

A EXPERIÊNCIA DO PROJETO TERRA, DO ARTISTA PLÁSTICO JURACI DÓREA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Luiz Ney Todero

Preliminares

Na contemporaneidade, a diversidade é regra, abrindo-se “cada vez mais as possibilidades de escolher vias não convencionais de produção, interpretação e comunicação da arte” (Canclini, 1998, p. 39).

As possibilidades de escolha, acima mencionadas, aparecem, geralmente, em momentos de crise, geradores de mudanças profundas nas áreas do conhecimento. Em se tratando das artes, principalmente a partir da década de 60, estas mudanças de regras passam a questionar as estruturas nas quais produtores e receptores do mundo artístico estão habituados a se relacionar. Assim, novos esboços conceituais começam a transitar a nossa temporalidade.

Dessas situações de crise surgem, então, no cenário internacional, novos fenômenos artísticos, a exemplo da arte *povera* (arte pobre), da *land-art*, da *earth art*, da arte conceitual, da arte processual, dos trabalhos performáticos, dentre outros. Todos esses experimentos se propunham a promover uma ruptura com as formas tradicionais de arte, evidenciando uma preocupação com o contexto no qual esta se produzia e circulava. Essas novas experiências sinalizam transformações fundamentais na cultura, redesenhando o cenário das artes.

O Brasil seguiu estas mudanças, vivenciadas, a princípio, pelos grandes centros, para depois “interiorizar-se”. A questão da arte e sua interiorização, na Bahia, se confunde com espaços geográficos e socioculturais bem marcados: sertão, semi-árido e recôncavo. É no contexto “sertanejo”, descentralizado e de vasta diversidade cultural que se manifesta o *Projeto Terra* (PRT), do artista plástico Juraci Dórea, sintonizado, também, com as recentes orientações contemporâneas,

apresentando, porém, um diferencial importante, quer seja: registrar o mundo sertanejo, pintando e construindo “esculturas símbolos”, dentro do espaço sertanejo, especialmente com e para os sertanejos.

A multiplicidade das questões aqui sugeridas, infelizmente, dada a natureza e a destinação desse texto, não serão abarcadas. Pretendemos tão somente lançar um breve olhar sobre os temas propostos, refletindo-os e revertendo-os em prol de nosso interesse no momento, ou seja, o PRT. Perseguindo o cumprimento desse desejo, logo após esta preliminar, situaremos, à ligeira, no contexto de nossas reflexões, os novos modos de representações visuais na contemporaneidade, explorando manifestações estéticas, tais como: *land art*, *earth art*, arte conceitual, processual e *povera*. Em um segundo momento, pretendemos apresentar o PRT, do artista plástico Juraci Dórea, dentro do contexto desse novo paradigma visual.

A arte na contemporaneidade – condições de produção e movência

Giulo Carlo Argan (1992), em seu estudo sobre a arte moderna, referindo-se à crise cultural ocorrida na Europa, no período pós Segunda Guerra Mundial, diz-nos que a segunda metade do século XX registrou vários momentos de rupturas, crises, e, conseqüentemente, releituras das artes. O centro da cultura já não é Paris, Veneza ou São Paulo, nem tampouco New York. Ou seja, não há um único centro cultural como referência, mas vários centros mais ou menos hegemônicos e aglutinadores. Todavia, dadas as condições históricas, econômicas e políticas, os Estados Unidos “atingem ao mesmo tempo uma posição de autonomia e de hegemonia” (p.507) e , por vezes, de prepotência, impondo sua cultura de consumo a outros povos e interferindo diretamente nas artes.

Segundo, ainda, os argumentos de Argan, enquanto a Europa estava mergulhada em uma crise generalizada, questionando a própria idéia de civilização, os Estados Unidos apresentavam-se como o país da “descoberta, da invenção e do ímpeto criativo” (p.507). Para a cultura americana, ao contrário da européia, não havia limites para a ciência e para a arte. Outros fatores importantes fizeram parte desse momento histórico, um deles foi a imigração de artistas europeus para os Estados Unidos (mesmo antes da Segunda Guerra Mundial), concomitantemente à apropriação da tradição cultural européia, recriada sob o viés norte-americano, apresentando, entretanto, características bem peculiares (próprias) à sua realidade cultural.

