

A ARTE DE JURACI DÓREA: PERCEPÇÃO VISUAL APLICADA E DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS

Olímpio Pinheiro Santana.¹

RESUMO: Este artigo investiga a relação das categorias visuais de obras de Juraci Dórea com a representação de signos da cultura sertaneja. A pesquisa é desenvolvida pela análise intersemiótica das obras de Dórea, do romance *Seara vermelha*, de Jorge Amado, e do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. Ícones, índices, símbolos pictóricos, signos literários e cinematográficos foram investigados de forma isolada e comparativa, a fim de se identificar os sentidos socioculturais e similaridades que eles evocam, através de suas articulações. O suporte teórico mais relevante foi encontrado nas teorias da percepção visual. Além disso, o trabalho é também interdisciplinar porque dialoga com os campos da antropologia e filosofia.

Palavras-chave: Desenho, escultura, intersemiose, cultura, lógica do sentido.

THE ART OF JURACI DÓREA: APPLIED VISUAL PERCEPTION AND INTERSEMIOTIC DIALOGUES

ABSTRACT: This article investigates the relation of the visual categories of the works by Juraci Dórea with the representation of signs of the Northeastern culture. The research is developed by the intersemiotic analysis of works by Dórea, the novel *Red field*, by Jorge Amado, and the film *Black God, White Devil*, by Glauber Rocha. Icons, indexes, pictorial symbols, literary and cinematographic signs were investigated in an isolated and comparative way, in order to identify the sociocultural senses and similarities that they evoke, through their articulations. The most relevant theoretical support was found in the theories of visual perception. Besides that, the work is also interdisciplinary because it dialogues with the fields of anthropology and philosophy.

Keywords: Drawing, sculpture, intersemiosis, culture, logic of sense.

¹ Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade - UEFS (2017). Graduado em Artes Plásticas - UFBA (2009). Foi selecionado para os *Salões de Artes Visuais da Bahia* 2014, nas edições de Camaçari e Paulo Afonso. Participou da mostra coletiva *Saberes e Fazeres da EBA* — Semana comemorativa dos 140 anos da Escola De Belas Artes/UFBA (2017), com a pintura do Retrato de João José Rescala, obra do acervo permanente da instituição. Sua quarta mostra individual, *Paisagem nascente* (2018), realizou-se no Centro Cultural do Fórum Regional do Imbuí, em Salvador-BA, Brasil. opsants@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, fruto de uma pesquisa sistemática, propomo-nos a analisar a obra do artista plástico e arquiteto Juraci Dórea (Feira de Santana, BA, 1944), tanto em termos de percepção visual quanto do diálogo intersemiótico com o romance *Seara vermelha* (1977) de Jorge Amado, e o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, sendo este o diálogo mais importante. Para isso, selecionamos oito desenhos e uma escultura do artista feirense, priorizando as séries *Ecce Homo* e *Os Brasileiros*. Eis a questão norteadora da pesquisa: Qual a relação das categorias visuais das obras de Dórea com a representação de signos culturais do sertão? Assim, demonstraremos como a aplicação destas categorias veicula sentidos e como tais articulações, por sua vez, tornam-se princípios regentes da criação artística de ícones, índices e símbolos.

Inicialmente, as teorias da percepção visual de Rudolf Arnheim (1989) e Fayga Ostrower (2004) funcionaram como as mais relevantes categorias analíticas, que nos levaram a abordar as obras, primeiramente, pelo domínio que mais importa na presente investigação: o da concepção artística. Ao sublinhar a importância de uma análise interdisciplinar da relação das obras de Dórea com a significação cultural, priorizamos o domínio da percepção visual, mas tendo suporte teórico nos campos da semiótica (com Lucia Santaella), antropologia (com Darcy Ribeiro, Edgard Morin e Muniz Sodré) e filosofia (com Gilles Deleuze). Veremos, assim, como a universalidade da obra de Dórea se manifesta por operações de categorias visuais como forma, configuração, ritmo, composição, dinâmica, movimento, cor, luz, espaço e expressão.

É nessa perspectiva que se desenvolve nossa análise da obra deste artista, tendo em vista a interpretação de sua poética, a qual sintetiza as tradições populares do sertão baiano. Sua linguagem é essencialmente esquemática, baseada em estilizações, ora retóricas (no plano bidimensional), ora semi-abstratas (no plano tridimensional). Mas, em todas as categorias (desenho, pintura, gravura, escultura, instalação), permanecem o caráter orgânico e a economia de meios, com variações e aperfeiçoamentos contemporâneos.

Para esta pesquisa, foi essencial visitar a exposição *Crônica sertaneja* (2017), de Dórea, da qual fizemos várias fotografias. Trata-se de mostra que inaugurou as Celebrações do Centenário do Museu de Arte da Bahia, em Salvador, com obras em categorias tradicionais e contemporâneas, como as de instalação. Na projeção internacional de Dórea destacam-se sua participação na VII Exposição de Belas Artes Brasil-Japão (1985), 19ª Bienal Internacional de São Paulo (1987), 43ª Bienal de Veneza (1988) e 3ª Bienal de Havana (1989). Esse merecedor destaque, deve-se, sobretudo, ao *Projeto Terra* (1981), sobre o qual assinala o artista:

Enraizados em componentes da cultura sertaneja, os objetos que estamos sugerindo buscam uma proposital identificação com o ambiente, não só por sua feição plástica, como também por sua carga semântica. Com isso, esperamos diminuir as barreiras, aproximar pessoas, estabelecer um diálogo ao nível das possibilidades e dos conteúdos da região. (DÓREA, 1985a, p. 15).

Cumpramos também referir que a obra de Dórea tem ampla fortuna crítica por artistas visuais, escritores, antropólogos, sociólogos, historiadores e críticos de arte. Em relação às suas esculturas, veremos, no respectivo tópico, que não se pode afirmar categoricamente que elas sejam abstratas e tampouco figurativas. Essa dualidade (ou ambiguidade), sobretudo moderna, de figuração e abstração é o que se percebe, igualmente, em algumas obras de Paul Klee.

Outra análise comparativa relevante mostrou-nos por que uma obra de Dórea pode constituir um relação trans-histórica com um mural pintado há mil e seiscentos anos. A esse respeito, lembramos uma lição de Picasso: “[...] não há passado ou futuro na arte. Se uma obra de arte não pode viver sempre no presente, ela não deve ser absolutamente considerada. A arte dos gregos, egípcios, dos grandes pintores que viveram em outros tempos não é uma arte do passado; talvez esteja mais viva hoje do que nunca” (PICASSO apud CHIPPEL, 1999, p. 268).

