar tipo o tipo de sola, os ... não entendi nada ali. É o quê, é o quê?	No meu intindimento, esse couro nunca vi, não, em lugar nenhum. Então não posso dizer nada sobre ele; alguma coisa que eu nunca vi.	Algu'a que o prefeito disse que ia fazer aqui. Algu'a coisa mostrano, porque se você olhar aí, não siglifica nada, né. Quem fez aí sabe pra que é. Quem fez sabe mais ou meno.

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
74	Pois, eu já pensei, já olhei, lutei de todo jeito descobrir o que é aquilo. Não consegui identificar, não.			Isso é umas demonstração pra ver se o povo tem curiosidade de ver o que é, de perguntar, de querer saber o que é.
75	O couro de boi, botaram ali pra mostrar ao povo, foi?			Mostrar o que é verdade, né. A verdade é que tem que ser. Valente tem que crescer um pouquinho e ser mais um povo, se evoluir mais um pouco. Porque o povo idoso, as modernage, né...
76	Ali é muito bom. Ali é couro curtido e serve pra muiltas otilidade aqui pra Valente, com certeza.			
77	Não tenho a mínima idéia... do que é aquilo, pode crer.		Sei, lá, uá coisa estranha, assim... sei não, mulé.	Deve ser uma apresentação sobre u'a ... não sei definir não. Olhano assim, deve ser u'a apresentação assim... há, há, há. Não tenho idéia não pode crer.
78	Parece um quebra pote.			

No.	O que você está vendo?	O que você sente?	Parece com o quê?	Tente imaginar.
79	Eu pensei que era um quebra-pote. ... esse é diferente porque é muito alto ... é pra mostrar na cidade que é a primeira vez.			
80	O que é aquilo?		Um circo. Ou é... há, há, há... um negócio, lá, há, há, há. Ou é uma casa de motor de tirar sisal. ... Um circo, uma brincadeira assim. Daqui em diante, a não ser a pessoa que tem certos estudo, é viver de brincadeira.	
81	Parece fogo simbólico. É pa... pa... pa... significar o fogo simbólico.			
82	Aquele couro ali, eu fiquei pensando que era uma pessoa turista que estava de fora passeando e fez aquilo ali.			Na certa é algumas pessoa que tá botano ali pra amostra de u'a fábrica de couro que vão botar aqui.
83	U'as flechas com um pedaço de couro, assim. Agora, o quê, eu não sei.	Sei lá. Curioso, sem saber o que é isso.	Estranho de reconhecer o que é isso, sabe? No ponto de vista, não parece com nada.	
84			.	Eu imaginei assim, nada. Mas eu...eu... sei lá... também já vi isso em algum livro, alguma coisa. Mas não tô lembrada. É uma coisa muito estranha.

Esclareço que a abordagem ao público foi feita através das seguintes perguntas: “O que você está vendo?”, “O que você sente?”, “Parece com o quê?” e “Tente imaginar.” Essas duas últimas perguntas servem de auxiliares para estimular um diálogo mais extenso e mais profundo, favorecendo a expressão de vários aspectos da vida das pessoas e da cultura do lugar. Diante desse algo novo, diferente – a escultura – muitas pessoas teriam se limitado a resposta “não sei o que é isso” e teriam insistido em obter uma definição nossa. Essas perguntas auxiliares possibilitaram uma certa compreensão do que talvez pudéssemos chamar de percepção originária e percepção segunda. Merleau-Ponty,¹⁰⁰ afirma que há uma percepção que é um conhecimento originário e há uma percepção empírica ou segunda, aquela que exercemos a cada instante, e que mascara a percepção anterior porque a percepção empírica é inteiramente marcada de aquisições antigas e opera, por assim dizer, na superfície do ser.”¹⁰¹

Nos depoimentos a seguir, por exemplo, observo uma atitude de longa permanência no estado perceptivo inicial, ou talvez originário, de sondagem, sem uma precipitação às possíveis referências imediatas aos elementos do cotidiano (percepção segunda). Vejamos:

Sujeito 64: Não sei o que pode significar aquilo (riso, suspiro).

De imediato não sabe o que é, e passa a elaborar várias perguntas como uma espécie de meio de aproximação e contato com o que está sendo visto:

Sujeito 64: Mas tá o dia todo é. Feito de flecha e ali enrolado! Plástico não pode ser. (riso) O ripão e o quê? O couro... (risos). É um couro! (gargalhando). Éeeeeeee....(pensando).

¹⁰⁰ No seu estudo *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty se refere a vários tipos de percepção: *Percepção natural*: não distancia as coisas para observá-las, ela vive com elas. É a “opinião” ou “fé originária” que nos liga ao mundo como a nossa pátria. É o ser do percebido, é o ser antepredicativo em direção ao qual toda a nossa existência está polarizada. *Percepção efetiva*: nela, tomada em seu estado nascente, antes de toda fala, o signo sensível e sua significação não são separáveis nem mesmo idealmente. (p.68) // *Percepção empírica ou segunda*: aquela que exercemos a cada instante, plena de aquisições antigas e opera na superfície do ser. (p. 74) // *Percepções ambíguas*: são aquelas que emergem como atos expressos e as quais nós mesmos damos um sentido pela atitude que assumimos ou que correspondem a questões que nos colocamos. (p.379); *Percepção analítica*: nela se justificam as normas da percepção analítica através de explicitações, todas as confrontações e as realiza através dos resultados das percepções.

¹⁰¹ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 74.

Nos próximos passos de sua reflexão ele associa à idéia de uma fogueira, põe-se em dúvida quanto a isso desenvolvendo uma curiosa reflexão sobre semelhança: “Parece não é parecido, parece.” Introduce ainda a questão da verdade do percebido e, por fim, conclui: “Não dá pra a gente saber o que é. Só vocês mesmo é que entende.” Vejamos:

Sujeito 64: Ali, no mermo tempo parece assim ... uma fogueira... Parecido, assim... mas por enquanto não dá ainda pra gente saber o que é de verdade. É, parece. Parece, não é parecido, parece, né?. Então não dá pra gente saber o que pode ser. Só vocês mesmo é que entende, (risos).

Esse sujeito manifesta a expectativa de que haja uma definição que seja “a verdadeira” para aquele objeto. Nesse ponto retomo Merleau-Ponty quando ele diz “... nossa percepção de mundo [...] funda para sempre nossa idéia da verdade. Portanto não é preciso perguntar se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. [...] o mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo. [...] Todas as visões são verdadeiras sob a condição de que não as isolemos [...] e encontraremos o núcleo de significação existencial que se explicita em cada perspectiva”.¹⁰²

O sentido de verdade também aparece associado à questão do crescimento, e referindo-se ao velho e ao novo:

O couro de boi, botaram ali pra mostrar ao povo, foi? Mostrar o que é verdade, né. A verdade é que tem que ser. Valente tem que crescer um pouquinho e ser mais um povo, se evoluir mais um pouco. Porque o povo idoso, as modernage, né...

Na próxima seqüência de relatos observo por um lado a dificuldade em arriscar uma definição e, põe outro lado, uma referência à uma função para aquele objeto, ou seja, de alguma forma estimular a curiosidade e chamar a atenção das pessoas. A referência à essa função pode ser verificada também nos depoimentos 04, 08, 12, 28, 29, 56, 66, 74.

¹⁰² Op. cit. pp. 13 e 14.

Sujeito 74: Pois eu já pensei, já olhei, lutei de todo jeito descobrir o que é aquilo. Não consegui identificar, não. [...] Isso é uma demonstração pra ver se o povo tem curiosidade de ver o que é, de perguntar e querer saber o que é.

Sujeito 38: Alguma coisa é... mas eu não tenho a mínima idéia. Alguma coisa pra chamar a atenção dos curiosos. Sinceramente, meus neurônios estão queimando aqui, mas não consegui decifrar nada.

Sujeito 66: Tô veno ali um couro, não sei de quê, couro de qualquer animal, sem ser de ovelha, sem ser de bode. Sei que é couro. Agora eu não sei o que vai apresentar ali. Não tenho idéia. ... a gente tem que ser curioso, perguntar pra ver. Mas até agora a gente tá indeciso sem saber o que é.

Nos próximos três depoimentos os sujeitos se referem à necessidade do outro como fonte de obtenção ou confirmação do seu saber. É curioso que o Sujeito 62 faz uma distinção entre informação e notícia:

Sujeito 35: É a primeira vez que eu vi. Só depois que alguém disser... que a rente só aprende se vê os ôto dizer também, né...

Sujeito 62: Fica até sem explicação, né, o que a gente tá vendo. Não dá pra a gente analisar. [...] As vez a pessoa sabe de alguma coisa... e a gente tem uma informaçãozinha. Mas a gente num sabe de alguma notícia, fica difícil explicar.

Sujeito 73: ... algu'a coisa mostrano. Porque, se você olhar, isso aí não "siglifica" nada, né. Quem fez aí sabe pra que é. Quem fez sabe mais ou meno.

Essa necessidade do outro para obtenção ou confirmação de um saber referente a algo desconhecido nos remete ao princípio do diálogo. Se o corpo de outrem ou vestígios quaisquer podem ser o rastro falante de uma existência, como diz Merleau-Ponty, esses

sujeitos parecem, por um lado, abdicar de uma definição *a priori*, talvez pré-conceituosa. Por outro lado parecem optar por uma abertura ao desejo de saber através do diálogo com o outro. Esse diálogo algumas vezes revelou uma auto-imagem subestimada do público em relação a esse outro tomado como alguém que sabe mais, tem mais experiência:

Sujeito 18: Ali tem sola... ele tá fazendo experiência. Aqui nom dá pra fazer essa experiência. Ele tá achano que dá certo aí quarqué coisa. Só pode ser negócio de couro. Ali é negociante véio, há, há, há. Sabe o que é as coisa. Eu que nom sei, moro na roça, he, he, he.

Mas também revelou o orgulho em assumir sua identidade e a alegria de se mostrar e ser visto:

Sujeito 60: Tô vendo aqui a cultura de Valente, a história. A alegria de ver todo mundo conhecendo Valente, a história, a cultura do couro, do sisal, tapete da APAEB.

Sujeito 56: É um monumento para esses criadores da região que trabalham com animal.

Sujeito 58: É um símbolo dum produto que é feito pela natureza e destruído pelo homem. É um trabai que o homem já fez muitas participação da matança do boi. E do próprio couro volta a fazer esses instrumentos que serve para muitas coisas. Acho que seja muito importante pra o povo de fora que num cunhece as coisas do sertão.

Merleau-Ponty afirma que “nada é mais difícil ao certo do que saber o que nós vemos. [...] Nós não percebemos quase nenhum objeto, assim como não vemos os olhos de um rosto familiar, mas seu olhar, sua fisionomia. [...] A visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo, assim como em nossa existência”¹⁰³ Já o sentir apreende a significação com o sentido tem para nós. “O sentir é esta comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como lugar familiar de nossa vida. É a ele

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, M. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 91, 378, 81.

que o objeto percebido e o sujeito devem a sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procura decompor.”¹⁰⁴ Os depoimentos a seguir são respostas às perguntas “O que você sente” e “Parece com o quê?”. São respostas carregadas de sentimentos aflorados pela associação que se estabeleceu entre o objeto percebido e as experiências vividas pelo sujeito da percepção. Vejamos:

Sujeito 31: Ah... sei lá... Eu senti a tradição aqui de Valente. Ah... não sei, hi, hi, hi (riso emocionado). Não, é porque o meu avô... eu senti assim também, né. Porque eu tenho um avô que ele já morreu, ele era vaqueiro e ele gostava de vestir essas roupas. A sensação que eu senti assim, né... eu senti muito emocionada, como se fosse uma homenagem para meu avô.

