

## Renér José Ramos Anselmo

Formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia na qual atualmente faz o Mestrado em Artes Visuais desenvolvendo pesquisa com o título “O espaço pictórico como advento do visivo”.

renerrama@hotmail.com

### A LINHA DA FORMATIVIDADE NA BAHIA

“Não basta ter uma obra; é preciso, também, um ambiente propício a ela”  
Almandrade

#### Vocação racional

Naquele período em que Cézanne (1839-1906) se punha a pintar milhões de vezes a mesma montanha, Sainte-Victoire, perseguindo o “sólido e durável”, tinha início uma tendência em nível internacional, isto é, fundava-se uma outra natureza para a arte, a partir de então progressivamente balizada por um olhar lógico-racional. Ainda que, no Renascimento, Da Vinci (1452-1519) já se referisse à arte como coisa mental, foi somente, em fins do século XIX, que essa definição ganhou sua operacionalidade extrema, constringendo a forma a um rigor construtivo sem precedentes.

Trata-se do que Renato De Fusco define como linha da formatividade, entendendo por linha o grupo de vertentes artísticas embasado em princípios formais comuns e, por formatividade, todas as tendências que colocam “a forma e os

processos configurativos no centro de seus interesses” (1988, p. 87). Uma categorização que, embora bem estruturada, não deixa de apresentar dificuldades se aplicada a lugares cujas condições de produção e discussão artísticas parecem adquirir um perfil não só peculiar, mas, freqüentemente, desviante daquelas matrizes européias defendidas no início do século XX por Mondrian (1872-1944), Malevitch (1878-1935) e Doesburg (1883-1931), entre outros.

O artista da formatividade, pensando em termos de ordenação, de elaboração, de leis que permitam supor a possibilidade de reduções como a da arte pura (Chipp, 1988, p. 363), quer, enfim, “transformar o caos em cosmos” (Morais, 1979, p. 87). Ora, nesse momento surge um paradoxo fundamental o qual pode ser resumido na seguinte questão: como entender que essa crença de que é possível e, sobretudo, necessário operar dentro dos limites da racionalidade consiga se instalar em solos, em tese, hostis a tal projeto?

Cabe perguntar, por exemplo, em que medida a linha da formatividade – esse olhar amante das dimensões do logos ocidental – encontra, numa Bahia com forte

herança barroca, sua especificidade expressiva. Como se instauram as poéticas da forma em um contexto cultural que, mal tendo vivenciado discussões como as do Iluminismo, em tese, dificilmente poderia enfrentar o problema da forma pura?

Como pensar e explicar a sobrevivência das propostas formativas numa época em que, apenas com reservas, se pode lançar mão daqueles pressupostos de uma arte configurativa perseguidos por artistas como, por exemplo, os do Orfismo (1906), Neoplasticismo (1917-1928) e Construtivismo (1920)?

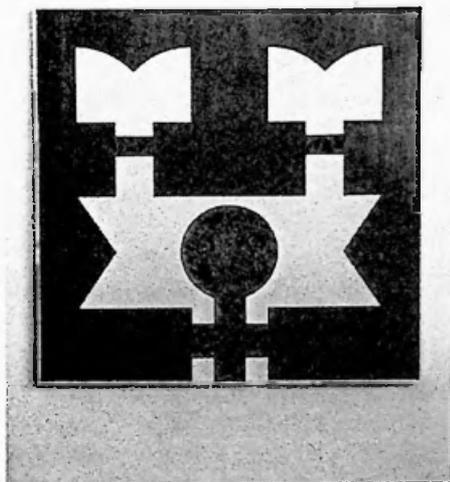
Tendo em vista o caráter cada vez mais internacionalista que os movimentos artísticos passaram a assumir a partir do Romantismo (Janson, 1996, p. 302), é curioso que, mesmo quando receptivos a uma influência estrangeira, como aconteceu por ocasião da vinda da Missão Artística Francesa ao Rio de Janeiro em 1816, países como o Brasil parecem, sempre, subvertê-la, fenômeno já analisado por Rodrigo Naves, quando, em relação ao caráter formal da arte brasileira, fala de um “movimento íntimo e retraído, distante do caráter prospectivo de parcela considerável da arte moderna” (1997, p. 21).