Entendemos que, as grandes obras de arte têm o poder de transmitir significados com eficiência, porque seus elementos são sistematizados a ponto de tornarem-se unidades culturais e formas sólidas de conhecimento. Assim, a arte tem uma função libertária, que aguça nossos sentidos e alerta nosso espírito crítico para os valores mais caros da humanidade.

SÉRIES *ECCE HOMO* E OS BRASILEIROS

Os desenhos a carvão e PVA sobre tela, papelão ou eucatex de Dórea configuram-se com mais expressividade na série *Ecce Homo* (1989). Naquele ano, três obras desta série participaram do Salão de Arte Contemporânea de Pernambuco. Devido à sua singularidade, eloquência dramática e riqueza de elementos expressivos, escolhemos *Ecce Homo X* (1994) (DÓREA, 2008. Figura 1) para iniciarmos a análise de obras do nosso *corpus*. Este desenho se inscreve numa tradição universal de reflexão sobre a condição trágica do homem contemporâneo, juntamente com uma visão poética do sertão (o homem e a paisagem). Longe de privilegiar a identidade local, o artista recria uma riquíssima iconografia, onde as categorias visuais e recursos técnicos convertem as formas ao essencial. Além disso, os próprios materiais usados por Dórea, tais como o couro, a madeira e o carvão, tornam-se carregados de sentido.



Figura 1 — Juraci Dórea. *Ecce Homo X*. (1994).
Carvão e PVA sobre tela, 160 x 220 cm. Fotografia: Andrew Kemp.

Esta obra se relaciona às revoltas históricas contra as opressões e injustiças sociais no Brasil. São relevantes as pequenas figuras representadas no fundo vermelho: o candeeiro aceso alude à falta de tecnologia e às práticas socioculturais arcaicas do sertanejo. Segundo Lexicon (2009, p. 119, 202), a lâmpada se associa à luz espiritual, sendo também um símbolo da luz e da fé, em cerimônias religiosas. Segundo Santaella (2004, p. 25), “o símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma ideia da mente que usa o símbolo [...] Portanto, é no interpretante que se realiza, por meio de [...] uma associação de ideias [...] que estabelece a conexão entre o signo e seu objeto.” Acrescenta-se que o símbolo não precisa ter semelhança com o seu objeto.

O cangaceiro localizado no centro é um ícone da “expressão de revolta sertaneja contra as injustiças do mundo.” (RIBEIRO, 2006, p. 321); por isso, integra esta imagem de luta, situando-se em lugar privilegiado na composição, próximo às mãos armadas. Quanto ao ícone, leiamos esta observação fundamental: “O objeto imediato do ícone é o modo como sua qualidade pode sugerir ou evocar outras qualidades. [...] o ícone sugere através de associações por semelhança” (SANTAELLA, 2004, p. 20). Extinto em 1940, com a morte de Corisco, o cangaço aparece como ícone ao longo das obras pictóricas de Dórea, para incorporar o percurso violento dos sertanejos, desde a época colonial até o seu próprio tempo. No topo, à direita, o dragão de boca aberta é um motivo popular da literatura de cordel e também uma variação da serpente-dragão, da antiga tradição grega e judaico-cristã. Neste trabalho, ele encarna as forças maléficas do sistema social opressor que precisam ser combatidas. Em várias partes da tela há um casal inscrito no signo do coração, que está configurado tipicamente como símbolo popular do amor. Tais signos, dentre vários outros, consolidam muito bem a caracterização dos desenhos e pinturas de Dórea, como veremos em profundidade ao longo do texto.

O referido desenho, configurado em traços enérgicos e marcados, tem uma objetividade icônica e simbólica que expressa diretamente violência e miséria. O título *Ecce Homo* é uma expressão em latim que significa “Aqui está o homem” João, 19:5 (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1339), frase dita por Pôncio Pilatos ao se referir a Jesus Cristo, e que se sucede à sua flagelação, à coroa de espinhos e antecede à crucificação. Paralelamente, vemos na obra em foco um gesto narrativo de uma luta de facas entre vaqueiros anônimos, que, fatalmente, resultará em morte sangrenta. Além do mais, notamos o movimento enlouquecido dos homens como um signo da morte pela aniquilação. Os traços nervosos da composição e a crueza do tema não se adequariam a uma configuração que não tivesse paleta reduzida e síntese linear. Portanto, para melhor representar tal cena, esta obra recorre a duas qualidades fundamentais: simplicidade e clareza. A fim de realçar a resistência, a solidez das figuras, Dórea se vale de linhas que vão além da função de contorno e dão ao desenho uma aura definitiva. Graças a este recurso, que instila uma luz trêmula, a atmosfera adquire uma certa dimensão mítica. Se a estilização revela força, por outro lado, evoca o corrosivo, o volátil, a iminência da morte. Inclusive, as linhas simulam o que parece ser uma rápida desintegração corpórea, donde os movimentos abruptos.

Vendo por este lado, Gombrich, ao falar sobre uma esquemática ilustração da cena bíblica dos “Três Homens na Fornalha Ardente” (século III d. C), da Catacumba de Priscila, observa:

Para apresentar o exemplo consolador de fortaleza de ânimo e de salvação, era mais do que suficiente que fossem reconhecíveis os três homens em seus trajes persas, as chamas e a pomba — um símbolo de ajuda Divina. Tudo o que não fosse estritamente relevante era melhor ficar de fora. Uma vez mais, as ideias de clareza e simplicidade começavam a superar os ideais de fiel imitação. Entretanto, existe algo de comovente no próprio esforço que o artista fez para contar sua história com o máximo de nitidez e objetividade. (GOMBRICH, 2015, p. 129-131).

Com efeito, no motivo principal deste desenho há um tom pérola-claro, enquanto o fundo é vermelho e preto. Se as figuras fossem brancas, seria eliminado o efeito de iluminação proveniente do fogo, fazendo contraste brusco com o tom do carvão. Seus contornos de traços vibrantes ampliam os gestos: o homem à esquerda impulsiona a mão direita, cujo movimento curvo, desde o ombro, continua com o ângulo formado pelo contorno debaixo do braço direito e do tronco do seu rival. Já este último tem uma atitude mais agressiva, pois desfere um golpe com o braço direito quase na horizontal. Este ritmo é parcialmente anulado pela direção quase perpendicular formada pela faca, para ser novamente direcionado com ímpeto pelos dedos, juntas que se deslocam (do indicador, dedo médio e anelar) e pela curva côncava impactada no corpo do adversário.

Para que as grandes áreas de cor (braços, pernas, tronco) não ficassem tão geometricamente marcadas e estáticas, o artista acentuou a dinâmica, sendo que o vaqueiro à esquerda tem o braço direito curvo, a faca inclinada para si mesmo, em contraposição ao oponente, com movimentos retos e angulares.