É nesse palco de acontecimentos históricos, na década de 50 e, principalmente, na de 60, que vão surgir vários experimentos artísticos, rompendo com muitas tradições anteriormente cristalizadas, tanto na Europa, como no “Novo Mundo”. Hoje, os artistas e teóricos apresentam,

em grupos ou isoladamente, novas concepções estéticas e produtos culturais, como respostas, ainda, provisórias às problemáticas da hora, respostas estas que vêm sendo costuradas desde a década de 60 para cá, advindas da crise paradigmática em que nos encontramos. Crise esta responsável pelas transformações (leituras e releituras) na esfera artístico-cultural.

Desse estado de coisas surgem, então, dentre outras manifestações estéticas, a *land art* e a *earth art*. A primeira trabalha *na* terra e a segunda *com* a terra e ambas se inscrevem sob a rubrica das chamadas artes ambiental e ecológica. Prosseguindo com as reflexões de Argan (1992, p. 589):

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

Então, falar hoje em arte ambiental, principalmente aquela processada em espaços alternativos, em ambientes ideais (do ponto de vista do artista/autor), é, ao mesmo tempo, falar da descentralização do olhar da arte e para a arte, que se desloca de um centro (espaço / ambiente / teorias / verdades / etc.) preestabelecido, em nosso caso específico o museu e a galeria, o quadro e a escultura quando vistos de forma departamentalizada, para outros ambientes e espaços diferentes que estão sendo utilizados dentro de uma perspectiva também diferenciada da de outrora. Em síntese: há um deslocamento de olhar e das idéias, uma mudança de foco, em busca de focos e, especialmente, de perspectivas e concepções, códigos e sentidos novos.

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

Na contemporaneidade, o próprio ambiente constitui-se em elemento artístico. Não se tem apenas a obra de arte, pronta e acabada e sim uma espécie de cena ou composição artística em processo, composta de palco, cenário, atores/atrizes e cenas enunciativas. Assim sendo, a arte *na* terra e *com* a terra é aquela que explora ambientes não convencionais, proporcionando uma maior aproximação do fruidor com a obra. No ponto de vista do artista e teórico Júlio Plaza:

O ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam o nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação preceptiva. A percepção como recriação. (...) Nos ambientes, é o corpo do espectador e não somente o seu olhar que se inscreve na obra. Na instalação não é importante o objeto artístico clássico, fechado em si mesmo, mas a confrontação dramática do ambiente com o espectador.

Apresentando preocupações semelhantes às expostas acima, podemos citar também a *processual art*, a arte conceitual e arte *povera*, que têm como foco a crise em torno do objeto da arte, como bem comenta Roberta Smith (1993, p.182):

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

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

A compreensão que temos das dimensões desse termo (ou momento histórico), baseia-se nas idéias de alguns teóricos, como Andreas Huyssen (1991), Douwe W. Fokkema (s.d.) e Lyotard (1992). O primeiro apresenta um ponto crucial de mudança à questão quando discute o pós-moderno como condição histórica e não apenas como estilo ou modismo. Para ele (Andreas Huyssen), a pós-modernidade é uma releitura da modernidade e de todos os eventos que tomaram uma forma explosiva, da década de 60 para cá, a exemplo, também, da crítica feminista, das discussões sobre questões ecológicas e do processo de revisitação de conceitos consagrados pela modernidade (p.22).

O segundo teórico esboça a silhueta do que ele denomina de sócio-código pós-modernista, dizendo que este código

baseia-se numa preferência pela não-seleção ou por uma quase-não-seleção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante (p. 66).

Os experimentos artísticos anteriormente elencados, de modo geral, se afinam com a perspectiva de Fokkema, na medida em que rompem com alguns dos lacres da modernidade, quebrando, em parte, as “hierarquias discriminatórias”, dando eco a novos espaços e objetos, antes ocultados e inferiorizados por possuírem, em seu conteúdo, o signo da diferença.