A despeito dessa vocação desviante também se aplicar à Bahia, é preciso perceber que fatores particulares, como os de ordem política, econômica e ideológica, não apenas tiveram influência sobre a formação de uma determinada visualidade local, como fortemente dificultaram o desenvolvimento de seus artistas formativos, conforme atesta o queixoso depoimento de Rubem Valentim: “Na Bahia eu nunca tive muita aceitação, inclusive eu saí de lá por isso. Entrei em conflito com o pessoal, começaram a dar umas opiniões. Os marxistas não suportavam minhas formas ‘decadentes’” (2001, p. 196). É significativo

que, mesmo uma aproximação da formatividade num sentido menos radical, como aconteceu no caso do pintor baiano José Guimarães, tenha valido a este a proscrição em seu próprio Estado, o que levou o artista a mudar-se para o Rio de Janeiro. Guimarães foi o único de sua geração que, tendo ido à Europa estudar, conseguiu, segundo Sante Scaldaferrí, “enxergar Cézanne” (2002).

Haveria, então, na terra de Glauber Rocha, uma espécie de maldição pairando sobre todas as intenções de caráter formativo? Colocar, hoje, o problema da mágoa que Guimarães guardava da Bahia no fim da vida (Scaldaferrí, 1997, p. 15) ou, mesmo, a de Rubem Valentim esconde uma questão maior, ou seja, quais as razões, verdades, determinantes e influências que atuam no perfil plástico da produção artística local.

Impermeabilidade e despreparo da crítica, descompasso de tempo em relação aos discursos atuais da arte em nível mundial, todos esses fatores que influenciam o perfil das artes de um lugar, no caso da Bahia – que, também, não teve uma Semana de 1922 ou grupos como o paulista Ruptura (formado em 1952) e o carioca Frente (formado em 1954) como norteadores de propostas estéticas bem definidas e que só veio a ter uma exposição de arte moderna em 1944 (Scaldaferrí, 1997, p. 94) –, parecem ter, sempre, constrangido as poéticas formativas locais à satisfação de uma expectativa bastante doméstica, ocupada em fundar e defender um imaginário populista regionalizado, um “moderno regional” (Almandrade, 2002b). A conseqüência desse ambiente hostil é uma imensa obscuridade conceitual tanto em relação às iniciativas do passado quanto ao perfil formativo que chega à atualidade.



Rubem Valentim

A tentativa de construir um olhar abrangente sobre os artistas formativos da Bahia é, desde o início, frustrada; primeiro, por sua reduzida quantidade; depois, pelo largo período que separa seus expoentes mais significativos. Mesmo recorrendo à memória de críticos, galeristas e artistas que tiveram participação na vida baiana das últimas décadas, e, ainda, consultando os poucos catálogos de exposições disponíveis, a relação fica restrita àqueles nomes mais conhecidos e, especialmente, cuja obra se desenvolveu – é importante ressaltar – fora do Estado.

Sobre o porquê ou os porquês da escassez de poéticas formativas no Estado, a crítica de arte Matilde Matos, por exemplo, fala de um certo gosto local impermeável a esse tipo de arte (2002).

Embora não se possa estabelecer uma explicação definitiva para o problema, duas considerações parecem ser centrais: a primeira diz respeito à forte herança barroca que, construindo lenta e cuidadosamente

uma determinada subjetividade local, legou à atualidade uma disposição artística muito mais afeita à manipulação e à práxis do que a uma razão rigorosa e ordenadora. A outro ponto, certamente não tão louvável, refere-se à facilidade com que o Estado assumiu, desde meados do século XX, a ideologia da busca de uma arte nacional. Neste sentido, não é difícil ver que a maior aceitação das poéticas figurativas – supostamente mais capacitadas a representar, ilustrar e propagar os valores locais – gerou uma equivalente resistência às obras formativas.