A partir de *Ecce Homo X*, buscamos um olhar crítico sobre a obra de Dórea, levando em conta a relação entre a estilização e a significação artística. Em razão disso, consideremos esta passagem de Deleuze: “o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem.” (DELEUZE, 1974, p. 23). A significação aqui é marcada pelas linhas rítmicas impetuosas, que, ampliando a tensão espacial, são compensadas pelo peso das áreas claras dos vaqueiros. Mas é o movimento ascendente que dá o sentido necessário à obra: na disposição das pernas, nos troncos, nas lâminas, todas são formas triangulares (ou quase) que assumem esta direção.

Ao explicar a relação essencial entre os acontecimentos-efeitos e a linguagem, Deleuze destaca as possibilidades que eles têm de se exprimirem. Refletindo sobre a frase “A árvore verdeja” (DELEUZE, 1974, p. 22), o filósofo francês infere que o verbo “verdejar” é aplicado não como uma qualidade, mas como um atributo da coisa designada pelo sujeito da proposição, pois, neste caso, é aquilo que subsiste. Do mesmo modo que o verdejar é o fato que dá sentido à árvore, por outro lado, no desenho de Dórea, o sentido se encontra na monumentalidade. Todos os recursos visuais integrados (linhas enérgicas, cores escassas, movimento, contraste) contribuem para o efeito monumental, que é o interpretante, assim definido por Santaella (2004, p. 23): “é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente real ou meramente potencial.” É bem verdade que grandes artistas como Goya, Picasso, Orozco, Siqueiros, Portinari, transfiguraram o tema do massacre valendo-se do monumental, o que não está necessariamente vinculado ao tamanho. Portanto, a singularidade deste desenho não está tanto nas suas dimensões físicas, mas no significativo (principalmente nos traços em forma de fluxos, que dão um ar pesado). Neste caso, convém ressaltar o que diz Fayga Ostrower:

“a linha (cada segmento linear) cria, essencialmente, uma dimensão no espaço. Ela é vista como portadora de movimento direcional. Introduzindo-se intervalos, ou contrastes de direção, reduz-se a velocidade do movimento. Quanto mais forem os contrastes, mais diminui a velocidade e, em contrapartida, aumenta o peso visual da linha. Assim há sempre um efeito simultâneo que abrange espaço e tempo: maior velocidade = menor peso visual; menor velocidade = maior peso.” (OSTROWER, 2004, p. 55).

Logo, as linhas deste desenho têm bastante peso visual, pois uma vez que os intervalos entre os traços estão muito bem articulados, como já analisamos, a velocidade excessiva deste movimento se equilibrou, ao passo em que as linhas adquiriram mais solidez, também por causa da espessura.

De modo análogo, Jorge Amado, no romance *Seara vermelha* (1977), faz referência à cor, à temperatura, ao fogo e à atmosfera para reforçar a inclemência do clima sertanejo: “O sol era vermelho e queimava.” (AMADO, 1977, p. 144). Desprovidos de qualquer decorativismo, o substantivo “sol”, o adjetivo “vermelho” e o verbo “queimar” são signos crus e diretos do êxodo rural de uma massa de flagelados da seca para São Paulo. Nesse instante da narrativa, em que o romancista baiano ressalta a violência do sol, os retirantes desembarcam em Pirapora, MG. Mesmo já fora do espaço físico-geográfico da caatinga, eles prosseguem sua odisseia com as marcas da fome, doenças e mortes na travessia sertaneja e das humilhantes situações da viagem pelo Rio São Francisco, entre Juazeiro e Pirapora. Note-se que o verbo “queimar”, que remete ao símbolo do fogo, está empregado na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo, significando, assim, a continuidade do sofrimento físico e moral desses personagens.

Assim como as figuras monumentais que deflagram em *Ecce Homo X*, o verbo “queimava” (objeto imediato), no referido texto de Amado, é o que se atribui à coisa (sol), que é o objeto dinâmico. Então, “queimava” é o sentido e o interpretante, por ser um signo do efeito (queimar) dentro do período. Mas este sentido é inerente à proposição (texto ficcional), porque só existe quando expresso por esta. Dessa maneira, o sentido/atributo não está na coisa (sol). Cumpre-nos referir que o objeto imediato é “modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere” (SANTAELLA, 2004, p. 15), enquanto o objeto dinâmico é aquilo sobre o que o signo fala, segundo Santaella (2004, p. 15).

Examinando novamente a frase: “O sol era vermelho e queimava.”, concluímos que o adjetivo vermelho, com base na teoria de Deleuze (1974, p. 22), é predicado qualitativo, um atributo da proposição, mas não um atributo da coisa, já que o sol (a coisa) não é vermelho e sim branco. Por isso, convém ressaltar o que diz Deleuze: “Inseparavelmente o sentido é o exprimível ou o expresso da proposição e o atributo do estado de coisas.” (DELEUZE, 1974, p. 23). Enfim, o atributo está na forma verbal “queimava”, mas não no adjetivo vermelho, pois o sol não é vermelho, mas ele queima, o que o reporta imediatamente à seca. A título de exemplificação, faremos uma conexão intersemiótica ainda mais intensa, entre os trabalhos de Dórea e Amado:

“E naquele dia não houve água em todo o percurso. O sol escaldava, as pedras da estrada mais pareciam brasas acendidas, as cobras moviam-se entre os arbustos” (AMADO, 1977, p. 80). Concomitantemente, vemos estes signos (sol, fogo, serpente) não somente no desenho em foco de Dórea, mas em quase toda sua obra pictórica.

Apesar de ser noite em *Ecce Homo X*, o sol está simbolizado pela cor vermelha, e esta, no sentido negativo, se identifica com a “cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento de sangue e do ódio” (LEXICON, 2009, p. 203). Outro símbolo é a serpente, que aparece duas vezes neste desenho: como uma cobra comum, em espiral, e como a serpente-dragão, já mencionada. Ela é designada no Apocalipse 12:9 como “o grande dragão, a antiga serpente, chamada Diabo e Satanás” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1541). No desenho *Os Brasileiros 11* (2002) (DÓREA, 2008. Figura 2), esta figura assume uma imensa proporção, mais pela configuração objetiva do que pelo tamanho. Sua aparência é demoníaca e ela investe a língua de fogo e as garras contra um vaqueiro que não sofre dano e porta uma faca na destra; com a mão esquerda, repele impetuosamente o ataque. Esta imagem, de um homem que peleja contra a serpente maligna tem origem na luta entre o arcanjo Miguel e o Diabo, narrada em Apocalipse 12:7: “Então, houve guerra no céu: Miguel e seus anjos batalhavam contra o dragão.” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p. 1541).