Sujeito 38: É bom a gente ver coisas assim diferente que aqui não tem. Tá parecendo as barracas que a gente fazia nos campos pra a gente passar a chuva... (chorando) pro trabalho no sisal. Recordou u’a coisa, assim, mais ou menos da roça, né. As barracas que a gente faz, hã, hã, hã (rindo e chorando ao mesmo tempo).

É interessante que o Sujeito 38, tem sentimentos/percepções ambíguos. Ao mesmo tempo que percebe o objeto como algo “diferente que aqui não tem”, o percebe como algo parecido com elementos de suas experiências vividas. Essa dinâmica me remete à percepção fisionômica. Segundo Merleau-Ponty,

“o sujeito normal penetra no objeto pela percepção, assimila sua estrutura [...] Esse diálogo do sujeito com o objeto, essa retomada pelo sujeito do sentido esparso no objeto e pelo objeto das intenções do sujeito que é a percepção fisionômica dispõe em torno do sujeito um mundo que lhe fala de si mesmo e instala no mundo seus próprios pensamentos.”

É interessante observar também que o local onde a escultura está exposta suscita no público sentimentos de medo de perder referências do seu passado. Parte do lajedo já havia sido destruído. A segunda pessoa com quem falei foi categórica: “Isso aí é

¹⁰⁴ Idem, ibidem. p.84.



um acampamento para tirar as pedras.” Em outros depoimentos essa possibilidade é sentida como algo terrível. Apresento os depoimentos dos sujeitos 49 e 58, mais completos do que o que consta no recorte feito para a tabela de entrevistas:

Sujeito 49: Minha relação, desde a infância , foi com esse espaço aqui. [...] Essa arte foi um complemento muito importante. [...] acho que representa tudo. [...] a gente sente que se tirar esse espaço, aqui, de pedra, leva muito da história de Valente, porque o espaço faz parte da nossa história. Acho que seria terrível, se isso acontecesse. A primeira vez que aconteceu, a outra parte, pra nós já foi um pedaço da nossa vida. Pra quem mora aqui nesse bairro já foi um pedaço da nossa história que foi destruída. [...] Nós brincávamos muito aqui, principalmente em época de chuva. Porque pra nós aqui, chover é uma alegria e tanta. Às vezes até cabana nós fazia aqui em cima. Nós ouvimos dizer que o Prefeito ia fazer uma praça aqui. E muitas pessoas já estavam querendo organizar um abaixo assinado pra que isso não aconteça.

Sujeito 58: [Isso] é um símbolo dum produto que é feito pela natureza e destruído pelo homem. [...] Eu me lembro, como eu era garoto, morava aqui na R. da Conceição. Um certo dia eu vim aqui no Tanque Velho. Ali tinha uma presa e aqui tinha um tanque e eu me afoguei. Nesse dia quase morro. Minha irmã me salvou.[...] Até hoje eu tenho muitas lembrança disso aqui. [...] Tudo isso aqui era a praça do tanque. Sofreu um grande aterro e adispois passou muitos anos aqui sirvino de lavatório de água pras mulé que panhava água lá das poça. Quebraro aquela parede da represa e passaro u’a rua. O home se desfaz de muitas coisas que Deus faz. É... foi aceito, né. Cada qual faz... quem manda mais é os poderoso. A gente mais pequeno não pode fazer nada. Ou algu’a coisa, né? Esse lajedo foi u’a obra que Deus deixou, obra da natureza, o home volta pra destruir. E... pa, pa fazer u’a rua pa enfeitar a cidade. [...] não tinha precisão de fazer u’a rua aí.É u’a rua quase insolado que não tem movimento, movimento muito pouco.

Ao mesmo tempo a escultura suscitou expectativas em relação ao futuro da cidade. Foi freqüente a referência ao evento como uma amostra de algo novo que vai ser instalado na cidade: novas tecnologias para a expansão industrial resultaria em mais emprego e melhoria da condição econômica.

Sujeito 26: Deve ser a respeito também da indústria de sapato que está vindo para aqui. Terá alguma coisa a ver com isso? Já é uma base pra mostrar pro pessoal. Pode ser pra chamar a atenção.

Sujeito 30: É a respeito da fábrica de sapato. Parece que em termos de repique da cidade, já é uma grande coisa. [...] como diz o povo, vão pegar u'as 300 pessoas. A idade é de 18 a 36 anos.

Sujeito 45: [...] Tô vendo uma montagem [...] meio diferente, rústico [...] enquadra com a região. O que eu imagino pode ser para o futuro... do pessoal com as novas tecnologias, os avanços da nossa sociedade... pode até montar uma fábrica.

Esse último depoimento chama a atenção pelo confronto entre a tradição e a modernidade: “algo rústico, que enquadra com a região” e que ao mesmo tempo anuncia algo para o futuro ligado às novas tecnologias e aos avanços da nossa sociedade. Esse sujeito, ancorado em seu corpo, sua vida e sua história demonstra que o presente vivido encerra em sua espessura um passado e um futuro. Mais uma vez, Merleau-Ponty assinala que a consciência é contemporânea de todos os tempos, apenas “o presente é a zona onde o ser e a consciência coexistem”.¹⁰⁵

Mas esse momento presente, tomando os depoimentos em seu conjunto, demonstra a tensão vivida no confronto entre aspectos do mundo natural e do mundo cultural. Sendo o mundo natural a típica das relações intersensoriais, o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, havendo uma mudança na natureza, nas referências imediatas do mundo vivido, há uma mudança na percepção. Considerando ainda que o mundo é o que percebemos, a essa altura, talvez possamos deduzir que mudar a percepção do mundo é mudar o mundo para o sujeito que percebe. É compreensível que isso seja vivido como algo

terrível, assustador. Considerando que vida é movimento, vida é mudança, como mudar sem destruir e sem morrer para a história. Como mudar, o que conservar, o que preservar?

Esses depoimentos, de alguma forma denunciavam a necessidade de um contorno para sua identidade sócio cultural tornada visível pelas referências tornadas significativas pelas experiências vividas que lhes dão sentido. Essa necessidade de um envoltório, é como uma pele que dá sustentação e individualiza o ser e suas expressões. Nesse ponto sinto-me trazida de volta à escultura: uma armação de madeira envolta em peles, em couro de boi. Com elas, talvez Juraci tenha sintetizado numa extrema simplificação quanto aos elementos formais da escultura um profundo e amplo entendimento da vida sertaneja e de suas necessidades. A identificação parece tão forte que a obra, como o sertão, não desiste. Sobrevive às intempéries dos modismos homogeneizantes.

Enfim, observo nos depoimentos que a tentativa de definir o que estava sendo visto manifesta uma fala carregada de uma significação existencial, extraída da convivência direta com os materiais da escultura (o couro e a madeira) e com o local (o lajedo) onde ela está exposta. Esses elementos (os materiais e o local) partem dinamicamente nos aspectos objetivos e subjetivos da percepção do público sobre aquele objeto, levando ao desdobramento de recordações de experiências passadas, e assim sugerindo-lhes, por associação, algumas definições possíveis.

Essa dinâmica confirma a intenção de Juraci, ou seja: ao construir objetos enraizados em componentes da cultura sertaneja, busca uma “identificação com o ambiente [...], diminuir as barreiras, aproximar as pessoas, estabelecer um diálogo a nível das possibilidades e dos conteúdos da região”.¹⁰⁵ Ao mesmo tempo, o conjunto formal da obra foge dos referenciais habituais das pessoas, dificultando ao percebido chegar a uma definição precisa sobre o que é o objeto. A forma abstrata da escultura se revela o fator determinante do ponto de reflexão no qual permanecem a maioria das pessoas entrevistadas. Esse aspecto, na verdade, também realiza uma outra pretensão do próprio Juraci Dórea que é provocar um estado reflexivo. Ele diz:

¹⁰⁵ Op. cit. 568

¹⁰⁶ DÓREA, J. *Terra. (canção no. 7)* Salvador: Concurso Ivan Serpa. Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos. MEC/FUNARTE/INAP/CAPES, 1983.

O couro, por exemplo, está associado a uma coisa mais tradicional, rural, mas a minha intenção é romper com isso através das formas: as formas das esculturas são atuais, elas não tem nada a ver com a tradição. Inclusive a proposta teórica do *Projeto Terra* é discutir estética a partir das formas das esculturas. A forma abstrata leva o homem do campo a fazer associações com imagens do sertão, vaqueiro, couro de boi espichado [...] A intenção são formas abstratas mesmo, para criar o confronto, provocar uma discussão estética com o homem do campo, confrontar um tipo de cultura que vem da elite com a cultura do sertanejo, que tem outras referências.¹⁰⁷

Esse estranhamento suscita além de um estado reflexivo, um estado poético. A forma abstrata da escultura, ao meu ver, estimula uma abertura da sensibilidade perceptiva e imaginativa que transborda no diálogo poético entre o público e a obra, o público e o artista e entre as pessoas que compõem o público. Elas conversam, entre si, buscando uma confirmação sobre o que estão vendo e partilham conversas carregadas de metáforas.

Morin¹⁰⁸ defende que a poesia reside na própria fonte. Difícil de ser percebida, essa fonte se perde nas profundezas humanas tanto quanto nas profundezas da pré-história, onde surgiu a linguagem no cérebro e no espírito humano: uma linguagem racional que corresponde ao *estado prosaico* que cobre grande parte da nossa vida cotidiana; a outra simbólica, mítica, mágica e que utiliza a verdade da subjetividade. Trata-se do *estado segundo*. Para Morin, poesia e prosa constituem o tecido da vida. Se “o homem habita a terra poeticamente”¹⁰⁹, como diz Morin, onde está a poesia hoje? Se ela reside em sua própria fonte, ela é algo antigo, arcaico? Para ele, a idéia pós moderna talvez consista em afirmar que o novo não é necessariamente melhor. “A verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens. [...] no fundo, toda novidade deve passar pelo recurso e retorno ao antigo. [...] O fim último da poesia é nos colocar em estado poético.”

A arte de Juraci consegue essa síntese entre a tradição e a contemporaneidade. Mesmo sua obra sendo regional ela se universaliza ao ligar-se a mais antiga e mais contemporânea de todas as coisas: a própria vida.

¹⁰⁷ DÓREA, J. Arte na caatinga. *A Tarde*. Caderno Cultural, 5 de outubro, 1991, p. 9.

¹⁰⁸ MORIN, E. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1999. 35, 36

¹⁰⁹ Idem, ibidem. p. 36.

Capítulo 3. PROJETO TERRA

Proponho aproximarmo-nos da sensibilidade de Juraci Dórea não apenas através da sua arte mas também através de como ele a define no âmbito do *Projeto Terra*. Nesse sentido, num primeiro momento, apresento, de forma esquemática e bem resumida, parte da publicação do seu projeto financiado pela Funarte após ter sido selecionado pelo concurso Ivan Serpa.¹⁰⁸

1.2.2 – DESCRIÇÃO DA PROPOSTA

[...] visa a criação de grandes esculturas de couro e madeira, com uma conotação plástica, digamos, erudita, mas profundamente ligadas a aspectos materiais e culturais de uma das regiões mais importantes do Estado da Bahia.