A análise feita a seguir em torno de Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Almandrade e Paulo Pereira, artistas que iniciaram suas atuações artísticas em épocas distintas dos últimos cinquenta anos, representa o esforço de trazer à luz condicionantes e verdades históricas nem sempre bem explicitados por outro tipo de abordagem. Como aproximações do conceito de Formatividade em seu sentido mais rigoroso, estamos diante de quatro expressões subversivas, complexas, de classificação difícil, mas muito autênticas em termos de respostas estéticas a um contexto cultural em que não há parâmetros seguros.

#### Rubem Valentim: razão que reza (Salvador, Bahia, 1922-1991)

Rubem Valentim – escultor, pintor, gravador e professor de arte – começou a atuar como artista em 1946, em Salvador, Bahia, onde morou até 1957, quando se transferiu para o Rio de Janeiro e, depois, para São Paulo, onde morreu.

“Entrei em conflito com outros artistas. Era natural, eu queria ter uma atitude independente, essa zorra de querer ser independente, essa ânsia de liberdade...” (Valentim, 2001, p. 196).

A liberdade que Rubem Valentim concedeu a si mesmo lhe permitiu, ainda que sofrendo, oferecer a resposta de um olhar baiano às questões formativas numa época em que as propostas locais mal conseguiam se mover fora de uma forte tradição acadêmica.

Valentim é a imagem do artista-sacerdote. Embora um tanto reducionista, a definição destaca o que, neste pintor, é fator de subversão em relação aos dogmas da doutrina da forma pura, ou seja, a tentativa de conceber a forma não apenas como espelho de si mesma mas do mundo que, para o artista, engloba suas vivências:

“Venho dessa cultura afro-indígena, misturada na Bahia num sincretismo autóctone. Somos cafuzos, mamelucos e mestiços, queiramos ou não. Nordesteño me considero, com muita honra, com muita felicidade, sou produto disso tudo” (Valentim, 2001, p. 196).

Desrespeitando os dogmas do Construtivismo do início do século, que prescreviam a eliminação de toda influência subjetiva do criador na obra, o trabalho de Valentim, a despeito de ter sido, sempre, associado a essa vertente moderna, se põe em sua própria contramão, na medida em que consegue constringer todo um “imaginário baiano” às leis de sua sintaxe.

Se os neoconcretos, só à custa de muitas dissensões, inseriram a práxis na própria obra, no caso do pintor baiano, a pretensão era bem maior; afinal, Valentim, agregou à sua poética aqueles valores e referências que, em muitas outras obras, freqüentemente, mal puderam passar de veículo promocional junto a um gosto local ocupado em fundar, à maneira das idéias da Semana de 1922, uma arte nacional. Quis e conseguiu o que, em tese, era impossível: estabelecer o encontro de seu universo

simbólico com o rigor da configuração construtivista.