E, por fim, tomamos de empréstimo as palavras de Lyotard, quando, em entrevista concedida ao *Le Monde*, descreve o estatuto da arte na pós-modernidade. Então vejamos:

A arte só existe verdadeiramente nos jogos que conduzem às fronteiras do espaço-temporal, aos limites do corpo. Há aí um jogo apaixonante com aquilo que é julgado e negociado como “aceitável”. As artes contemporâneas destroem o gosto como norma, como consenso. As conquistas mais audaciosas desumanizam o corpo da tradição clássica e romântica. Tudo o que acontece de verdadeiramente interessante provém desse movimento; e, dentro dele, cada indivíduo está em conflito com os demais e pode muito bem achar que o que o outro produz não vale nada. (p. 139).

Das reflexões, supracitadas, feitas por Lyotard sobre a arte, podemos inferir que já não dispomos, *a priori*, de uma regra ou categoria para descrevê-la e, conseqüentemente, para guiar o seu processo de fazimento e, posterior, percepção/leitura/interpretação. Nem tudo é permitido, pois a total permissibilidade implicaria na “autoridade terrorista de impor um papel a outrem” (p.143). O limite da permissibilidade é a experimentação, o jogo e a negociação. O ato em si do experimento artístico vai à procura de suas próprias regras. Assim, o “em se fazendo” da obra de arte torna-se fator determinante dessa procura, daí, o seu efeito de acontecimento, de transgressão, sentido/captado tanto pelo autor, como pelos fruidores.

O Projeto Terra e o Artista Plástico Jureci Dórea

Em se tratando da realidade local, a Bahia, segundo Maria Helena Ochi Flexor (1994), esteve marcada pelo atraso cultural em relação ao eixo Rio/São Paulo e pela forte tradição academicista, resquícios da colonização européia. A comprovação disto pode ser verificada, ainda de acordo com as reflexões de Flexor, com as manifestações tardias da Semana de Arte Moderna, que chegou à Bahia vinte anos depois. Este atraso cultural acarretou, conseqüentemente, uma lenta e precária divulgação de obras e artistas, condenando-os, de certa forma, ao esquecimento e/ou à posição de excluídos da lista dos canônicos.

Mas, a partir da década de 60, com a fundação do Museu de Arte Moderna, com a atuação do grupo ETSEDRON que participou de três bienais em São Paulo e das novas gerações de artistas, tais como Mário Cravo Júnior, Juarez Paraíso, Raimundo Oliveira, Rubem Valentim, Cezar Romero, Juraci Dórea e outros, apresentando propostas de ruptura com o modelo academicista até então praticado, com a Bienal Nacional de Artes Plásticas realizada em Salvador e a atuação da Escola de Belas Artes na formação de muitos dos artistas baianos, inaugurou-se esse tempo de mudanças fundamentais que a arte exigia também aqui na Bahia. Essas novas gerações participaram ou promoveram uma série de eventos, renovando e ampliando os espaços, tanto tradicionais (galerias e salões de arte), quanto “alternativos”, de produção e exposição para a arte e os artistas.

É sob esse horizonte de expectativas que se inicia o trabalho do artista plástico Juraci Dórea. Ao mesmo tempo em que ele vive a realidade dos anos sessenta (golpe militar de 1964, promulgação de atos institucionais e inconstitucionais, etc.), já começa, nessa mesma década, a trabalhar com as artes plásticas, ciente das discussões e ações de outros artistas contemporâneos. Apesar das influências estrangeiras, Dórea privilegia, no trato com sua obra, suas próprias referências, quer sejam, suas raízes culturais, apresentando-nos um tema e uma linguagem extraídas de uma região que lhe é familiar – o sertão nordestino/baiano.