Figura 2 — Juraci Dórea. *Os Brasileiros II*. (2002).
Carvão e PVA sobre tela, 150 x 200 cm. Fotografia: Andrew Kemp.



Figura 3 — Juraci Dórea. *Ecce Homo XI*. (1994). Carvão e PVA sobre tela, 160 x 220 cm. Fotografia: Andrew Kemp.



Figura 4 — Juraci Dórea. *Ecce Homo XIV*.
(1994). Carvão e PVA sobre tela, 160 x 110 cm.
Fotografia: Andrew Kemp.

Retomando a citação: “as cobras moviam-se entre os arbustos” (AMADO, 1977, p. 80), observamos que os elementos “sol escaldante” e “as pedras [...] pareciam brasas acendidas”, juntamente com a cobra, são emblemas análogos ao próprio sentido de *Ecce Homo X*. Este signo literário “brasas acendidas” tem uma extraordinária força primitiva, que, aliada às expressões simbólicas de peleja da série *Ecce Homo*, associamos à cólera que desperta no cabra que vive em condições subumanas, o qual “devotado de sol a sol a serviço do patrão, é mantido no analfabetismo e na ignorância. Jamais alcança condições mínimas para o exercício da cidadania” (RIBEIRO, 2006, p. 200). Vem daí a origem dos golpes desesperados, do olhar bestial nos desenhos desta série. Em *Ecce Homo X* há retenção de energia, que antecede a peleja (desafio, imprecações, invocação gestual de poder, a mão que toca a chama em linguagem tribal). Todavia, em *Ecce Homo XI* (1994) (DÓREA, 2008. Figura 3) e *Ecce Homo XIV* (1994) (DÓREA, 2008. Figura 4) a luta já acontece com uma energia esmagadora. Foram comprimidos os intervalos espaciais e os pequenos signos; os corpos se

chocam; o rubro foi substituído pelo verde escuro, o que aumenta o peso das figuras por contraste. Em *Ecce Homo XI* sobrevoam cabeças e seres indefinidos, em meio à serpente-dragão, na atmosfera enegrecida.



Figura 5 — Juraci Dórea. *Os Brasileiros 3*. (1994).
Carvão e PVA sobre tela, 160 x 160 cm. Fotografia: Olímpio Pinheiro Santana.

Em *Os Brasileiros 3* (1994) (Figura 5) predomina o sistema de vistas laterais de cinco figuras. No entanto, para evitar uma monotonia compositiva do quarteto masculino, há uma quebra de ritmo quando o rosto de um dos vaqueiros fica em posição frontal, dando a impressão de ter virado a cabeça subitamente. Seu gesto com o copo, os outros olhares e braços tensos para a direita sintetizam a dinâmica e o ritmo progressivo da caravana.

O ato do vaqueiro embriagado, de encarar o observador, é símbolo do despertar de alguém, cujos olhos emitem uma cintilância parcial, o que, curiosamente, caracteriza um estado de vigilância, apesar da bebedeira e rudeza do gesto. É um diálogo com o observador. Tal sensação não é emitida por nenhum outro elemento. A complementaridade cromática entre o laranja e azul das mulheres ajuda a harmonizar a composição, bem como a mulher que, em sentido contrário ao grupo, abraça o companheiro. Por fim, a mão suspensa próxima à candeia e a boca animalesca do vaqueiro maior são símbolos de uma metamorfose da multidão sertaneja, que transita do estado desumano à força adaptativa, vagando sem rumo. Dessa maneira, essa tela é um ícone do êxodo, das andanças.

Essas figurações são “arcaicas”, em seus signos gráficos, e dialogam com representações plásticas feitas por povos autóctones. São formas “básicas” porque simbolizam condições subumanas de sobrevivência, a luta contra a miséria e a injustiça. Se essas pinturas tivessem, por exemplo, outra estilização, se esvairia todo o sentido. Portanto, o sentido está na poética inconfundível de Dórea. Diante disso, cumpre-nos assinalar que Muniz Sodré (1988, p. 38-44), ao vincular a ideia de cultura com a alteridade e com o sentido, consegue esclarecer os processos de significação e as linhas de força, o que elucida, no âmbito dos discursos, as operações de signos e símbolos. Com isso, entendemos que, no caso de Dórea, o sentido não se esgota na mera significação formal das obras, mas na luta, na pesquisa que legitima a produção artística. Assim, o *Projeto Terra* deflagra o movimento agonístico e novos significados, ao dialogar diretamente com o povo sertanejo que lhe deu origem e com ousadas expressões da arte contemporânea mundial.

Assinale-se, ainda, o que diz Ribeiro sobre a condição destas pessoas: “As populações sertanejas, desenvolvendo-se isoladas da costa, dispersas em pequenos núcleos através do deserto humano que é o mediterrâneo pastoril, conservaram muitos traços arcaicos.” (RIBEIRO, 2006, p. 320). Deste

modo, o trabalho de Dórea reflete as marcas ainda existentes da vida tão sofrida, e mesmo trágica, de uma imensa parte do povo sertanejo em seu processo civilizatório.

JURACI DÓREA E GLAUBER ROCHA: UM DIÁLOGO INTERSEMIÓTICO

Juraci Dórea e Glauber Rocha, servindo-se de suas técnicas de forma consciente e lúcida, encontraram, entre inúmeras possibilidades artesanais, a aplicação poética apropriada, transcendendo os limites de suas linguagens. Foi assim que deram voz, de modo brilhante, às suas ambições artísticas. Suas expressões condizem com o nível de maturidade exigido por temas tão complexos e abrangentes que permeiam suas obras, como veremos a seguir.

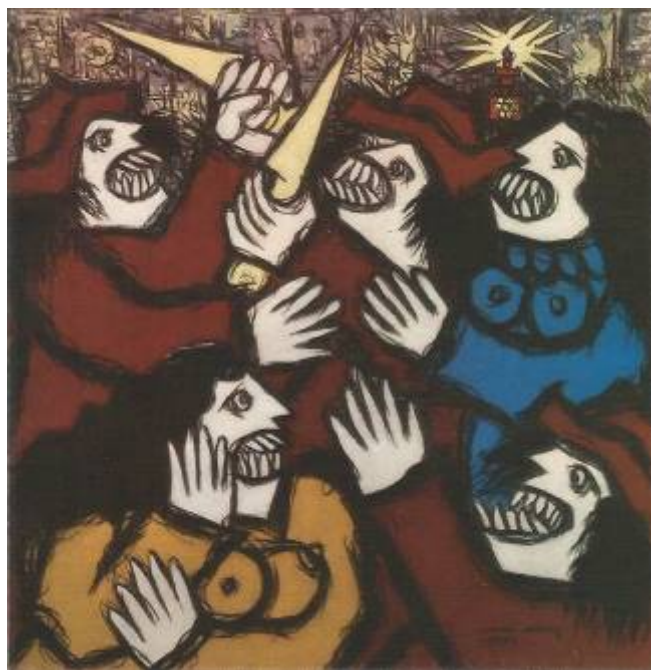


Figura 6 — Juraci Dórea. *Os Brasileiros I*. (1994).
Carvão e PVA sobre tela, 160 x 160 cm. Fotografia: Andrew Kemp.