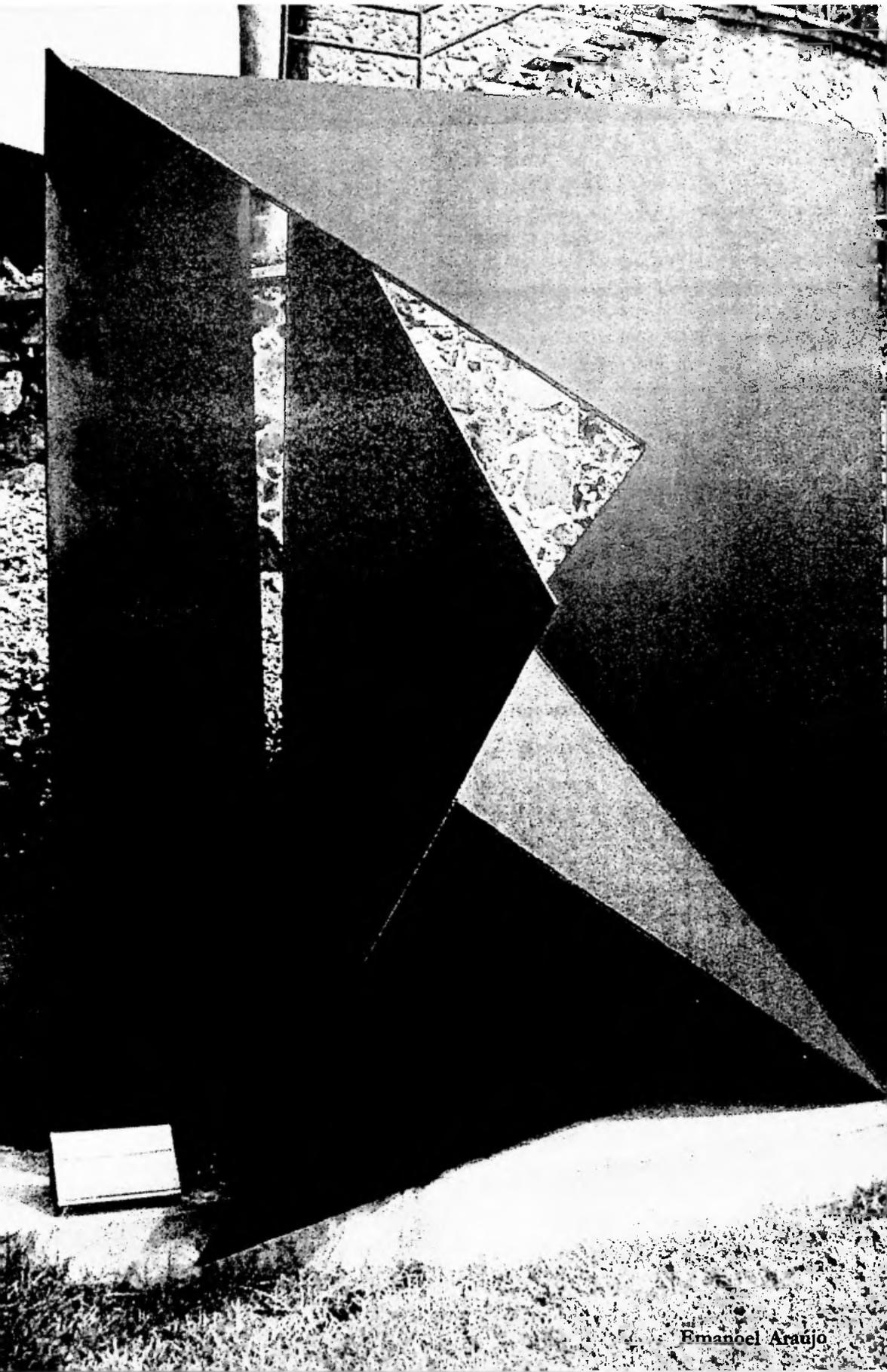
Considerado por Sante Scaldaferrri como “talvez o maior pintor do século XX na Bahia” (2002), o pintor baiano, a exemplo de Volpi (1896-1988), chegou à maturidade não apenas solitariamente, mas obedecendo a um lento processo de refinamento. Semelhante ao que aconteceu com Volpi após a morte, o fato de a obra de Valentim ser, hoje, bastante festejada na Bahia precisa ser visto com cuidado, pois não significa, necessariamente, uma mudança de gosto local, uma maior assimilação das propostas formativas. É preciso considerar, sobretudo, a atuação de uma poderosa indústria cultural mais interessada na produção e perpetuação de fetiches do que, propriamente, no estabelecimento de discussões necessárias e mais profundas em torno da produção artística baiana.

#### **Emanoel Araújo: razão oblíqua (Santo Amaro da Purificação, Bahia, 1940)**

Emanoel Araújo – escultor, gravador, artista gráfico e produtor cultural – começou a atuar como artista em 1960, em Salvador, Bahia.