1.2.3 – JUSTIFICATIVA

O fazer artístico atual, tanto a nível de produção como de circulação, está inserido num círculo que começa e termina nas áreas urbanas e está longe de ter a abrangência, o alcance, o caráter não discriminatório que a arte pressupõe. Pode-se tentar justificar, por outro lado, que no âmago dessa questão encontram-se aspectos intrínsecos à própria limitação cultural de certos setores da população. Acredito, porém que o problema deve ser encarado sob uma outra ótica que inclusive envolva um amplo exame no que diz respeito à função social da produção artística contemporânea. Por essa razão achamos oportuno repensar alguns aspectos que regem, em nossos dias, o sistema de produção e circulação da obra de arte, sugerindo novas premissas e novas coordenadas.

DESENVOLVIMENTO

[Inicialmente em quatro cidades] 1. [...] Feira de Santana visceralmente ligada ao ciclo de couro e conhecida pela sua feira livre [...]. Conta ainda com outra feira [...] onde se reúnem vaqueiros, tropeiros, pequenos

¹⁰⁸ DÓREA, J. *Terra. (canção no. 7)* Salvador: Concurso Ivan Serpa. Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos. MEC/FUNARTE/INAP/CAPES, 1983.



fazendeiros e pessoas que moram nas vizinhanças. Trata-se da famosa feira do gado [...]. 2. Canudos (Margens do Vaza Barris), próximo a Canudos [...] A região é um desafio, com seu clima árido, suas dificuldades e sua face desconhecida. Os contrastes que o meio ambiente revela são dramáticos. Há contudo uma grande plasticidade, um grande mistério oculto naquele chão pedregoso, naqueles gravetos retorcidos, naquele silêncio que desenha na paisagem. 3. Raso da Catarina [...] próximo da mística cidade de Santa Brígida, [...] sempre lembrado pelas aventuras de Lampião e seu bando. Hoje ela é uma estação ecológica. Diferente de Canudos, o Raso tem fauna e flora riquíssimas. 4. Monte Santo (Vilas, Povoados etc.).

MEIOS E MATERIAIS:

A proposta abrange dois caminhos: 1. – Esculturas – significando a maior parte do trabalho. Serão desenvolvidas em couro e madeira. 2. – Pintura – envolvendo quadros e possivelmente murais. Quase todos os materiais utilizados originam-se ou são conhecidos na região em que a proposta será desenvolvida. Vejamos: couro curtido, couro cru, madeira, suporte para pintura e tela) e materiais para pintura (usaremos na pintura técnica mista, envolvendo carvão e tintas preparadas com pigmentos terrosos e cola). Por suas próprias características a proposta necessita de material relativo à documentação (material fotográfico, fitas para gravações, etc.).

TRABALHO COMPLEMENTAR:

Imaginamos que a proposta não se esgota em si mesma. Ao lado de sua feição plástica, de sua mensagem, de seu conteúdo, ela nos revela, também, nuances mais complexas. Questões que são fronteiras, os limites (ou não limites) da própria arte. Faz-se necessário, assim, um trabalho complementar. Consideramos o seguinte: 1. - Documentar toda a evolução da proposta, através de fotos, gravações, etc. 2. – Em conjuntos com críticos de arte, sociólogos e antropólogos, tentar aprofundar uma reflexão em torno do trabalho. 3. – Produzir um catálogo contendo uma avaliação do material recolhido.

ASPECTOS FORMAIS

Com a premiação do *Concurso Ivan Serpa*, Juraci Dórea teve apoio financeiro para realizar e documentar seu trabalho no sertão por um período de dez meses. Na sua fase inicial, o *Projeto Terra* constou de dois pontos básicos: a escultura de couro e a pintura em quadros e murais.

A escultura é feita em couro e madeira rústica. Em geral, umas três peles inteiras e uns seis caibros de aproximadamente 5 metros de altura são suficientes para por de pé um desses “totens ou marcos solitários”, de grande impacto visual, em terras antes percorridas por Lampião e Antônio Conselheiro.”¹⁰⁹ Do ponto de vista formal, há uma intenção plástica de abstração e o exercício de um gosto. Em geral elas se posicionam na vertical ou na diagonal a depender do tipo de solo no qual ela é instalada. Sobre isso, diz Juraci:¹¹⁰

Do ponto de vista formal, o solo influencia a escultura. Crio um objeto escultórico com uma forma abstrata. Não coloco o couro aleatoriamente. Demoro horas, às vezes, procurando uma posição. Ali tem um gosto que eu venho exercitando ao longo desse tempo todo. Geralmente eu parto de onde eu posso estruturar a peça de maneira que ela demore mais. Então ela assume formas verticais. Mas aqui a gente pegou um lajedo¹¹¹ Pela primeira vez eu fiz uma estrutura totalmente solta. A tendência é ter mais peças horizontais por ter uma estrutura auto-sustentável. Mas essa daqui não é fixa como em outros lugares.

Desde o início, as esculturas sempre foram a força maior do projeto. Os locais escolhidos para sua instalação concentram fortes referências da cultura sertaneja ligadas ao messianismo (Antônio Conselheiro), ao cangaço (Lampião), ao ciclo do couro (Feira de Santana). Na maioria das vezes, as esculturas tiveram como espaço expositivo encruzilhadas, descampados e reservas ecológicas do sertão baiano. Quando instaladas em

¹⁰⁹ Assim Frederico de Moraes se referiu às esculturas de Juraci. Cf. MORAIS, F. *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?* Salvador: Edições Cordel, 1987.

¹¹⁰ *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.

¹¹¹ Juraci se refere ao local onde estava sendo instalada a escultura em função desta pesquisa.

povoados ou vilas, promoveu-se um caráter festivo, lúdico, incluindo, eventualmente, a participação de tocadores de pífaros e sanfoneiros, o que permitia um envolvimento maior das pessoas. Esses eventos foram consequência natural da *convivência* prévia que Juraci buscava com as localidades onde realizava seu trabalho e não fruto de uma arregimentação “profissional” das pessoas.

Esse aspecto festivo se fez marcante na cidade de Monte Santo. Lá, Juraci contou com duas referências importantíssimas: Dedega, um senhor que há anos vem transmitindo informações, acompanhando em viagens e até mesmo acolhendo em sua própria casa os inúmeros estudiosos e pesquisadores que chegam a essa região; Edwirges, ou Dovirge, como era chamada pela maioria das pessoas, era uma verdadeira *relações públicas* da cultura local. Como diz Juraci, “ela abria todas as portas. Mesmo quando não conhecia a pessoa, ela abria a porta. Edwirges¹¹² era realmente muito importante nas *viagens* para as fazendas no sertão. Quando Edwirges ficou cega, fechou logo esse canal que a gente tinha lá. A própria casa dela era uma referência. Ela ia pra lá e chamava as pessoas. Ela conhecia muita gente”.¹¹³

As *pinturas* - utilizando técnica mista, com carvão, breu e tinta preparada com pigmentos terrosos e cola - eram feitas sobre tela comum ou sobre o couro em substituição à tela. Poderiam ser feitas, ainda, sobre murais na própria caatinga, em algum cemitério, no meio do mato, ou no oitão de uma casa. Juraci chegou a cogitar a possibilidade de construir muros de taipa para essa finalidade. Como assinala Frederico de Moraes,¹¹⁴ todos esses trabalhos evocavam as toscas ilustrações dos folhetos de cordel, os rabiscos feitos pelos meninos do sertão nas taperas, barrancos e paredes de casas abandonadas. E acrescenta:

¹¹² “Edwirges era camponesa, da roça mesmo. Seu marido morava na roça e na cidade e assim ela ia sempre passar uns tempos lá. Já na meia idade foi morar em Monte Santo. Com isso ela chegou até a fazer uma participação com Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Começou a entrar nesse meio “artístico” e conversar de igual para igual. As pessoas gostavam de conversar com ela. Depois de um certo tempo, ela incorporou a imagem de artista da palavra. Artista da conversa. Não tem artista de cinema? Ela era artista da palavra. Ela se considerava assim. Ela era fantástica mesmo. In: *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.

¹¹³ *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.

¹¹⁴ MORAIS, F. *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?* Salvador: Edições Cordel, 1987.

Nos quadros e murais que faz, as histórias de vaqueiros, cantadores, encourados, dragões, bichos, cangaceiros, tabaréus são narrados com um desenho deliberadamente tosco, rude e economicamente expressivo emoldurados por frisos que se assemelham a um tipo de decoração abstrata e popular encontrada em todo o Nordeste – circo, fiteiros, colchas de retalhos etc.

Esse trabalho com as pinturas não permaneceu ativo no *Projeto Terra*. Mas Juraci admite que só o retomaria nos murais nas casas das fazendas - o que chegou a ser planejado, mas não realizado. Entre os fatores que afirmaram a opção das esculturas como ponto de força do projeto é o fato dela possibilitar, através de sua forma abstrata, um acesso à essência da arte que, para Juraci, é a ligação mais profunda da arte com a vida. É como se a forma abstrata libertasse a emoção da arte. Vejamos em suas próprias palavras:¹¹⁵

Na pintura, a leitura é mais fácil na zona rural. [...] Para fazer uma leitura mais profunda de uma figura ou mesmo de uma paisagem, tem que ter uma informação. O camponês faria uma leitura somente dentro da visualidade. Eu não queria que ficasse uma “falsa” ou talvez “fácil” interpretação da arte. Se eu levasse uma paisagem, uma figura, a leitura seria somente em cima daquilo ali, digamos, o anedótico, o figurativo... Mas isso não esgotaria o que eu estou querendo. O que eu quero é buscar esse diálogo do ponto de vista da essência. Com a estrutura que tem materiais dele mas tem uma forma que não é nada, penso que assim a gente chega um pouco à essência da arte: essa ligação mais profunda da arte com a vida. Se a gente conseguir ler aquilo com uma palavra um símbolo, uma síntese de qualquer coisa a gente chega um pouco na essência da arte. E também, você sabe, a emoção da arte não tem intermediário. Eu acho que a escultura tem uma característica universal, nesse sentido dessa coisa mais profunda.

¹¹⁵ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.

Entre algumas das exposições de pintura, que foram documentadas fotograficamente e publicadas, incluem-se as do *Mural da Casa de Edwirges*, próximo ao povoado do Saco Fundo, Monte Santo, feitas em 25 de novembro de 1984, as pinturas dos quadros da *Exposição no Mercado de Santa Rosa*, pequeno povoado de Monte Santo, em 1985, e as da *Exposição da Pedra Vermelha*, no meio da feira, num povoado próximo a Monte Santo, também em 1985.

O trabalho complementar¹¹⁶ a que se propôs o *Projeto Terra* foi inicialmente realizado numa condição muito precária, embora envolva um filme preto e branco com um registro normal como se fosse uma exposição. Segundo Juraci, à medida que foi percebendo a importância da documentação, ele foi melhorando a qualidade dos registros. Chegou até a fazer um super 8. A premiação do concurso Ivan Serpa implicava em participar de uma coletiva expondo o resultado do trabalho. Diz Juraci que essa foi a primeira coisa que motivou a volta do projeto para os espaços urbanos dos museus tradicionais, através das fotografias e da publicação de catálogos com imagens e trechos selecionados do depoimento do público. A intenção de Juraci e de seus colaboradores ao abordar o público era captar o seu conceito de arte.