Em *Os Brasileiros I* (1994) (DÓREA, 2008. Figura 6), o golpe do lutador à direita é impulsionado por mais duas mãos, desde a diagonal inferior desse mesmo lado. Este ritmo intrépido é freado pela mulher de laranja, que vira o rosto, de repente, contrapondo-lhes a direção. Sem essa compensação, o atacante rival à esquerda seria violentamente impulsionado para trás, porque, além das forças contrárias, sua cabeça está bastante inclinada para a esquerda. Importa aqui a elaboração do recorrente símbolo do ferro e fogo, pois, as facas, sem revestimento no cabo, são de uma só peça, da cor das chamas da lamparina. Esse fervor de erguer armas brancas incandescentes, à noite, é um símbolo da resistência à dor, da energia braçal inesgotável dos sertanejos. O ritmo ascendente alude à renovação das forças para se levantar, em meio às terríveis adversidades da vida.

Para esta análise comparativa, selecionamos 12 fotogramas do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Correspondem à cena da matança dos seguidores do beato Sebastião, que é uma citação à sequência do massacre da escadaria de Odessa, em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein. Vemos, no primeiro quadro (DEUS e o diabo na terra do sol, 2002. Figura 7), uma senhora de braços suspensos, a orar, em primeiro plano. Sua expressão não é de temor, mas uma figura-símbolo de resistência a um caos ritualístico da morte.

Assim como esta cena do retrato do povo e do jagunço-matador Antônio das Mortes, as cinco figuras da tela de Dórea têm a mesma expressão animalesca que reflete um estado de bestialidade da condição humana. No cerne das duas obras reside o espírito da loucura, o qual, por sua vez, resulta dos efeitos catastróficos da miséria. Além de tudo, há a busca trágica de transcendência desta condição, assim expressa na fala de Antônio das Mortes: “eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco e depois morrer de vez, que nós somos tudo a mesma coisa” (DEUS e o diabo na terra do sol, 2002). Percebe-se aí uma desconstrução das dualidades bem/mal, justiceiro/opressor.



Figura 7 — Glauber Rocha. *Deus e o diabo na terra do sol*. (1964). Cinema.

Neste passo, a dinâmica de ambas as obras foi rigorosamente estudada pelos seus autores, de forma que, no lugar do que poderia ser uma ação violenta forçada, alcança uma sofisticação exemplar. No desenho do artista feirense, a disposição das grandes áreas de cor cria um rico jogo de diagonais: das mulheres afastadas entre si (uma de laranja e outra de azul), todavia, unidas por estas cores complementares; e da fileira dos homens de gibão cor de terra. Retornando à sequência do filme, vemos que a citada mulher ascende em diagonal, impulsionada também por uma mão anônima. Em seguida, há um jovem em pose frontal, baleado no olho, cujo sangue escorre como filete solidificado sobre a mão. Ao morrer, ele se abaixa devagar, girando o corpo e desmoronando. No próximo quadro, uma mãe resignada, em silêncio, carregando a filha morta, inclina a cabeça para trás levemente, abatida pela consciência do vazio — a ruptura da continuidade de sua memória. Tal reação é um atenuante necessário à carga visceral de clamor e sangue. Há nas duas linguagens uma massa anárquica amontoada, num caos plasticamente organizado, o cenário súbito da aniquilação. Assim, Edgar Morim esclarece como o poder se efetiva na aniquilação do outro, como uma afirmação orgulhosa:

A irrupção da “consciência de si” é a irrupção do “desejo de reconhecimento”, do prestígio, da honra, da ‘vontade de poder’, do orgulho. E este desejo vai se chocar com o das outras consciências de si numa luta de morte. [...] a decadência dos instintos de proteção da espécie e a irrupção orgulhosa da individualidade implicam a barbárie, isto é, o homicídio. Em sua afirmação bárbara, o indivíduo fica livre em relação à espécie. (MORIN, 1997, p. 68, 69).

No que tange aos dilemas existenciais da vida, o desenho *Os Brasileiros 1* é um sistema de significação radical, o retrato histórico global dos sonhos aniquilados, da parcela anônima, ignorada pela história. Deste modo, tal transfiguração plástica requer um árduo trabalho de sincronia dos signos pictóricos, que configuram ações e pensamentos complexos dos brasileiros. Não se trata somente dos nordestinos, da raiz cultural do cordel, mas também, de uma visão aprofundada sobre a dura realidade da servidão, da luta desigual entre senhores e servos. Note-se no próprio título desta obra a minimização da condição individual, já que não são *uns* brasileiros, mas todos *os* brasileiros oprimidos. Enfim, este desenho é a iconização da cólera do povo.

Assim como Dórea desvenda a realidade sertaneja articulando uma progressão caótica, há que se realçar, na cena de Rocha, a dinâmica de movimentos de câmera: a primeira mulher dirige-se para a direita em diagonal, o homem do olho ferido está de frente, cabisbaixo, a mãe está olhando para a diagonal direita, depois um senhor de frente olha para cima, clamando com os braços cruzados. Acrescente-se que Rocha, contrariando a vulnerabilidade causada pela morte violenta, elege rostos de anciões para criar uma metamorfose amplificada, que vai da fragilidade dos oprimidos à transfiguração simbólica, sem idealização romântica.

Outro aspecto relevante nesta cena é a revolução da montagem de planos, ângulos e movimentos de câmera: há alternância de orientações dos corpos, retratos isolados; o *travelling*² que mostra o homem baleado no olho dura 4 segundos; os planos seguintes duram cerca de 30 a 50 centésimos de segundo: primeiros planos de idosos, pessoas de meia idade; *plongées*³ da multidão de branco; planos fechados e *contra-plongées*⁴ de pernas em correria; planos de detalhe de corpos caídos, pisoteamentos, e por fim, um plano geral fechado da multidão a correr (exceção de 1 segundo), de encontro à câmera. O homem que vai à frente acenando, de camisa branca esfarrapada, com mãos suspensas, lembra o sujeito de braços abertos, sendo executado, no *Fuzilamento do 3 de Maio de 1808* (1814), de Goya. São ambos, dentre outros signos citados, gestos retóricos de dramatização visual, indispensáveis à arquitetura da mensagem transmitida, visto que se constituem como clímax. Este homem do filme de Rocha é também um porta-voz do povo: à sua esquerda, um jovem repete o gesto; à sua direita, está a mãe com a filha morta (o que elimina qualquer sensação de artificialismo, agregando assim, um efeito real); atrás, a multidão de mãos erguidas e porta-estandartes.