Geometria vibrante, monumentalidade, construtivismo afetivo; aqui, alguns qualificativos que, usados por críticos acerca da obra de Emanoel Araújo, fazem ver o quanto o artista bem se encaixa na definição de De Fusco, primando por configurações inegavelmente elaboradas num esforço que, ao invés de reduzir os elementos formais – como o faz Paulo Pereira – os apresenta como intrincado acúmulo.

Especialmente no caso de seus relevos produzidos no início da década de 1970, vê-se, evidentemente, a marca do construtivismo, mas, também, o apelo tátil



Emanuel Araujo

Almandrade, porém, falar de inventividade, jogo e surpresa só é possível no sentido de que tais aspectos são rigorosamente constrangidos a evidenciar os próprios limites formais e signícos da obra. O artista é solidário a um direcionamento bastante problemático mas, também, criativo de, em não se desfazendo da materialidade do objeto, querer para este o estatuto de fenômeno conceitual.

A produção do artista aqui analisada é, especialmente, aquela produzida a partir de 1980 quando, após dez anos de um uso de cores quase restrito ao preto e branco, surgem alguns objetos e as primeiras telas em cores vibrantes. É, a partir desse momento, que se pode falar de sua aproximação mais decidida em relação à linha da formatividade sendo que, no entanto, longe da neutralidade signíca de um Mondrian, o conjunto matéria-cor-forma parece querer levar ao extremo aquela noção de arte como “bloco de sensações” (Deleuze; Guattari, 2000, p. 218), ou seja, geradora de sentidos ilimitados.

Embora com visíveis influências construtivas, neoconcretas, minimalistas e da arte conceitual, o trabalho do artista se apresenta como desconcertante e inabordável cruzamento de referências como bem ilustram as palavras de Haroldo Cajazeira que se refere à obra do artista comparando-a a uma “máquina semiótica atravessada pelo desejo, pelo poder, pelo gratuito e pela loucura” (2000).

Num diálogo hipotético com Adorno, para quem, a partir do Iluminismo, “o procedimento matemático tornou-se como que um ritual do pensar” (Adorno, 1996, p. 43), Almandrade provavelmente diria que tal disposição não o leva a uma arte estritamente ocupada em construir uma visibilidade pura.

Embora já tenha se tornado lugar

comum dizer do “caminho solitário” desse artista na Bahia, tal expressão, longe de torná-lo mártir ou herói, ratifica a existência de uma hostilidade em relação a quaisquer propostas formativas locais. Almandrade, que surgia no início dos anos 70, era, em seu Estado, o único representante de uma vertente artística que, embora desenvolvida com seriedade, não pôde, superar as dificuldades do gosto, da política e do mercado, e estabelecer, sozinha, uma discussão mais ampla sobre si mesma. A esse respeito, disse Hélio Oiticica em 1979: “Caro Almandrade, só agora de volta ao Rio (via Manaus), com calma olhei o material visual/texto que você me passou naquele calor tropical do festival de inverno de Recife. Gostei de ver o seu trabalho criativo que deve ser uma coisa solitária aí na Bahia” (2000).

#### **Paulo Pereira: razão em desvio (Salvador, Bahia, 1962)**

Paulo Pereira – escultor e pintor – começou a atuar como artista em 1986 em Salvador, Bahia.

Nas obras de Paulo Pereira – especialmente as produzidas até o fim de 2001 – o esmero artesanal constitui, a um só tempo, força estruturante e sedução; sedução entendida como “desvio” (Baudrillard, 2001, p. 82), desvio que, enfim, associado a uma manipulação paciente da matéria, em tese, não se enquadraria nos padrões da formatividade em seu sentido mais radical, ou seja, lógico e cognitivo.