Esses registros visuais abriram o campo de abrangência do *Projeto Terra*. Juraci, então, deu-se conta de que “não tinha capacidade de avaliar toda a dimensão desse trabalho e começou a perceber que o projeto tinha aspectos teóricos que ele não estava prevendo. Daí a participação de outros especialistas.¹¹⁷ Sobre isso, Juraci faz um comentário a partir de sua experiência, em 1988, na Bienal de Veneza:¹¹⁸

Eu reproduzi um pôster no tamanho de 1,5 por 2 e tanto que foi colocado logo na entrada do pavilhão do Brasil. Quando eu chegava ali e via aquela imagem sertaneja em contato com outras culturas, outros trabalhos... via a grande paisagem sertaneja, aqueles galhos secos, as figuras das crianças, da cultura. O sertão mesmo bruto, a vegetação. Então eu vi que o trabalho não era só a escultura, o trabalho artístico. Aquilo pra mim foi a coisa mais... aquilo é cada vez mais uma redação... é a paisagem nordestina.

¹¹⁶ Trata-se da documentação e aprofundamento de uma reflexão em torno do trabalho.

¹¹⁷ Atualmente tem estudos sendo realizados sobre o *Projeto Terra* em algumas universidades.

¹¹⁸ Juraci Dórea: depoimento [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001. Ver anexo.

Aqui está um dado sociológico: as pessoas, as roupas... e o projeto foi ganhando por essa dimensão. Pierre Restany andando lá pelo pavilhão falou sobre esse lado sociológico e antropológico. Mas não tenho o domínio, nem sei o que é o projeto totalmente. Eu tive uma primeira intenção, um projeto a ser desenvolvido, uma idéia. Mas ele também ganhou sua dimensão, sua dimensão, sua força de expressão. Sinto que não esgotei o projeto. Tem etapas da produção que a gente considera inseparáveis uma da outra. Sinto que o projeto ainda tem alguma coisa a dizer. A gente tá vendo sempre essa luta, o sonho do artista de querer estar se comunicando, dialogando com o público.

Essa busca do *diálogo* tem se concretizado de diversas formas através da experiência do *Projeto Terra*. Num primeiro momento, o artista dialoga com a região que inspirou seu trabalho ao utilizar materiais de uso comum no cotidiano do sertanejo: o couro e a madeira; dialoga com o público duplamente na medida em que, primeiro, simplesmente expõe seu pensamento plástico através da instalação da escultura. Segundo, ao ouvir e registrar as impressões das pessoas que espontaneamente se aproximam, o próprio artista também se emociona com a plasticidade da fala das pessoas – em muitos casos verdadeira poesia. De fato é um diálogo poético.

Vencido o financiamento do *Projeto Terra* para o período de dez meses de trabalho, Juraci Dórea continua, por conta própria, levando suas esculturas ao interior do sertão. No período de 1981-2001 foram instaladas 39 esculturas em diferentes localidades (inclui-se aqui a instalação feita em função desta pesquisa). São mais de vinte anos renovando o contato com o povo sertanejo através de suas esculturas. Porém, as limitações financeiras têm condicionado a escolha dos lugares. A idéia seria adentrar cada vez mais os sertões, em direção a pequenas cidades e lugarejos ainda afastados do contato com os fluxos urbanos. O mapa¹¹⁹ a seguir indica os locais previstos para o desenvolvimento inicial do projeto. Na sequência, apresento a relação das esculturas instaladas no decorrer desses anos:

Localização das primeiras esculturas

¹¹⁹ Cf. DÓREA, J. *Terra (Canção no 7)*. Salvador: Concurso Ivan Serpa. Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos. MEC/FUNARTE/INAP/CAPES. 1983.

ESCULTURAS INSTALADAS NO SERTÃO BAIANO (1982-2001)

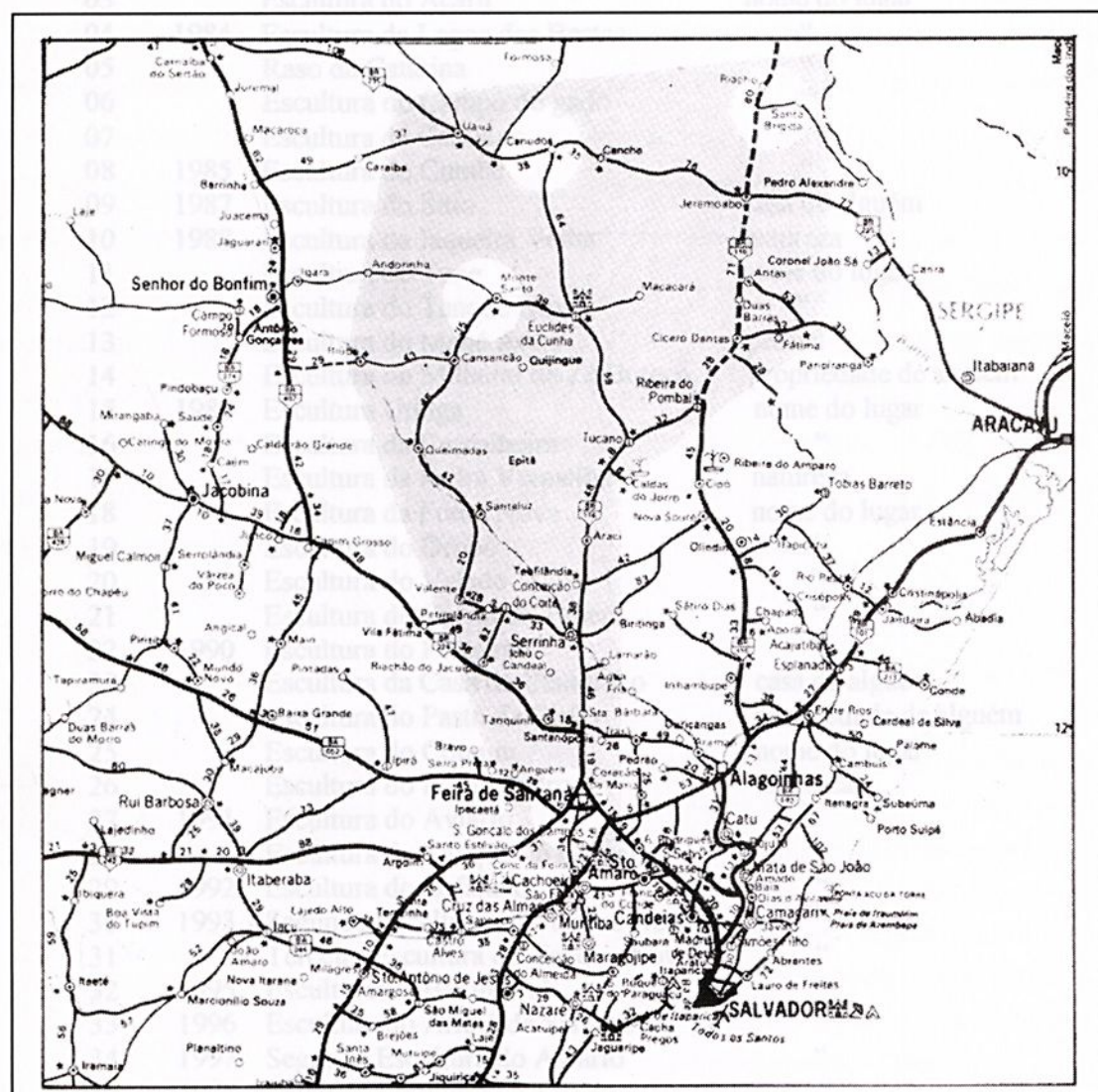
Nº ANO IDENTIFICAÇÃO

REFERÊNCIA

01 1982 Escultura de Tiago

02 1982 Escultura da Casa de São Francisco

03 1982 Escultura do Sertão



Localização das primeiras esculturas

36 1982 Escultura de São Francisco

37 1982 Escultura de São Francisco

38 2000 Escultura de Arco-Íris

39 2001 Escultura do Lajedo

ESCULTURAS INSTALADAS NO SERTÃO BAIANO (1982-2001)

No.	ANO	IDENTIFICAÇÃO	REFERÊNCIA
01	1982	Escultura da Tapera	nome do lugar
02		Escultura da Casa de Edwirges	casa de alguém
03		Escultura do Acaru	nome do lugar
04	1984	Escultura da Lagoa das Bestas	"
05		Raso da Catarina	"
06		Escultura do Campo do gado	"
07		Escultura de Canudos	"
08	1985	Escultura do Cumbe	"
09	1987	Escultura do Sítio	casa de alguém
10	1988	Escultura da Jaqueira Velha	natureza
11		Escultura do Tune	nome do lugar
12		Escultura do Tanque Novo	"
13		Escultura do Mané Acari	pessoa
14		Escultura do Milharal de Zé Botoco.	propriedade de alguém
15	1989	Escultura Utinga	nome do lugar
16		Escultura da Cascalheira	"
17		Escultura da Pedra Vermelha	natureza
18		Escultura da Fonte Nova	nome do lugar
19		Escultura do Orobó	"
20		Escultura do Valado	"
21		Escultura do Curral da Tapera	"
22	1990	Escultura do Porteirão	"
23		Escultura da Casa de Claudinho	casa de alguém
24		Escultura do Pasto de Cirilo	propriedade de alguém
25		Escultura do Comum	nome do lugar
26		Escultura do Formigueiro	natureza
27	1991	Escultura do Aviário	"
28		Escultura do Tanque do Cascalho	"
29	1992	Escultura do Orfanato	"
30	1993	Segunda Escultura do Tanque Novo	"
31		Terceira Escultura do Tanque Novo	"
32	1995	Escultura do Bamburral	"
33	1996	Escultura do Arraiá de Santa Cruz	"
34	1997	Segunda Escultura do Aviário	"
35	1998	Segunda Escultura da Tapera	"
36		Escultura do Pau Pombo	"
37	1999	Escultura do Catende	"
38	2000	Escultura da Aroeira	natureza
39	2001	Escultura do Lajedo	nome do lugar

Observamos que apenas em 1983, 1986 e 1994 não foram instaladas esculturas. O ano de 1989 concentrou o maior número de realizações do *Projeto Terra* no sertão: foram sete esculturas ao todo. Apenas três lugares receberam a escultura mais de uma vez: o Aviário, o Tanque Novo e a Tapera. O Tanque Novo recebeu a primeira escultura em 1988 e as duas outras em 1993. A Tapera recebeu em 1982 e em 1998; o Aviário recebeu a primeira escultura em 1991 e a segunda em 1997.

É interessante observar a identificação de cada escultura. Os nomes que elas recebem parecem afirmar a natureza e as realidades vividas pelas pessoas de cada lugar com suas referências próprias. Nenhum nome é fruto da fantasia do artista. Identifiquei que as denominações se referem a nome de alguém; casa ou algum outro tipo de propriedade de alguém; natureza; localidades etc. Esse procedimento reflete o ponto de vista de Juraci Dórea em relação à importância da preservação da memória e afirmação da identidade cultural, em sentido amplo. Mas, esse sentido ele o elabora a partir de sua própria vivência enquanto artista que se inspirou a partir de elementos da cultura sertaneja em Feira de Santana, cidade que, segundo ele, vem de um processo de “trinta anos de destruição de todos esses valores.”¹²⁵ Daí o sentido de suas constantes *viagens* ao interior como forma de, através da *convivência* com o sertão, alimentar a sua sensibilidade.

Ele comenta em sua entrevista a esse projeto:¹²⁶

[...] essa degradação da cidade eu fui compensando me afastando daqui. A Feira que já está em minha memória é outra. [...] o sertão era de uma riqueza incrível... eu sabia que estava tudo ali no sertão. Tudo que eu tinha que aprender, eu ia aprender, voltava revigorado com as conversas. Eu voltava feliz de conhecimento e vida mesmo. ... Depois de um certo tempo eu comecei a perceber que o projeto [Projeto Terra] ia funcionar também como registro da paisagem, registro dos tipos humanos. Isso eu percebi muito bem quando estava expondo em Veneza. E eu vi que o trabalho não era só a escultura, o trabalho artístico. Ele passa por um registro antropológico também. [...] de forma que eu vou tentando mudar para outros lugares já intencionalmente, com essa preocupação também.