Juraci Dórea é arquiteto, nasceu e vive em Feira de Santana, Estado da Bahia, e desde os anos 60 explora, no seu fazer artístico, o ideário nordestino. Seu currículo é extenso, participou de inúmeras exposições e mostras no Brasil e no exterior: 1979 – Mostra de Escultura Lúdica, MASP, São Paulo; 1981 – IV Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM, Rio de Janeiro; 1982 – VIII Salão de Artes do Ceará, Fortaleza, Ceará; 1983 – V Mostra de Desenho Brasileiro, Curitiba, Paraná; IV Salão Brasileiro de Arte, Fundação *Mokiti Okada*, São Paulo; 1986 – 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fortaleza, Ceará; 19º Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo; 1988 – 43ª Bienal de Veneza, Itália; 1989 – *Tercera Bienal de La Habana*, Cuba; 1996 – Pintura e Escultura do Nordeste do Brasil, Espaço *Oikos*, Lisboa, Portugal; 1998 – Bahia a Paris – *Arts Plastiques d'aujourd'hui* – Galerie Debret – Paris, França, dentre outras.

Juraci Dórea, segundo Risoleta Córdula (1999), “é um artista que há muito já se tornou internacional”, apresenta uma obra bastante diversificada que vai desde a produção de estandartes, passando pela tapeçaria e escultura à pintura. Em se tratando da pintura, salienta, ainda, Córdula:

Sua pintura de figuração semi-naife requintada técnica na qual conjuga o carvão com acabamento em cera e tinta acrílica tratada de forma impecável, representa

mais que a arte regional, sem ser folclórica: é uma verdadeira lição de bom gosto, harmonia e criatividade. Seja a série Histórias do sertão com figuras pálidas em carvão (fixado por cera) lembrando as ilustrações dos folhetos de literatura de cordel, seja a série Fantasia sertaneja de colorido rico e expressivo, se completam e exprimem o desejo do artista em perpetuar seu meio ambiente, muitas vezes desconhecido e, por que não afirmar, um pouco mágico. Seus personagens expressam compromisso com a vida, com as suas raízes, com o meio ambiente e são atores da, muitas vezes, penosa e densa vida sertaneja.

Da década de 80 para cá, Dórea vem desenvolvendo atividades ligadas ao PRT, através da produção e da exposição, no interior do sertão baiano, na zona rural, de esculturas (utilizando o couro como material artístico), de quadros pintados sobre madeira e de grandes painéis. As ações desenvolvidas pelo PRT têm a preocupação de não agredir a natureza. No entanto, Dórea começa a explorar os componentes estéticos do sertão já em 1974, realizando os “Estandartes de Jacuípe” (Morais, 1985).

Frederico de Moraes (1985) faz uma breve leitura da obra de Dórea, reforçando o dialogismo de seu trabalho com os fenômenos artísticos anteriormente mencionados nesse artigo:

Não seria totalmente absurdo falar-se de uma arte conceitual ou processual sertaneja, e também de uma arte ecológica (*earth* ou *land-art*) e de arte “*povera*”, na medida que ele (referindo-se a Juraci Dórea) emprega materiais “pobres”, que ele busca uma “identificação cultural e paisagística com a região” ou que, localizadas em espaços abertos e desprotegidas, suas “estruturas” sofrem interferências semânticas do tempo e do público.

Partindo dessa perspectiva é que Juraci Dórea desenvolve o PRT, sintonizado com as tendências contemporâneas, porém apresentando um diferencial importante, quer pelo aspecto geográfico-temporal, quer, principalmente, pelo modo como se processa. Daí, a importância de seu estudo, não só pelo material empregado: couro e madeira (nas esculturas) e pinturas sobre madeira, mas, sobretudo, pelo fato de as obras, resultantes da mistura desse material, serem produzidas (consumidas) em locais de referências histórico-culturais, a saber: Feira de Santana, Monte Santo, Canudos e o Raso da Catarina. Como bem observa Rita Olivieri-Godet (1999, 7), a experiência do PRT pode ser explorada para além das artes, na antropologia, na sociologia e nas letras.

É nesse contexto que o PRT deve ser investigado, não como um “fenômeno” isolado, mas como um projeto de importância para a história da arte do nordeste e para a história geral da arte.

O projeto foi financiado graças ao apoio da Fundação Cultural da Bahia, ganhador de concurso de projetos promovido pelo Museu de Arte Moderna da Bahia e pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas da Fundação Nacional de Arte. E, em se tratando de sua projeção internacional, acredita José Carlos Teixeira (1988) que o peso na escolha do nome de Dórea para integrar a representação do Brasil na 43ª Bienal de Veneza foi o “fato de desenvolver uma arte bem brasileira e essencialmente nordestina”.