Como no caso dos trabalhos de madeira do americano Carl Andre (1935-), os de Pereira não se adequam facilmente a uma categorização precisa. Aliás, sua aproximação com certos aspectos do minimalismo, poderia, mesmo, oferecer alguma dúvida quanto à legitimidade de sua inserção nesse



Paulo Pereira s / título



tão próprio da escultura e arquitetura barroca. É verdade que falar em Barroco baiano em relação a uma obra cuja vontade de ordenação é notória pode parecer impreciso, mas, aqui, menos do que referência ao aspecto tosco e irregular, o que o artista traz do estilo setecentista diz respeito ao modo de compor suas peças, e, aí, não é difícil ainda ouvir os ecos daquela idéia leibniziana de tirar de um fundo obscuro, reflexões claras (Leibniz apud Deleuze, 1991, p. 153).

Obscuridade parece, em certo sentido,

ser o risco que a obra de Araújo quer correr e, é preciso admitir, o resultado de tal ousadia é um estranhamento bastante rico sobretudo quando, lançando mão de diagonais que se amontoam umas sobre as outras e, ainda, no momento em que utiliza a cor vibrante para obter uma determinada expressividade, o artista dá as costas àquela vertente radical que, em Mondrian, pensava a natureza em termos de horizontal e vertical. No trabalho desse escultor a natureza parece ser pensada não apenas como uma realidade que se materializa a partir da percepção visual, mas que já existia, imanente, em uma espécie de ancestralidade a envolver o artista.

Embora contextualizações historiográficas sejam sempre parciais e, portanto, incompletas para medir a força plástica de uma obra, é importante ressaltar o fato de o trabalho escultórico de Araújo ter começado somente em 1971, ou seja, cerca de vinte anos após as principais discussões nacionais em torno, principalmente, do concretismo e neoconcretismo. Isso não explicaria a ligação que tão freqüentemente se faz de sua obra, não com questões específicas da formatividade, mas com tópicos mais recentes e festejados como memória etnia e religiosidade?

#### Almandrade: razão que ri (São Felipe, Bahia, 1953)

Almandrade, artista plástico, arquiteto e poeta, começou a atuar como artista em 1970, em Salvador, Bahia.

Há na obra de Almandrade um gosto pelo lúdico, já encontrado, resguardada a necessária distância, em muitas esculturas do baiano Mário Cravo Júnior (1923-). Em ambos, aquele amor pelo jogo de interpelar o fruidor pelo riso, pelo estranhamento diante da obra a qual parece, sempre, convidar à intervenção tátil. No caso de

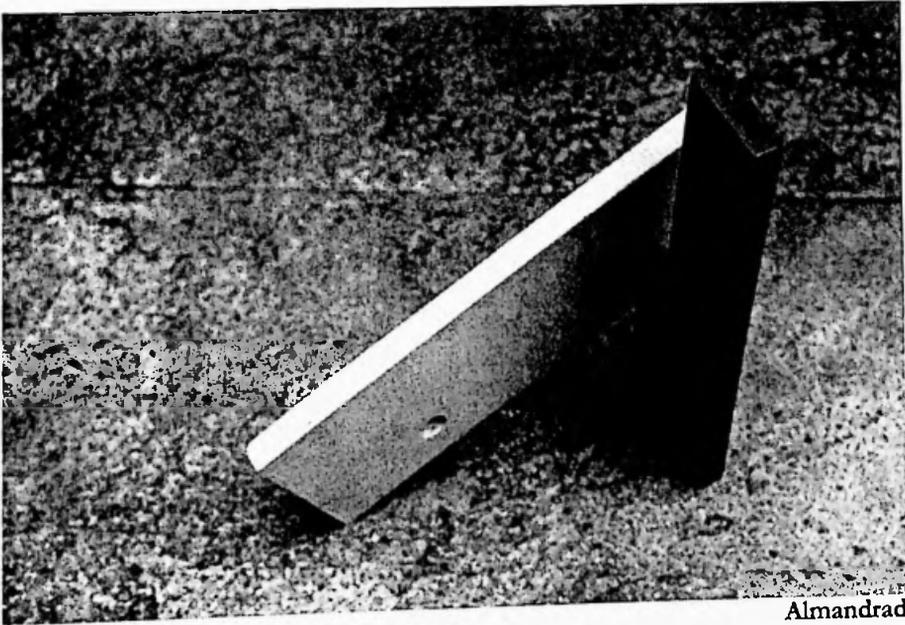
texto. Ora, é preciso perceber que esse artista é, essencialmente, um escultor no sentido mais fundamental. Mínimo, é verdade, mas, preponderantemente, ocupado em dominar formas, o que envolve uma experiência, um embate que o aproxima, novamente, da matéria. O movimento de torção a que, por exemplo, submete suas peças, ultrapassando as exigências minimalistas, recoloca-o novamente na ordem daqueles escultores meticulosos e cuidadosos na ordenação dos pequenos cosmos que são as próprias obras.