Esse registro antropológico se fez a partir de fotografias e da gravação das falas dos sertanejos em torno de suas percepções sobre a obra. Apresento uma pequena seleção

¹²⁵ Juraci Dórea: *depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

¹²⁶ Idem.

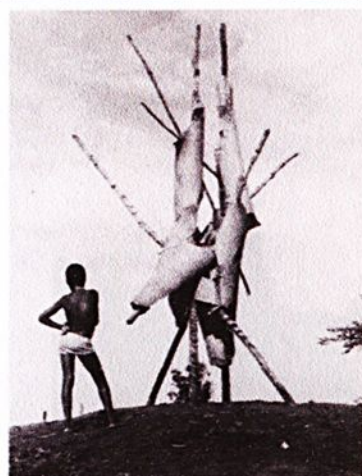
desses registros para dar uma idéia visual da proposta. A primeira galeria se refere a *locais de exposição*; a segunda mostra as *condições de apreciação* do público e a terceira mostra dois *tipos de suportes* utilizados pelo *Projeto Terra*. Para efeito de comparação entre os materiais recolhidos há mais de 20 anos e os recolhidos, para esta pesquisa, ao final apresento alguns trechos de depoimentos do público. O primeiro foi realizado em uma região mais para o interior, mais rural. O segundo foi realizado numa pequena cidade com aproximadamente 22.000 habitantes, conforme é mostrado no capítulo 3 . A diferença nas imagens registradas nas duas ocasiões, assim como as definições para o que está sendo visto, são diferentes. Vejamos:



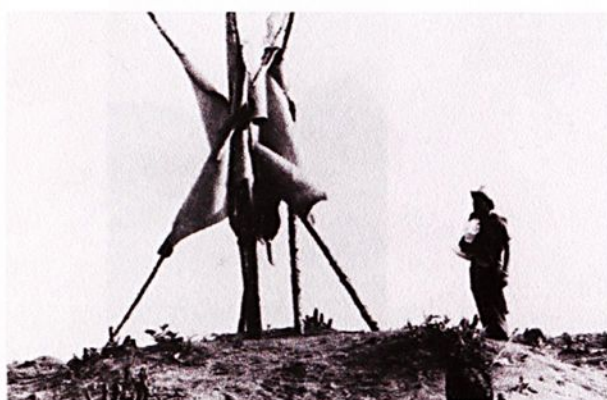
O público - Condições de Apreciação



1



2



3



4



5



6

O público - Condições de Apreciação



1



2



3



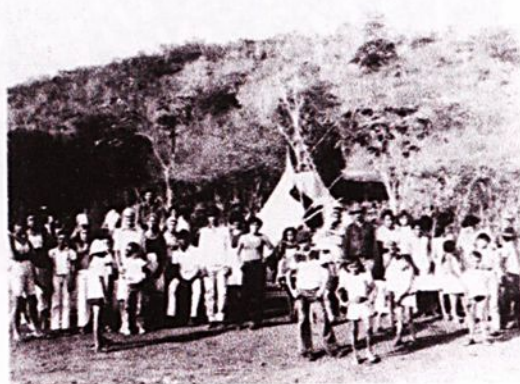
4



5



6



7

Locais de exposição



1



2

Suportes

Diante dessas imagens, as reações do público são as mais diversificadas. Mas é comum o esforço de conceituar aquela forma desconhecida. Para tanto, as pessoas recorrem à vários tipos de operações mentais tais como associação, memória, imaginação etc. É importante salientar que, nessa etapa do projeto, havia a intenção em saber qual o conceito de arte para o público. Essa questão já havia sido tomada como centro de interesse da arte conceitual, por exemplo, ao colocar-se contra a celebração plástica através do contínuo perguntar-se: o que é arte? Por ora apresento algumas respostas a essa pergunta dada pelo público do *Projeto Terra* há aproximadamente vinte anos.

Parece assim, uma coisa assim, assim mais ou meno um sinal, num é? Assim, pur ixemplo, assim uma coisa qui as veiz vem pelo ar, pelo alto. Assim, mais ou meno assim, dano alguma visão.¹²³

Bom, eu não tenho leitura, ta intendo? Eu num tenho leitura nenhuma, não leio. Agora, aquilo, aquilo ali eu acho qui tem uma grande tioria¹²⁴

Isso ai fazen'me'q'ist'ora ... botô aí pras veiz, pra quem vê, perguntar: pra qui é, pra qui num é? Agora, fazen mer'quistora, eu to falano, mais num é de minha conta.¹²⁵

Nessas falas, observo que os sujeitos percebedores não associam o que está sendo visto a nenhum objeto do seu universo cotidiano. Todos se referem a *algo bem abstrato*: “[...] um sinal... uma coisa que as veis vem pelo ar, pelo alto [...] dano alguma visão.” Ou ainda: “Aquilo ali tem uma grande tioria”. O terceiro depoimento já associa o que vê a uma *função subjetiva*, ou seja, suscitar uma atitude interrogativa, reflexiva.. “[...] botô aí, pras veiz, pra quem vê perguntar: pra que é, pra qui num é?” Essa seleção de depoimentos confirma a idéia de Juraci no sentido de que a forma abstrata favorece mais *um diálogo no nível da essência*.

[Diálogo entre os vaqueiros]¹²⁶

- Lá na fazenda? Ah, eu vi. Lá ni Beto, ni Beto ... Eh, eh, eh! Lá ni Beto tem armado no mei do pasto.

¹²³ Manoel Ferreira, 31 anos, Camandaroba, Ba. 1981.

¹²⁴ Manuel Alves, 44 anos, Canudos Ba. 1981.

¹²⁵ Um vaqueiro de Bonfim de Feira, Ba. 1981.

¹²⁶ Diálogos entre os vaqueiros Antônio do Bode e Zuquinha, no Campo do Gado, em Feira de Santana, Ba.

- Eu vi lá. Até q'ond eu vi aquilo de primêra logo, eu falei: ô, qui é aquilo ali? Ai eu entrei assim, fui lá perto, olhei...
- Não, isso tem qui servir, tem qui sirvi purquê se num sirvice...
- Q'ondo nada pr'a alguma pessoa qui vem, qui nunca viu, vem olhá, num é?
- É. E eu, lá na fazenda, tomém eu nom vi? Ô, qui é aquilo ali? Eh, eh, eh! Ai eu desapiei, fui lá, olhei: Qui negó' de couro é esse? Quem fez?

Nesse diálogo, observo que os vaqueiros descrevem sua atitude de curiosidade que os leva a se aproximar do objeto e cogitar também uma função para ele, inclusive não admitindo a possibilidade de não possuí-lo. Ele diz: “tem qui sirvi...” E essa função ele a associa a simples *apreciação*, ou seja: para “alguma pessoa qui nunca viu ... olhar...”.

Vejam os mais um depoimento:

Eu tô achano decente, bunito, num é? Acredito que seja um mei'de vivê. Qué dizê, qualqué uma coisa é arte, num é? Se eu nom tenho profissão nenhuma, trabalho na inxada, qué dizê q' é minha arte”¹²⁷

Isso aí é arte, é arte e nom é dos mais disvalorizado. Ave-Maria, tudo qui nós trabaia é arte. Ôi, eu trabalho de artista, agora meu arte é cavá chão: ôi as unha cumo tão intirtuchada de chão!”¹²⁸

Nesse último aparece a associação do objeto enquanto arte como um meio de viver. Em vários dos depoimentos, dessa etapa do projeto, a arte tem sua função associada, por parte do público, à função de divertimento, integração social.

¹²⁷ José Evaristo, 49 anos. Exposição do São Pedro, 1985.

¹²⁸ João Cardoso, 70 anos, Saco Fundo, 1984.

Aspectos Conceituais

Dentre os vários aspectos conceituais explícitos no *Projeto Terra* destaca-se o sistema de produção e circulação da obra de arte e a função social da produção artística contemporânea. O meu interesse está mais voltado para os aspectos que ligam a obra de Juraci a algumas vertentes da arte contemporânea e à ecomuseologia.

Da análise e do estudo estético dos componentes da região, Juraci Dórea tenta captar aspectos da paisagem e da cultura sertaneja, elevando-as à categoria de obra de arte. Ao recuperar a plasticidade selvagem e bruta do ambiente duramente marcado pelo drama e pela magia, confirma seu propósito de identificação com o ambiente e estabelece um diálogo com as possibilidades e conteúdos da região.

Nesse sentido, sua arte é regional. Os temas e materiais adotados remetem ao sertão. Aspectos do imaginário sertanejo estão presentes nos quadros e murais que Juraci faz, através das figuras de vaqueiros, cantadores, tabaréus etc. Ao mesmo tempo, sua proposta corresponde a importantes vertentes da arte contemporânea e da ecomuseologia. Realiza arte pública, ao expor seus trabalhos em feiras livres de pequenas cidades, em vilas, descampados etc. Às vezes, conta com a participação de cantadores, sanfoneiros e violeiros. Ao incluir as manifestações culturais locais, promove uma aproximação e um envolvimento com a comunidade.¹²⁹ Essas medidas revelam uma interação respeitosa, profundamente afirmadora da auto imagem sócio-cultural das pessoas e da comunidade, ao mesmo tempo que libertadora. Libertadora na medida em que, enquanto entrevistados, as pessoas podem romper a sua condição de meros espectadores, receptores e partilharem as suas projeções pessoais sobre a obra, suas indagações e reflexões, criando significados. Afirma Eillen Adams¹³⁰ que “nós não extraímos significados da obra de arte; nós criamos significados. Os limites da nossa linguagem são os limites do nosso mundo. Para a arte pública, alfabetização é participação.”

Juraci expõe na *natureza* trabalhos perecíveis, efêmeros, com ou sem a presença do público; documenta fotograficamente e expõe esses documentos em museus e revistas

¹²⁹ Segundo Juraci, a cidade de Monte Santo foi onde mais se concretizou essa participação mais festiva da comunidade. Ele atribui a isso a convivência maior que ele já havia estabelecido com a comunidade.

¹³⁰ ADAMS, Eillen. *Arte pública: interação entre arte, design e educação ambiental*. Curso de difusão cultural ministrado pelo Museu de Arte Contemporânea/USP. Maio 1998.

especializadas. Assim, aproxima-se também de uma arte ecológica (*earth ou land-art*) e da *arte povera* - na medida em que emprega materiais pobres e na medida em que busca uma identificação cultural e paisagística com a região. Juraci adota um despojamento material (uso do couro e madeira rústica) numa sociedade consumista, baseada no desperdício, no trabalho e lazer mecânicos. Mas, o artista pobre aspira viver e não ver ou representar. Sobre isso interroga o jornalista Josias Pires:¹³¹

JP: Quando você usa materiais considerados “pobres”, certamente está identificado com a maior parte da realidade brasileira. Isto não seria também uma maneira de legitimar a pobreza?

JD: [...] elegi esses materiais não por uma questão teórica, elegi por necessidade. [...] não tenho a intenção de legitimar a pobreza, é uma questão de pobreza mesmo. [...] eu precisava me expressar, produzir uma obra de maior peso, então parti para os materiais que eu conseguia na região.