A professora de literatura luso-brasileira da Universidade de Roma, Luciana Stegagno Picchio (1988, p. 07), define a representação brasileira nas artes como uma particularidade pós-modernista. Entende, a professora, que para Dórea o PRT é, antes de tudo, uma escolha de vida e que os visitantes da Bienal de Veneza, familiarizados com a temática, perceberam a seriedade de seu trabalho, voltado para o habitante do sertão nordestino. Sem qualquer “laivo folclórico ou qualquer busca do pitoresco”, salienta Picchio, Dórea trabalha com a paisagem humana e natural nordestina, aproximando sua vivência com a busca da essência da obra de arte. É a procura da verdade da arte que motiva as instalações realizadas por Dórea.

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

A Guisa de Conclusão

Hoje, nas artes, com base nas questões levantadas, lève a realização de experimentos, a partir de um olhar multireferencial, que determine o lugar da cultura (Bhabha, 1988), para fazer emergir o “Outro”, com suas diferenças e hibridações. Não se trata, contudo, de criar o novo (ou impor o diferente), mas o efeito da novidade ou, na visão de Lyotard, o efeito do acontecimento.

Em se tratando do *Projeto Terra* faz-se necessária uma descrição mais contida de suas ações, do período de sua inauguração aos dias atuais, a partir do aprofundamento das discussões aqui, apenas, sugeridas, acerca da contemporaneidade nas artes – suas condições de produção e movência. Para cumprimento desse propósito estamos desenvolvendo, no curso de Mestrado em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da UFBA.,

o projeto de pesquisa: De Canudos a Veneza: o “*Projeto Terra*”, do artista plástico Juraci Dórea, tendo seu término previsto para o final do ano de 2003.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *A crise da arte como “ciência européia”*. In: _____. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 507-611.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Àvida, Eliana Lourenço de L. Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1988.

CANCLINI, Néstor García. *Das utopias ao mercado*. In: id. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 31-66. (Ensaio latino-americanos, 1).

CÓRDULA, Risoleta. *O primitivo e o contemporâneo na arte de Juraci Dórea*. In: CENTRE SOCIAL ET CULTUREL FRANCO-BRÉSILIEN. *Juraci Dórea – pinturas*. Paris, 19 octobre a 4 novembre 1999, não paginado. (Catálogo).

DERRIDA, Jacques. *Filosofias francesas: Jacques Derrida*. In: *Filosofias: entrevistas do Le Monde*. Trad. de Nuno Ramos. São Paulo: Ática, 1990. p. 71-82.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A modernidade na Bahia*. Monografia apresentada ao concurso 1º salão do Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, 1994. p. 99-106.

FOKKEMA, Douwe W. *Impossibilidades pós-modernistas. Modernismo e pós-modernismo*. Lisboa: Vega Universidade, s.d. p. 59-85.

HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. Trad. de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p.15-80.

LYOTARD, Jean-François. *Filosofias francesas: Jean-François Lyotard*. In: *Filosofias: entrevistas do Le Monde*. Trad. de Nuno Ramos. São Paulo: Ática, 1990. p. 137-144.

MORAIS, Frederico. *Na arte de Dórea, sertão vira sertão. O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 8 jul. 1985. (Segundo caderno).

MORAIS, Frederico. *A arte popular e sertaneja de Juraci Dórea: uma utopia?* Salvador: Edições Cordel, 1987, não paginado. (Série documentos, 4).

OLIVIERI-GODET, Rita. Juraci Dórea. In: DÓREA, Juraci (Org.). *Projet Terre*. Paris: Université Paris 8, 1999. (Catálogo).

PICCHIO, Luciana Stegnagno. Dois retratos do Brasil: a obra minimalista do paulista José Resende e o nordeste do baiano Juraci Dórea exibem o norte e o sul do país. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 07 de agosto de 1988. p. 07.

TEIXEIRA, Carlos José. A caatinga na Europa. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 24 de março de 1988 (segundo caderno).

SMITH, Roberta. Ante conceitual. In. STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 182-192.