O fato de o artista preferir falar de uma “simplicidade à maneira oriental” em vez de minimalismo de matriz norte-americana é intrigante, se considerada a observação de Umberto Eco, por exemplo, para quem a subjetividade oriental se opõe a um projeto de ordenação do mundo, preferindo aceitá-lo em seu caos, em sua indefinição (1991, p. 205). Ainda que se possa discordar do artista, reafirmando que o mesmo se aproxima, sim, do universo

minimalista, como o provará sua produção posterior a esse texto, o que está em jogo em suas palavras é a recusa a categorizações rígidas, recusa que, inadmissível em outros tempos, agora parece ser não apenas legítima, mas uma das marcas fundamentais das poéticas contemporâneas.

Remetendo ao “reino dos Pereiras”, antepassados que, atuando como marceneiros, entalhadores e escultores em instituições religiosas (Alves, 1976, p. 134 e 135), legaram à atualidade os vestígios de sua presença na História, é fácil ver na obra de Paulo, a exemplo do que ocorre quando se observa o trabalho de Emanuel Araújo, a marca de uma ancestralidade, evidenciada sobretudo no tipo de material usado. A esse respeito diz o crítico de arte Marcus de Lontra Costa: “O Tempo, aqui, não conspira, agrega, integra, harmoniza. Paulo Pereira é um desses artistas impregnados de passado e poesia” (2002).

Transitando num circuito de artes



Almandrade



muito melhor do que aquele de três décadas atrás, este artista, ainda assim, fala com certa indignação, da dificuldade de ter seu trabalho adequadamente assimilado pelo público local.

### Bahia, um outro rigor?

Fosse o caso de um manifesto e haveria muito mais páginas escritas; queixosas solicitações de respeito aos artistas locais, relatos de boicotes às artes plásticas... e tudo isso é real. José Guimarães foi embora da Bahia, vindo a morrer no Rio de Janeiro como pintor de paredes; Valentim foi embora da Bahia: Almandrade não pôde, sozinho, preencher a lacuna da necessária discussão em torno da obra de arte como fenômeno portador de um pensamento silencioso; o trabalho de Paulo segue, embora num melhor momento do circuito das artes, enfrentando as mesmas e velhas dificuldades de interação com o público;

Emanuel Araújo só pôde mostrar e desenvolver a imponência de sua produção essencialmente baiana fora de seu Estado.

O que acontece na Bahia? Uma relutância em pensar a ordem de maneira rigorosa ou poder-se-ia falar, em vez disso, de uma ordem própria?

Provavelmente como reflexo do contexto em que se instala e desenvolve, a linha da formatividade no Estado tem a marca de um certo recalque – já atribuído por Rodrigo Naves (1997, p. 21) à arte brasileira como um todo – que adquire um componente de subversão e, ao mesmo tempo, de inventividade ainda pouco discutido, e que delineia, talvez, a característica mais interessante de sua produção artística.