Nesse ponto, identifico o mesmo processo que no Cinema Novo foi denominado “*Estética da Fome*”,¹³² ou seja, a pobreza não se define como tema, ela se instala na própria textura das obras, na forma de sua exposição. A relação do artista com a carência de recursos transforma a posição habitual diante das exigências materiais e as convenções de linguagem e de mercado próprias do modelo industrial, urbano e elitista. Também na obra de Juraci, a carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual extrai a força da expressão.

Outra referência conceitual do *Projeto Terra* é o objetivo de fazer arte sem referências urbanas e de que ela seja veiculada no próprio ambiente que a inspirou. Dessa forma, pretende inverter os mecanismos de circulação da obra de arte e o caráter restritivo da arte do nosso tempo, transformando o Sertão da Bahia num imenso museu ao ar livre.

Segundo Juraci Dórea,¹³³

¹³¹ DÓREA, J. Arte na Caatinga. *A Tarde*, Salvador, 5 out. 1991. Cultura.

¹³² XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹³³ *Juraci Dórea: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

O fazer artístico atual, tanto a nível de produção como de circulação, está inserido num círculo que começa e termina nas áreas urbanas e está longe de ter a abrangência, o alcance, o caráter não discriminatório que a arte pressupõe. Pode-se tentar justificar que no âmago dessa questão encontram-se aspectos intrínsecos à própria limitação de certos setores da população [...] porém, o problema deve ser encarado sob uma outra ótica, uma ótica que inclusive envolva um amplo exame no que diz respeito à função social da produção artística contemporânea.

Como uma arte efêmera, sujeita a ação do tempo e à apropriação, o que fica é o registro/documentação da obra através da publicação de catálogos, livros, postais, etc. Ao documentar fotograficamente e expor esses documentos em museus e revistas especializadas ele está em correspondência com a arte ecológica, *land art*, *process art* e *arte povera*. Segundo Coquelin, “a fotografia efetuada num determinado sítio não é, nesse caso, uma reprodução do real, mas um índice. Ela não pode ser tomada por uma obra de parte inteira, em si, mas como simples testemunha.”

Enquanto processo, a arte no *Projeto Terra* é uma proposta aberta. No percurso, se mantém receptivo às surpresas (a apropriação da obra por parte dos sertanejos foi uma delas). Entre outros, absorveu a participação espontânea do público na própria montagem da escultura e de críticos de arte, sociólogos e antropólogos que vem se interessando em pesquisar a sua obra. Com isso termina disponibilizando material para um estudo na área de sociologia, antropologia e psicologia da arte.

Ao propor transformar o sertão num museu ao ar livre, o *Projeto Terra* enquadra-se nos princípios fundamentais da ecomuseologia. Segundo Coelho,¹³⁴

Um dos princípios fundamentais do ecomuseu é a sua relação com o meio ambiente natural e cultural que o rodeia, devendo refletir o desenvolvimento cultural e econômico de uma região, o que lhe dá o caráter regional. [...] que deve ter uma certa homogeneidade de tradições culturais e de vida econômica [...] o ecomuseu deve contar com o apoio e colaboração da população e ser o resultado do desejo dessa mesma

¹³⁴ COELHO, T. *Dicionário Crítico de Política Cultural*, São Paulo Iluminuras, 1997. p. 158-159.



população de explorar, documentar e compreender sua própria evolução. Deve, ainda, levar a população a se interessar por sua própria região, sua cultura e assumir a responsabilidade pelo seu futuro. Esse enfoque deve, também, permitir que se desenvolva o desejo de dar a conhecer a região ao mundo exterior. [...]

O ecomuseu, portanto, é um espelho no qual a população se contempla para reconhecer-se [...] O público do ecomuseu é, em primeiro lugar, a população do território no qual ele está estabelecido.

Em alguns depoimentos¹³⁵ fica demonstrado que o *Projeto Terra* realiza vários desses aspectos relacionados à ecomuseologia. Vejamos:

Sujeito 29: Isso daí vai ser uma obra de arte pra atrair o povo quando vim aqui de “curiandade” e vim perguntar o que é... aí eu digo: isso é u’a arte. ... arte é u’a coisa que as pessoas fica vendo. Eu não sei explicar direito. ... Eu tô sentindo ótima. E é tão legal... Eu ajudei o home fazer e eu achei legal.

Sujeito 31: Ah... sei lá. Eu senti a tradição daqui de Valente. Ah... não sei hi, hi, hi meu avô já morreu e ele era vaqueiro e gostava de vestir essas roupas. A sensação que eu senti, né, eu senti muito emocionada, como se fosse uma homenagem pra meu avô.

Sujeito 60: Tô vendo aqui a cultura de Valente, a história. A alegria de ver todo mundo conhecendo Valente, a história, a cultura do couro, do sisal, tapete da APAEB.

A participação da comunidade é um aspecto marcante no Projeto Terra. É uma participação espontânea por parte do público ou até mesmo de eventuais colaborações vindas de instituições. As experiências na cidade de Monte Santo com a participação de Edwirges e Dedega foram sustentadas por vários anos. A experiência em função dessa pesquisa, mobilizou toda a equipe da APAEB (Associação dos Pequenos Agricultores da

cidade de Valente) e seus representantes comunitários que nos acompanharam para um reconhecimento de área nas regiões vizinhas. Houve interesse de ambas as partes para continuar o trabalho instalando a escultura em outras localidades mais para o interior. Em função disso, após cinco dias em exposição. A escultura foi desmontada e aguarda uma próxima oportunidade.

Um museu ao livre no sertão¹³⁵ é, portanto, uma possibilidade ainda em aberto no *Projeto Terra*. Quem sabe essa semente ecomuseológica, que ao meu ver ele representa, não possa vir a desdobrar-se na concretização do sonho de um museu ao livre no sertão? É certo que, para tanto, o nível de participação da comunidade terá que ser bastante ampliado. Com recursos próprios Juraci não o conseguirá. Definição de lugares, custos com deslocamentos e materiais etc. terão que envolver instancias sociais e políticas mais amplas.

Essa questão nos remete ao caráter discriminatório no que diz respeito aos investimentos no campo das artes que terminam privilegiando os centros urbanos, empobrecendo por consequência a expressão da arte contemporânea num país de cultura tão multifacetada como a nossa. Saliento o desafio que é realizar os desdobramentos possíveis que o *Projeto Terra* suscita enquanto proposta que se caracteriza enquanto processo, não correspondendo ao caráter de espetáculo e eventos isolados que tem caracterizado as políticas culturais no Brasil.

O SONHO DE UM MUSEU AO LIVRE

Diante da proposta de se fazer algo, sempre nos ocorre algumas questões, entre as quais: O que? Onde? Quando? Para quem e por que fazer? É certo que o *Projeto Terra* de Juraci Dórea pode ser considerado um sucesso. Definiu com clareza seus propósitos e suas principais metas foram cumpridas, além do que até hoje seu trabalho sofre desdobramentos, inclusive despertando constantes interesse de várias áreas de estudos. Mas como um dos pontos em aberto é a possibilidade de “transformar o Sertão da Bahia em um imenso museu

¹³⁵ *Público passante: depoimento* [Janeiro 2001]. Entrevistador: Kátia Bastos, Valente, BA, 2001.

¹³⁶ Outras denominações para experiências ecomuseológicas são: “museu etnológico”; “museu parque”; “museu artesanal”; museu a céu aberto”; “museu comunitário”, etc.

ao ar livre”, tento uma breve aproximação ao conceito de museu para melhor captar o sentido que ele adquire no contexto sertanejo em questão.

Aulete define museu como “lugar destinado ao estudo das belas-artes...// Edifício onde se guardam ... objetos raros ou curiosos ... quer antigos que modernos.// O templo das musas.”¹³⁷ Segundo Grossmann, “Originária do grego *mouseion*, templo das musas, a palavra museu teve seu significado mudado através dos tempos”¹³⁸ Desde a sua origem, de uma forma ou de outra, o museu está ligado aos centros do saber e do poder. Na Grécia, por exemplo, o museu era um local de discussão e ensino, onde a obra de arte tinha mais a função de agradar aos deuses que de se colocar a disposição da contemplação dos homens. Em Roma, continua tendo uma função de ensino mas passa a colecionar obras das terras conquistadas. Na Idade Média, a Igreja passa a ser inicialmente o local que abriga as coleções. Depois, os príncipes passam a constituir suas coleções particulares, culminando no século XVII com os gabinetes de curiosidades, não mais pertencentes à nobreza. Surge, então, o primeiro museu público, em 1683, na Inglaterra, vinculado à Universidade, mas com acesso liberado exclusivamente para artistas e estudiosos. Apenas no século XVIII é que o público em geral terá acesso a esses espaços que, de alguma forma, se dirigem à educação do povo.

No Brasil, em 1815, D João VI cria o Museu Nacional “segundo os moldes europeus, com uma coleção de história Natural. No final do século XIX surgem o Museu do Exército (1864), o Museu Emílio Goeldi, no Pará (1866) o Museu da Marinha (1868) e o Museu Paulista (1892) será nas décadas de 30 e 40 do século XX que se criará a maioria dos museus brasileiros.”¹³⁹

A respeito da evolução dos museus, Grossmann assinala a ampliação de sua função de mero depositário de obras para a de também criar condições de uma exposição adequada ao público - ainda que tendo por motivo atender suas demandas econômicas contando com indivíduos, instituições privadas e o Estado.¹⁴⁰

¹³⁷ AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta S.A, p. 2721.

¹³⁸ GROSSMANN, M. et al. Museu. In: *Dicionário crítico de política cultural*. COELHO, T. (org). São Paulo: Editora Iluminuras Ltda. p. 269

¹³⁹ Op. cit. p. 269.

¹⁴⁰ Idem ibidem 270.



Os museus evoluíram nitidamente de uma atitude meramente depositária e conservadora, em que as obras em si eram o mais importante, para outra que se poderia descrever como orientada para o público. Neste caso, seu objetivo é, tanto quanto manter uma obra, criar condições para que essa obra entre no circuito imaginário da cultura mediante sua exposição adequada ao público. O interesse pelo público [...] tornou-se mais acentuado a partir do instante em que, entre os anos 70 e 80 neste século, [XX] os museus viram diminuir o montante de suas verbas e encontraram nas rubricas “atendimento ao público e à comunidade” e “serviços educacionais” uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado.

Segundo Martins, com a contestação geral dos valores em maio de 68, na França, o museu foi dentre as muitas instituições questionadas. Criticava-se “a passividade, as posições burguesas do museu tradicional, que envolviam aspectos espaciais de templo, palácio, mausoléu e a concepção da coleção como tesouro das elites, em desacordo com a consciência do valor social de cultura e a necessidade de democratização desta última.”¹⁴¹

Desde 1971, o museu passou a ser visto a partir do ponto de vista antropológico incluindo a cultura no seu sentido mais amplo e não eurocentrado. Isto favoreceu uma base mais segura para as experiências ecomuseológicas que englobam as denominações de museu ao ar livre, museu territorial ou regional, museu integral, museu de vizinhança, todos reunidos no conceito mais abrangente de Nova Museologia. Ao mesmo tempo, na década de 70 e principalmente na de 80, grandes projetos arquitetônicos passaram a proliferar, especialmente nos Estados Unidos, na França, no Japão e na Alemanha. Diz Grossmann:¹⁴²

[Em alguns casos] há uma disparidade absoluta entre a grandiosidade e o luxo do espaço físico do museu e as coleções por ele abrigadas. [...] Neste final de século [XX], o museu surge assim menos como instrumento cultural de preservação ou conhecimento do passado do que ícone privilegiado da glorificação presente de um povo, uma cultura, uma

¹⁴¹ MARTINS, M. H. P. Ecomuseu. In: *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda. 1997, p. 157.