No desfecho desta sequência, vemos então a figura sinistra de Antônio das Mortes, com a carabina *Winchester* (conhecida popularmente como “papo amarelo” no universo cultural do sertão), a disparar contra o povo de maneira alucinante. Nesta operação, os planos e ângulos se entrecruzam e se repetem numa técnica de montagem revolucionária. Essa poética tem uma influência profunda das teorias de Eisenstein, como Rocha revela:

² “a câmera é colocada sobre um suporte móvel [...], executa um movimento para a frente, para trás, para a direita, para a esquerda ou oblíquo” (COSTA, 2003, p. 185-186).

³ Ângulo de filmagem que mostra o motivo de cima para baixo.

⁴ Ângulo de filmagem que mostra o motivo de baixo para cima.

“Quanto a Eisenstein: a cena da escada é uma citação clara da escadaria de Odessa. [...] Eu citei: mas querendo fazer humildemente uma revisão. Porque a montagem de Odessa é uma montagem racional, dialética; eu fiz uma montagem ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade. Pode parecer uma coisa pretensiosa, mas ao citar as escadarias de Odessa, eu quis fazer uma revisão. A montagem de Odessa é uma montagem toda racional, equilibrada, evolutiva, clara, orgânica, matemática, determinada; e aquela montagem que eu fiz foi uma montagem toda contrária. Há um certo tom eisensteineano na composição, mas é só questão de *mise-en-scène*.” (ROCHA, 1965, p. 135).

Mas, se toda a sequência da chacina, no filme glauberiano, tem influência da antológica cena de *O Encouraçado Potemkin*, não podemos perder de vista que, isoladamente, a sequência dos disparos de Antônio das Mortes com a carabina tem, em sua montagem, influência decisiva da cena do filme *Outubro* (1928), também de Eisenstein, na qual um soldado do governo provisório, durante a Revolução Russa de 1917, metralha uma aglomeração de manifestantes proletários, com planos superpostos que simulam a velocidade das rajadas da arma, supervalorizando a articulação de fragmentos. Este filme recria, sob uma narrativa dramática, a tomada do poder pelos bolcheviques. Ressalte-se ainda que a “montagem de atrações”, teoria inovadora deste cineasta russo, teve grande progresso com a realização desta obra. Neste ponto, cabe também dizer que “A montagem é genericamente considerada como o mais importante dos meios de expressão do cinema.” (MAY, 1967, p. 58).

Ainda sobre a imagem da mulher-símbolo de resistência, vale investigar o seguinte aspecto: no plano em que ela cai, isso ocorre de forma tão brusca, que mal a reconhecemos, porém, quando menos se espera, ela se ergue subitamente em novo frame, sem a mão anônima, persistindo na mesma expressão épica, a clamar de braços para o céu, agora redimensionada como símbolo universal de transcendência. Entretanto, convém frisar que, entre suas duas aparições, há planos curtos e curtíssimos, de ações muito expressivas: cinco pessoas caindo em fila, defronte à câmara; o porta-estandarte que rodopia, antes de tombar definitivamente etc.

Neste sentido, sublinhe-se o que diz Deleuze: “A imagem-movimento (o plano) tem duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa.” (DELEUZE, 1990, p. 42). Além do mais, entendemos que a expressão corporal da senhora representa a força dos que resistem à tribulação da fome, e apesar da aniquilação brutal, o povo não demonstram pavor, porque mergulhou em transe coletivo.

Antes do primeiro frame desta mulher-símbolo, há um plano geral aberto da multidão frenética, vista de longe, em disparada pela colina; imediatamente depois, o corte brusco para o primeiro plano da mulher. Dois signos conexos na imagem-movimento: o povo e sua porta-voz em clamor. Relativo a isso, é oportuno assinalar outro conceito de imagem-movimento: “conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros.” (DELEUZE, 1985, p. 265).

Se, em Rocha, o aguçamento rítmico evolui pela oscilação entre enquadramentos fechados de retratos individuais e inúmeros planos abertos, próximos e de detalhe, em Dórea, esse aguçamento parte de movimentos diagonais ascendentes, onde se vislumbra uma luta semi-aérea: os corpos se chocam num alegórico embate de facas, como podemos ver em *Ecce Homo XIV* (Figura 4). Sem jamais beirar o caricatural, Dórea esgota a simplificação expressionista com o uso da linha de modulação gestual, seja retilínea, curva ou angular, que assume uma aparência de farrapo, mas, inevitavelmente, adquire uma função espiritual. Sem isso, seria dissolvido o efeito monumental, que está enfatizado também pela luz trêmula.

ESCULTURAS

Em uma dinâmica artístico-antropológica, que se alimenta da condição de vida básica do sertão, as esculturas (Figura 8) de Dórea se associam à existência do duplo, que “é atestada pela sombra móvel que acompanha cada um, pelo desdobramento do ser no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, quer dizer, a imagem” (MORIN, 1975, p. 106), imagem essa que, na poética escultórica do artista feirense, é a da vulnerabilidade humana, por isso, essas são obras efêmeras. “A efemeridade, o viés antropológico, o caráter sociológico são componentes da arte contemporânea. [...] O registro sociológico do *Projeto Terra* é muito importante também, principalmente porque alguns lugares já não existem mais.” (DÓREA, 2017, p. 2). Mas, atualmente, essa efemeridade reflete o desaparecimento de aspectos culturais importantes de sua cidade natal. Isso acontece porque o investimento público e o interesse dos governantes em preservar o patrimônio cultural são ainda muito precários. Sobre isso, o próprio artista revela:

Os valores antigos do universo sertanejo me emocionam. É o que consigo traduzir na minha pintura, na minha escultura, nos objetos que crio. [...] No início do século XX, o centro [de Feira de Santana] [...] era muito bonito. Quando percebi que tudo ia desaparecer, comecei a fazer as fotografias, como forma de preservar a memória do perfil arquitetônico. [...] Cada dia mais, Feira de Santana perde suas raízes. (DÓREA, 2017, p. 3, 4).