Hoje, qualquer esforço no sentido de realizar uma revisão crítica das artes visuais baianas precisa abordar o assunto para além da mera bênção ou excomunhão, quer dizer, precisa ter a perspicácia e o rigor de levantar

questões mais exigentes e precisas em seus fundamentos filosóficos e sociológicos. As razões, verdades, determinantes e influências acerca da formatividade baiana constituem, ainda, um universo tão vasto quanto a falta de memória que a envolve. Que outros trabalhos cuidadosos e mais detalhados tenham também a sorte de encontrar fontes de informações mais amplas.

### NOTAS

\* O presente texto foi composto como atividade de pesquisa da Disciplina Artes Visuais na Bahia do Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA, ministrada em 2002 pelo Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos, coleção Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artes na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/ Centro Editorial e didático/ Núcleo de Publicações, 1976.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1986.
- BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira: pintura, escultura e outras artes*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- CHIPP, Hescel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CHÂTELET, François. *Uma história da razão: entrevista com Émile Noël*. Jorge Zahar Editor, 1994.

- DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia*. Rio de Janeiro: 34, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- JANSON, H. W.; JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1997.
- SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; FCEBA/ Museu de Arte da Bahia, 1997.
- STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- Brasil. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.
- EMANOEL ARAÚJO. *Relevos, esculturas e gravuras*. Salvador: Museu de Arte da Bahia/ Fundação Cultural do Estado da Bahia, (sem data).
- EMANOEL ARAÚJO. São Paulo: Odebrecht, 1983.
- JAMISON PEDRA. *Pinturas recentes*. Salvador: Escritório de Arte da Bahia, 1987.
- ROMERO, César. *Cromutações, pinturas*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1999.
- OITICICA, Hélio. In.: *Almandrade: Pinturas, esculturas, objetos, instalações e poemas*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.
- VALENTIM, Rubem. In.: *Rubem Valentim: artista da luz*. FONTELES, Bené; BARJA, Wagner, org.: São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

#### TEXTOS INÉDITOS

- ALMANDRADE. *A vanguarda e o contemporâneo: o circuito de arte na Bahia*. 2002b.
- . *A irrealidade da arte contemporânea*. 2002c.
- COSTA, Marcus de Lontra. In.: *Permanência do belo*. Rio de Janeiro, 2002.

#### TRABALHOS ACADÊMICOS

- 100 ARTISTAS PLÁSTICOS DA BAHIA. Salvador: Prova do artista, 1999.
- ALMANDRADE. *Textos sobre arte*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000a.
- ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA 2, Projeto arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- ABSTRACIONISMO: marcos históricos. São Paulo: ITAÚ, ICI, 1994.
- CAJAZEIRA, Haroldo. In.: *Almandrade: Pinturas, esculturas, objetos, instalações e poemas*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.
- COELHO, Teixeira. *500 anos de pintura no*
- COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: o movimento moderno na Bahia*. Salvador: EBA/UFBA, 1973.
- MATSUDA, Malie Kung. *Artes plásticas em Salvador: 1968-1986*. Salvador: EBA/UFBA, 1995.
- WANNER, Maria Celeste de Almeida., org. *Artes visuais: pesquisa hoje*, Anais do II Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais. Salvador, ANPPAV/EBA/UFBA, 2001.



## PERIÓDICOS

ARAÚJO, Emanoel. *A escultura como oferenda*. Revista Skultura, edição especial, São Paulo, 1989.

## DEPOIMENTOS

ALMANDRADE. Depoimento ao autor.  
Salvador, 26 de junho de 2002.

MARINHO, Justino. Depoimento ao autor.  
Salvador, 11 de julho de 2002.

MATOS, Matilde. Depoimento ao autor.  
Salvador, 10 de julho de 2002.

PEREIRA, Paulo. Depoimento ao autor.  
Salvador, 15 de julho de 2002.

ROMERO, César. Depoimento ao autor.  
Salvador, 11 de julho de 2002.

SCALDAFERRI, Sante. Depoimento durante os Seminários Modernidade e Contemporaneidade nas Artes Visuais da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, Bahia. 10 de julho de 2002.