¹⁴² GROSSMANN, M. et al. Museu. In: *Dicionário crítico de política cultural*. COELHO, T. (org). São



CONSIDERAÇÕES FINAIS

comunidade, um artista, uma companhia ou uma pessoa, proprietária ou financiadora do museu.

A versão contemporânea da arte no *Projeto Terra* é marcada pelo total despojamento quanto a forma, materiais e locais de exposição. Contudo, o sonho de um museu ao livre justifica-se historicamente dentro do processo de desenvolvimento das linguagens artísticas e das propostas ecomuseológicas ocorridas no mundo nas últimas décadas. Obviamente que esses aspectos favorecem a democratização da arte, tendo em vista as limitações de certos setores da população.

A arte e o espaço dos sentidos para a consciência regional, no início do século XX, fixa

no tempo, estimula essa afirmação nas pessoas e lugares, assim como sua obra. Sua escultura de corpo e modelo, uma espécie de "tôtem sagrado e silencioso", instalada em campos e vilas do sertão baiano, faz falar um público frequentemente sem voz, especialmente nos circuitos artísticos convencionais. Essa fala, na verdade, constitui-se num diálogo poético que busca a percepção imediata dos elementos que compõem a escultura e sua relação com o entorno – um diálogo entre uma expressão do pensamento plástico (a obra) e o pensamento verbal e poético (a fala do público).

O corpo, um dos dois elementos formais da escultura, fala-nos dos vaqueiros e vaqueiras com suas vestimentas – verdadeiras armaduras flexíveis que, como uma segunda pele, lhes permitem em situações diversas adotar a vestimenta adequada da região: farda nos anos das lavouras e das atividades agrícolas, o couro e o metal nos anos da caça e da guerra. O corpo é o principal elemento do trabalho de Jacy. Nenhuma outra forma é feita nesse material, a não ser a que se encontra nos corpos que, quando sobre o solo, lhes servem de suporte.

A arte feita do barro apresenta alguns aspectos que se correspondem aos aspectos naturais do corpo: a posição, a forma, a cor, a textura, a temperatura. Tal arte funciona como uma via de ligação entre o homem e o ambiente, a natureza, a escultura de barro, mesmo quando colocada em locais abertos, de certa forma, quebra a monotonia da superfície. Discretamente, também moldura um pequeno recorte do entorno. Através deles, a paisagem do outro lado pode ter, por um momento, a

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o despertar dos sertões para a consciência nacional, no início do século XX, foi marcada pela ausência de diálogo e pelo massacre do desconhecido, nos sertões do *Projeto Terra* de Juraci Dórea, o oposto se verifica. Nele, há uma abertura para o novo. A temática regional de sua obra sofreu rejeição do mercado de arte. Mas Juraci continua afirmando sua identidade enquanto artista ligado as suas raízes. A angústia comum aos processos de criação o conduz a formas de expressão, utilização de materiais e ocupação de espaços não convencionais, próprias da arte contemporânea. Elege como espaço expositivo de sua obra o sertão da Bahia. A natureza e a cultura são fontes de inspiração e material de trabalho.

Ao afirmar o aspecto regional de sua arte, assume sua identidade cultural e, ao mesmo tempo, estimula essa afirmação nas pessoas e lugares aonde expõe sua obra. Sua escultura de couro e madeira, uma espécie de “tótem solitário e silencioso”, instalada em descampados e vilarejos do sertão baiano, faz falar um público freqüentemente sem voz, especialmente nos circuitos artísticos convencionais. Essa fala, na verdade, constitui-se num diálogo poético que brota da percepção imediata dos elementos que constituem a escultura e sua relação com o entorno – um diálogo entre uma expressão do pensamento plástico (a obra) e o pensamento verbal e poético (a fala do público).

O couro, um dos dois elementos formais da escultura, fala-nos dos vaqueiros e jagunços com suas vestimentas – verdadeira armadura flexível que, como uma segunda pele, lhes permitem em situações diversas adentrar a vegetação agressiva da região; fala-nos ainda das ferramentas e dos diversos utensílios do cotidiano sertanejo. O couro curtido é o principal elemento do trabalho de Juraci. Nenhuma interferência é feita nesse material, a não ser envolvê-los nos caibros que, apoiados sobre o solo, lhes servem de suporte.

A pele inteira do boi apresenta alguns rasgos que supomos corresponder aos orifícios naturais do corpo ou a possíveis acidentes do processo de despelamento. Tais orifícios funcionam como vias de ligação entre o interior e o exterior do organismo. Na escultura de Juraci, mesmo sendo poucos ou quase únicos, esses orifícios, de certa forma, quebram a monotonia da superfície. Discretamente, terminam emoldurando um pequeno recorte do entorno. Através deles, a paisagem do outro lado pode ter, por um momento, a



escultura como moldura. E as inversões se sucedem eternizando o jogo infinito das possibilidades de perceber e estabelecer relações.

As diversas formas assumidas pelas esculturas variam entre expressivas posições verticais lembrando corpos em súplica aos céus, ou longos braços que, como lanças em diagonal, apontam direções longínquas excitando a imaginação. Esses e outros efeitos são possibilitados pelos caibros de cinco a seis metros, que dão suporte aos couros, e pela forma na qual o solo favorece uma sustentação.

Muitas são as possibilidades de percepção que se abrem diante das formas abstratas das esculturas. Essas percepções, quando expressas nas palavras do público, possibilitam uma aproximação a aspectos das experiências vividas do percebedor e do seu mundo cultural. Esses aspectos vão sendo aflorados através das operações mentais que se superpõem à percepção originária. Ou seja, com essa percepção desdobram-se associações, recordações e imaginações diversas que funcionam como vias de acesso ao mundo deste outro que é o percebedor da obra escultórica de Juraci Dórea no âmbito do *Projeto Terra*.

Considerando o modo como se dá a percepção, constato que no processo de perceber primeiro a experiência presente adquire forma e sentido para então suscitar uma certa recordação. A percepção se dá como uma síntese que emerge do confronto entre a consciência e as recordações. Tais sínteses se processam dentro de cada sujeito, como uma síntese aberta que se atualiza e se modifica a partir da combinação de inúmeros fatores internos e externos.

O conjunto dos depoimentos recolhidos na pesquisa de campo mostra que as sínteses elaboradas não convergem para uma significação única. Ao contrário, mesmo sendo a natureza ao redor o elemento comum para todos, o modo como cada percebedor se relaciona com este ambiente e com seus objetos naturais e culturais recebem o colorido e o timbre das experiências vividas individualmente. São estas experiências que marcam a singularidade de cada sujeito e de suas percepções. Nesse sentido, são percebidos quase que tantos objetos quanto pessoas se fazem de corpo presente diante da escultura no dia de sua instalação e nos dias subsequentes nos quais permanece exposta.

Uma vez que não existe uma verdade absoluta, não há também uma percepção determinada da escultura que seja a absolutamente verdadeira. A percepção verdadeira seria apenas aquela resultante de uma consciência possível numa existência atual. Como nos



ensina Merleau-Ponty, todas as visões são verdadeiras sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo para encontrarmos o núcleo de significação existencial que se explicita em cada perspectiva.

O núcleo de significação, que parece comum a todos, é o formado pela identificação dos materiais - o couro e a madeira - e a reação de estranhamento diante da forma daquele objeto - a escultura. Nenhum dos percebedores revela certeza sobre o que está sendo visto. Mas alguns expressam a certeza de nunca terem visto nada parecido. Algumas percepções se modificam à medida que a escultura vai sendo construída. A expectativa parece ser a de que a forma denuncie a identidade do objeto. Em torno desse ponto se dá a dinâmica reflexiva que induz ao diálogo. O que é percebido, afinal? O que esta percepção revela sobre o mundo vivido desses percebedores? Muitas das percepções se referem a “símbolo”, “homenagem”, “representação” de algo relacionado à vida do homem do campo, do vaqueiro e dos criadores de animais ou a “apresentação” de algo novo que vem se instalar na cidade - uma indústria de sapato, por exemplo.

A diversidade de percepções da obra ajuda a formar um quadro com aspectos importantes da vida objetiva e subjetiva dos percebedores, individual e coletivamente. As associações, as recordações e os sentimentos expressados, funcionam como reveladores de suas crenças, sentimentos, valores e visão de mundo, dando contorno e individualizando as percepções de cada sujeito. Esse contorno se apresenta, não como algo impermeável, mas como uma superfície porosa por onde se dá o diálogo com o mundo e, ao mesmo tempo, revela o mundo onde vivem.

O boi é um animal de forte carga simbólica da região. Sua pele, enquanto couro curtido, de certa forma, simboliza o contorno e a especificidade da cultura sertaneja. Parece que, como a pele do corpo, Juraci Dórea e sua escultura ao mesmo tempo delimita, respira e transpira, estabelecendo um intenso diálogo entre o dentro e o fora, o eu e o outro, a natureza e a cultura. Uma verdadeira conspiração estética - considerando que conspirar é respirar junto. No contexto do *Projeto Terra*, artista, público e pesquisador, todos observam, sentem, imaginam, elaboram e expressam algo. Uma rica oportunidade se abre para uma pesquisa que aborde a dinâmica intersubjetiva no campo da recepção estética.

Esse sentido de integração é um convite e um desafio para respirar e conspirar a vida mais ricamente. Afinal, a respiração é a nossa primeira experiência de

relacionamento. Através do ar, na inspiração e na expiração, fazemos involuntariamente a ponte entre o interior e o exterior do organismo. Portanto, já na natureza, no campo da vida, está explícita a desvantagem do isolamento – que tanto tem marcado a vida sertaneja. Respirar é relacionar o dentro com o fora. A vida, que é mantida pela respiração, se caracteriza por movimento e mudança.

Os depoimentos sinalizam que o mundo vivido pelos percebedores é um mundo em mudança onde os valores da tradição sertaneja dialogam, de forma nem sempre feliz, com os valores modernos da sociedade mais ampla, regida pelo capital, pela tecnologia, pela informação e pela conseqüente velocidade de todos esses processos do mundo globalizado. Convivendo com esses fatores, a tensão entre a necessidade de preservar as tradições e ao mesmo tempo usufruir os possíveis benefícios da tecnologia industrial, como abertura do campo de trabalho, gera sentimentos contraditórios ora de afirmação, ora de dissolução da identidade cultural. Mas essa convivência dos valores tradicionais com a modernidade termina por definir a condição pós-moderna da sociedade brasileira, como a define o sociólogo francês Mafesoli.

Considero que o *Projeto Terra* de Juraci Dórea, ao gravar os depoimentos do público, está contribuindo para uma “história da sensibilidade sertaneja”, em particular, e, em geral, para o autoconhecimento da subjetividade brasileira. Penso que o conhecimento dessa subjetividade pode contribuir para fundamentar e definir políticas culturais que considere as especificidades e as singularidades das diversas regiões que compõem a multifacetada cultura brasileira num mundo dominado pela velocidade das mudanças. Os diversos aspectos envolvidos na discussão a respeito da identidade cultural no contexto de um mundo globalizado convida ao aprofundamento das reflexões e a realização de novas pesquisas nessa direção.