A propósito, eis o depoimento de Agenor de Lima, um nativo do distrito de Maria Quitéria, sobre a *Escultura do Campo do Gado* (Estrutura 06), em Feira de Santana, gravado em 01/10/1984: “Doutô Eurico Alves? Nasci e me criei mais ele. Na fazenda dele tem tudo quanto é coisa véia, antiga [...] Depois q’ele morreu acabô tudo. S’ele visse isso aí, ele ia mandá até fazê um desse lá na fazenda, s’ele visse”. (LIMA apud DÓREA, 1985b, p. 50). Como se nota, ao visualizar o trabalho em couro e madeira, ele faz referências às coisas velhas da fazenda do poeta Eurico Alves. É uma memória afetiva acionada pela obra de Dórea, evocada com certa nostalgia, pela lembrança do amigo: “S’ele visse isso aí, ele ia mandá até fazê”, e repete: “s’ele visse”, enfatizando o verbo ver, o que bastaria para que o trabalho fosse reconhecido de imediato, como algo digno de ser multiplicado e preservado em uma fazenda. O interessante é que ele usa o verbo ter no presente do indicativo, ao se referir às coisas antigas: “Na fazenda dele tem tudo quanto é coisa véia, antiga”, como se elas ainda estivessem vivas em sua memória, uma forte imagem mental. Mas, na frase seguinte, afirma: “Depois q’ele morreu acabô tudo”. Agora, ele usa o pretérito perfeito “acabou”, para deixar claro que tais coisas já não existem. É o esvanecimento das raízes da cultura feirense, a ação do tempo se refletindo no *Projeto Terra*.

A *Segunda Escultura da UEFS* (Estrutura 49) (2013) (Figura 8) possui oito varas, das quais três inclinam, se cruzam e cinco ficam na vertical, todas entrelaçadas pelo couro. As varas simbolizam um esqueleto; já o couro é a pele em decomposição. Os sulcos das hastes, a textura destas e, principalmente, o retorcimento do couro, são índices do funcionamento orgânico animal, da adaptação às intempéries. Em relação ao índice, seu objeto imediato “é o modo particular pelo qual esse signo indica seu objeto. [...] o índice indica através de uma conexão de fato, existencial” (SANTAELLA, 2004, p. 20). Neste caso, a escultura é o índice, o objeto imediato do índice é a poética inconfundível de Dórea, sua maneira de criar. O objeto referido pelo índice é o conjunto de todos os organismos brutos, inclusive humanos, adaptados às intempéries do sertão. Aqui, a conexão entre signo (tecido animal, madeira) e objeto (organismos vivos) é existencial. Acrescente-se ainda que “Os traços indicam a energia do gesto do artista; o modo de compor traz as marcas de autoria [de Dórea]” (SANTAELLA, 2004, p. 93).

Enquanto as extremidades da peça são quase estáticas, no centro há uma palpitação que quebra a continuidade linear das vigas. Os invólucros serpenteiam, o sol a pino gera ricos contrastes de luz e sombra nas dobraduras. Certos recortes do invólucro deixam à mostra os paus embrulhados. À medida que se sobe o olhar, diminui-se a quantidade de tecido, sendo que este, vai se afinando e criando pontas, parecendo ter vida própria, sobretudo quando exerce um empuxo para o centro, em oposição às varas, que exercem força antagônica. Assim, feita essa leitura da dinâmica visual, é sobretudo importante perceber o que assinala Arnheim:

O material de estímulo, atingindo nossos olhos, adquire dinâmica enquanto está sendo processado pelo sistema nervoso. [...] a matéria prima perceptiva não é estampada mecanicamente sobre uma superfície receptora passiva, [...] A percepção reflete uma invasão ao organismo por forças externas, que perturbam o equilíbrio do sistema nervoso. [...] A resistência relativa das forças antagônicas determina o que se percebe como resultado. (ARNHEIM, 1989, p. 429).

É um monumento orgânico, de movimento ascendente, que nos estimula a percorrê-lo rumo ao topo, logo de imediato, mas, por causa da simetria entre as extremidades, somos redirecionados rapidamente para o centro. Outros aspectos interessantes são a forma que faz analogia a uma antena captando energia solar e a flexibilidade do couro, que evoca a sensação de peles envolvendo órgãos internos.

Mas, independentemente de sua presença física, as esculturas de Dórea formam uma existência mental. Essa noção de representação mental, ou física, está intimamente associada ao duplo. Diferentemente dos desenhos e pinturas, suas esculturas problematizam as categorias semióticas de signo, significante e significado, gerando incerteza nas classificações. Elas não se propõem a representar, mas sintetizar um modo de viver arcaico, em harmonia com a natureza, indo além do seu ambiente sociocultural e geográfico. Em seu campo de abrangência, tais trabalhos transitam pelas definições de escultura, instalação e arte objeto, sendo que, ao contrariar os sistemas oficiais de exposição, se aproximam da arte conceitual e obviamente operam nos princípios da *Land Art*.



Figura 8 — Juraci Dórea. *Segunda Escultura da UEFS (Estrutura 49)*. (2013). Couro e madeira. Dimensões aproximadas: Altura: 4,50 m / Base: 2,00 x 2,00 m. Campus da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Fotografia: Olímpio Pinheiro Santana.



Figura 9 — Juraci Dórea. *Histórias do Sertão LIV*. (1986). Carvão e PVA sobre papelão, 100 x 80 cm. Fotografia: Andrew Kemp.

HISTÓRIAS DO SERTÃO LIV

Sua produção pictórica abarcada pelo *Projeto Terra* também é uma evocação de autênticos valores socioculturais, principalmente da literatura oral, ilustrações xilográficas dos folhetos de cordel e do texto destes, dentre outras referências. Seu idioma pictórico engloba a dinâmica da personalidade coletiva, o povoado, os sábios aldeões, os trovadores populares, o galanteio, a síntese da gestualidade e do linguajar, ímpetos de ira, códigos de ética, lutas, lendas etc. Sua estilização sintética dos signos visuais temáticos, o levam frequentemente a adotar uma concepção semi-geométrica, principalmente nas séries *Histórias do Sertão* (1983), *Fantasia Sertaneja* (1985) e *Cenas Brasileiras* (2005) [que inclui pintura e gravura (na técnica da serigrafia)], variando entre obras quase monocromáticas e outras com fartura de cores. Os aspectos proeminentes destas séries são a linguagem corporal: o diálogo inflamado entre interlocutores muito próximos, que se tocam (DÓREA, 2008. Figura 9), costume típico da Bahia; a força rústica, ressaltada nas figuras com mãos de três dedos; a virilidade dos vaqueiros; a doçura das mulheres; as carícias de casais apaixonados; incontáveis pormenores.