Nesse estudo perceptual da obra de Juraci Dórea as entrevistas levam-me a considerar a experiência estética no ato da recepção como sendo sensorial, reflexiva, transformadora e criativa. Modificações no espectador tornaram-se perceptíveis já no ato da entrevista. Partindo de uma atitude inicial de curiosidade, o público passou por um processo de reflexão, culminando, algumas vezes, em descarga emocional através do choro ou do gesto espontâneo de cantar uma canção. Outros demonstraram sentir apreensão diante de possibilidades futuras a respeito do lugar que abrigou a obra. Possibilidades ameaçadoras,

destrutivas e outras estimulantes e construtivas. Ao expressar estas idéias e sentimentos colocaram em movimento seus desejos e sua imaginação na direção de melhores destinos para sua vida e sua cidade.

Também para mim essa pesquisa promoveu mudanças. Como experiência de um diálogo transformador, ela ganhou o sentido pessoal de resgate da minha identidade sensível mais profunda. Senti meu corpo como um museu de memórias esquecidas. Cada lembrança despertando uma dor, emoção, sentimento profundo ao integrar uma sensibilidade perdida no caótico e espesso burburinho da superfície. Se “o sertão está em todo lugar”, como disse Guimarães Rosa, o sertão, como um lugar interior, também está em mim. Os percursos necessários para esse estudo, tornou esse lugar um pouco mais conhecido, um pouco mais integrado à totalidade do meu ser. Essa viagem interior, a convivência com as descobertas foi surpreendente, emocionante e, muitas vezes, profundamente dolorosa.

Decididamente, não há separação entre as coisas. O espaço entre elas não é um vazio. Há uma rede de relações sensíveis que dão vida ao tecido do mundo. *Viagens, convivência e intervenção* podem ser vistos como alguns dos fios que ligam a experiência de Juraci Dórea à de Euclides da Cunha e de outros que tentaram conhecer e, de alguma forma, integrar os sertões no grande corpo da nação brasileira. É com esses fios que Juraci Dórea tem mantido, mesmo que na condição de sobrevivência mínima, o *Projeto Terra*. Atualmente, apenas uma escultura é montada, a cada ano, em lugares próximos a Feira de Santana. O propósito inicial era adentrar cada vez mais os sertões.

Por fim, o conjunto das características do trabalho de Juraci o insere no quadro de várias vertentes da arte contemporânea, que tem em comum a ligação da arte com a vida e o envolvimento e participação do público no sentido da afirmação da sua identidade, e cidadania. Nesse sentido, os princípios da Ecomuseologia demonstra a justificação histórica do sonho de Juraci Dórea transformar o sertão num imenso museu ao ar livre. Que esse trabalho possa ser útil na divulgação dessa idéia. Vejo que fica aberto o campo para um aprofundamento das pesquisas e reflexões sobre a percepção e recepção estética como embasamento das políticas culturais num mundo globalizado.



BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte e crítica de arte*. Lisboa: Editora Estampa, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo, Pioneira, 2000.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993. – (Ofício de arte e forma).
- BARDI, Pietro Maria. *Arte contemporânea*. São Paulo: Editora do MAM, 1980.
- BICUDO, M. A, et. Al. *Joel Martins... um seminário avançado em fenomenologia*. São Paulo: Educ , 1997.
- BOAVENTURA, Eduardo. *O Parque Estadual de Camudos*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1997.
- BOAVENTURA, Eurico Alves. *Fidalgos e vaqueiros*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989.
- BRASILEIRO, Antonio – *A estética da sinceridade*. Série Documento 3. Salvador: Edições Cordel, 1987.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro, Ed. José Olímpio, 1989.
- COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Arte e utopia – arte de nenhuma parte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Camudos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1997.
- DÓREA, J. Terra (Canção n. 7) Salvador: Concurso Ivan Serpa/MEC/Funarte/Inap/Capes, 1983.
- _____. *Terra (Canção n. 7)*. Salvador: Edições Cordel, 1985.
- _____. *Sertão, Sertão*. Série documento 5. Salvador, 1987.
- _____. *Terra 2*. Série Documento 6. Salvador: Edições Cordel, 1998.
- _____. *Eurico Alves, poeta baiano*. Feira de Santana, Ba. Casa do Sertão, 1978.
- FARIA, J.R. O Sertão e os sertões. In: BRAIt, B. (org). *O Sertão e os Sertões*. São: Paulo, Arte e Ciência, 1998.



- FERRARA, L. D. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- _____. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1989.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc, Anablume, Fapesp, 1997.
- _____. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRAIZE-PEREIRA, João Augusto. *A tentação do ambíguo: sobre a coisa sensível e o objetivismo científico: estudo e crítica*. São Paulo: Ática, 1984.
- GAMBINI, Roberto. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
- GOLDBERGER, A. M. E NETO, TC. *Arte contemporânea: condições de ação social*. Ed. Nova Crítica, 1969.
- GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1998. 2ª edição.
- HAUSER, Arnold. *Sociologia da Arte*. Barcelona. Editora Espanhola Editorial Labor, 1977.
- IANNI, Otavio. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- LIMA, Nisia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: IUPERJ, UCAM, 1999.
- LYOTARD, J. F. *A fenomenologia*. Lisboa, Portugal: Edições 70.
- MATTOS, Olgária. *Nas barricadas do desejo*. São Paulo: Ed Brasiliense, 1998.
- MERLEAU-PONTY, M. 1994. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, S.A
- _____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- _____. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Merleau-Ponty na Sorbone: resumo de cursos: 1949-*

1952. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- _____. *A natureza: notas: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MONTAGU, Ashley. *Tocar – o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1998.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991/93.
- _____. *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: Uma utopia?* Série Documento 4. Salvador: Edições cordel, 1987.
- MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000
- _____. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1975.
- PONTUAL, R. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed Jornal do Brasil, 1977.
- QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant Gard na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995. (Pontos sobre o Brasil).
- SALZTEIN, Sônia. *Problemas atuais da arte brasileira: o moderno e o contemporâneo*. In: SANTAELLA, Lúcia. *Arte e cultura: equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1995.
- _____. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record. 1990.
- SOUZA, Eliana de Melo (org.) *Cultura brasileira, figuras da alteridade*. São Paulo: Ed. Hucitec, Fapesp, São Paulo, 1996.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZIBERMAN, Regina. *A estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

Tese

RIBEIRO, Claudete. *Arte e Resistência: Vincent Willem Van Gogh*. Tese de livre docência. Instituto de Artes da Universidade Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: 2000.

Revistas

Revista da Bahia, Salvador, n. 10, setembro de 1998.

Revista Caros Amigos, São Paulo, julho de 2002.

Revista Carta Capital, São Paulo, maio de 2001.

Revista Panorama, Feira de Santana, 16 a 31 de outubro de 1984.

Revista Veja, São Paulo, 20 de fevereiro, 1985.

Jornais

O Globo, Rio de Janeiro, 02.05.83.

Feira Hoje, Feira de Santana: 03.10.84.

_____. 28.07.92.

Correio da Bahia, Salvador: 23.03.85.

A Tarde, Salvador, 05. 10 91.

Folha de São Paulo, São Paulo: Mais!. 1 de dezembro de 2002.

Correio da Bahia, Salvador: Arte. 24 de novembro de 2002.

Catálogos

DÓREA, J. *Projet Terre*. Vincennes-Denis, França: Université Paris 8. Gráfica Editora Pallotti, 1999.

_____. *Peintures*. Paris: Centre Social.

Artigo em meio eletrônico:

MORAIS, Frederico. *Arte Contemporânea*. Do Conceitual à arte contemporânea. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993. P. 7-9. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/Aplic.../index.cfm?fuseaction>. Acesso em: 14 jan. 03.

Itaucultural.org.br/Aplic.../index.cfm? fuseaction. Acesso em: 14 jan. 03.

COELHO, T. *Conceitualismos*. Disponível em: [.br/exposicoes/00/aconceitual/tdiretor.html](http://www.itaucultural.org.br/exposicoes/00/aconceitual/tdiretor.html).



Fontes iconográficas:

Capa e páginas de 81 a 92

AVANCINI, A. In: *Projeto Terra*. Valente (BA): trabalho de campo desta pesquisa, 2001,

Páginas 32, 33 e 132

DÓREA, J. Série História do Sertão. In: *Projeto Terra*. (Canção no. 7). Concurso Ivan Serpa. Salvador: Bolsa de Apoio à Produção de Artistas Plásticos, 1983. Sem número de página. MEC/FUNARTE/CAPES.

Página 136: Público - condições de apreciação.

1. *Escultura do Milharal do Zé Botoco* – Escultura 14. Local: no milharal de Zé Botoco, Tapera, estrada que liga Feira de Santana a São Gonçalo dos Campos. Data: 15 de maio de 1988. In: DÓREA, J. *Terra 2* (Série Documentos 6). Salvador: Edições Cordel, 1989.
2. *Escultura de Mané Acari* – Estrutura 13. Local: Mané Acari, Tapera, estrada que liga Feira de Santana a São Gonçalo dos Campos. Data: 14 de maio de 1988. In: Idem *Ibidem*.
3. Idem no. 1.
4. *Exposição da Pedra Vermelha*. Exposição 4. Local: No meio da Feira, no povoado da Pedra Vermelha, a 25 Km de Monte Santo. Data: 12 de fevereiro de 1985. In: DÓREA, J. *Terra: Canção no. 7* (Série Documentos 2). Salvador: Edições Cordel, 1989.
- Mural da Casa de Edwirges*. Mural 1. Local: Casa de Edwirges, próximo ao povoado do Saco Fundo, Monte Santo. Data: 25 de novembro de 1984. In: DÓREA, J. *Terra: Canção no. 7*. Salvador: Edições Cordel, 1985.
5. Idem, *Ibidem*.

Páginas 137. Locais de Exposição

1. *Escultura da Lagoa das Bestas*. Local: no povoado do Saco Fundo, a 30 Km de Monte Santo (BA). In: DÓREA, J. *Cartão postal – 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Idea Design, 1987.

2. *Escultura do Porteirão*. Local: Junto à cancela do pasto do rio. Fazenda Jericó, São Gonçalo dos Campos-BA. Data: 15 de abril de 1990. In: DÓREA, J. *Projet Terre*. Paris: Université Paris 8, 1999.
3. *Escultura da Tapera*. Estrutura 1. Local: no meio do pasto, num lugar denominado Tapera, estrada que liga Feira de Santana a São Gonçalo (Ba). Data: 25 de julho de 1982. In: DÓREA, J. *Sertão sertão*. Série Documento 5. Salvador: Edições Cordel, 1987.
4. *Escultura de Utinga*. Estrutura 15. Local: Utinga, vilarejo na região do São Francisco, município de Xiquexique (BA). In: Tercera Bienal de La Habana. DÓREA, J. *Projeto Terra*. Habana, 1989.
5. *Exposição da Santa Cruz*. Exposição 05. Local: Rua do Romeiro, nas escadarias do Santuário da Santa Cruz, em Monte Santo (BA). In: Idem no. 3
6. Idem, Ibidem.

Página 138: Suportes

1. *Série Histórias do Sertão – Pintura sobre couro*. In: DÓREA, J. *Terra*. (Canção no. 7). Concurso Ivan Serpa. MEC/FUNARTE/INAP/CAPES, 1983.
2. *Mural da Casa de Edwirges – Mural 01*. Local: Casa de Edwirges, próximo ao povoado do Saco fundo, Monte Santo – Data: 25 de novembro de 1984. In: DÓREA, J. *Sertão Sertão* (Série Documentos 5). Salvador: Edições cordel, 1987, p. 30.