Histórias do Sertão LIV (1986) (DÓREA, 2008. Figura 9) é um diagrama de forças que naturalizam o ícone através de gestos dinâmicos líricos: o homem aponta para cima com a mão esquerda, amplificando sua voz, mas este braço é paralelo ao busto da mulher, cuja breve inclinação lhe dá elegância. Ele a toca com a direita, ela aponta para ele em resposta, reflete seu fervor facial. Entre a mão esquerda e a cabeça do vaqueiro, há um coração, que circunscreve um casal enamorado e insinua o sentimento dos retratados. Acima dela, a serpente parece ser “empurrada” para fora pela mão dele. Sem isso, a criatura pesaria sobre a mulher. Inclusive, a cobra se encurva sobre a cabeça

da personagem, o movimento continua pelos cabelos, linha do braço esquerdo, até o indicador, onde encontra uma ponta da gola do parceiro. Ambas as forças se chocam em compensação mútua. Esse efeito não vingaria se as figuras não tivessem o mesmo porte e força física. No contexto dessa análise são pertinentes as seguintes noções de tensão e dinâmica:

Tensão é a força inerente ao elemento; como tal, é apenas um componente do movimento ativo. A isto deve-se acrescentar direção. (KANDINSKY apud ARNHEIM, 1989, p. 409).

[Tensão dirigida] é uma propriedade inerente às formas, cores e locomoção, não algo somado ao percebido pela imaginação de um observador que confia em sua memória. As condições que criam dinâmica devem ser procuradas no próprio objeto visual.

Considerando que a dinâmica é a própria essência da experiência perceptiva e assim prontamente reconhecida por poetas, artistas e críticos, é de se notar que teóricos e pesquisadores lhe tenham dado tão pouca atenção. (ARNHEIM, 1989, p. 409).

Acrescente-se que a ascensão, muito presente na obra de Dórea, mais uma vez se mostra ativa neste trabalho: um coração que sobe, saiu da garrafa; a chama do candeeiro, também ao chão, toca a mão direita da mulher, parecendo inflamá-la. Como se não bastasse, uma pequena serpente na base do quadro, atrás da mulher, reforça o movimento ascendente, porém ondulante. O padrão geométrico que emoldura a composição funciona como elemento harmonizador, que contrabalança toda essa tensão do diagrama. Percebemos então como foi importante para o artista saber articular o dinamismo deste discurso cultural tenso e calórico, de *Histórias do Sertão LIV*.

CONCLUSÃO

As obras de Dórea e Rocha que analisamos são altamente polissêmicas, por suas intensificações sígnicas sabiamente dosadas, de modo que, em suas poéticas contemporâneas, dialogam com obras-primas do passado. Semanticamente, seus trabalhos expressam os limites da força humana contra o delírio de promessas ilusórias, e também proclamam a esperança de um despertar do povo, em relação à massificação da cultura e à mistificação política.

Indubitavelmente, o trabalho pictórico de Dórea agrega arquétipos gráficos de riquíssimos períodos e civilizações da história da arte. Sua estrutura é tão abrangente, que se assemelha às dos murais e placas narrativas da Suméria, as quais possuem corpos, elementos faciais e gestos muito próximos das criaturas das séries *Histórias do Sertão* e *Fantasia Sertaneja*. O caráter gestual dos traços a carvão, inclusive da série *Paisagem Nordestina* (2007), trazem reminiscências de desenhos rupestres. As figurações, quase sempre de perfil, mantêm a simplicidade estilística, presente nos padrões mesopotâmicos, egípcios e gregos. Pelo aspecto gestual paradigmático, seus desenhos e pinturas (DÓREA, 2008. Figura 10) apresentam uma espontaneidade e frescor encontrados em pinturas murais da Antiguidade Tardia, como *Virgem com o Menino Jesus* (INTERNATIONAL CATACOMB SOCIETY, 2017. Figura 10), de uma catacumba romana. Tanto nesse mural de Dórea, manchado de terra — quanto no antiquíssimo afresco descascado, com manchas de mofo — a ação do tempo, inesperadamente, contribuiu para renovar o sentido das retóricas figuras cristãs e do painel sertanejo.



Figura 10 — À esquerda: Juraci Dórea. Detalhe de *Mural da Casa de Edwirges*. (1984). Próximo ao povoado de Saco Fundo, Monte Santo, BA. Fotografia: Juraci Dórea. À direita: *Virgem com o Menino Jesus*. Afresco do Cemitério Maior. (Século IV d. C.). Roma.

Estes sentidos nos levam a dialogar mais uma vez com o texto amadiano: “Uma poeira cor de sangue subia pelas ruas, enchia os pulmões.” (AMADO, 1977, p. 144). Tal percepção suscita a passagem do tempo em um tom bastante poético, já superdimensionado pelo infinito símbolo do sol, que “era vermelho e queimava” (frase imediatamente anterior). Além disso, a locução adjetiva “de sangue” expressa uma força vital purificadora. Os três casos (o mural de Dórea, a pintura romana, o romance de Amado) são portadores de sentidos poéticos que potencializam o efeito da presença humana. Os olhares firmes das figuras cristãs, o signo esmaecido da oração na catacumba e a gesticulação sintética das formas de Dórea, possuem uma objetividade estilística atemporal. Tais reminiscências estão na arte europeia de toda a Alta Idade Média, na arte copta, na arte bizantino-justiniana e iluminuras do período, alcançando inclusive a Baixa Idade Média, sofrendo rejeição entre os períodos românico e gótico. Mas, cerca de sete séculos depois, essa expressão imemorial ressurgiu para influenciar grandes pintores modernos, como o francês Georges Rouault (1871-1958) e o brasileiro, também feirense, Raimundo de Oliveira (1930-1966), além de outros.

Em raríssimas ocasiões, o tempo cria esfumaçamentos e marcas involuntárias em obras de arte, agregando valores estéticos admiráveis. Tais imprevistos, somados a fatos históricos brutais ou felizes, confluem para um redimensionamento assombroso da atmosfera das obras. As catacumbas romanas eram locais onde “os primeiros cristãos se reuniam para venerar seus mortos e, mais raramente, para se abrigar das perseguições [de imperadores sanguinários].” (ARTE NOS SÉCULOS, 1972, p. 308). Ademais, devemos considerar esse oportuno relato de Dórea:

Edwirges, a dona da casa [Figura 10] – lendária figura de Monte Santo, [...] figurante nas filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol*, surpreendeu a Glauber Rocha e a todos, durante uma cena que registrava um grupo de penitentes subindo a serra da Santa Cruz, num repente ergueu enorme pedra, colocou-a sobre a cabeça, sem interromper a caminhada, e proporcionou ao cinema uma das mais expressivas imagens do misticismo sertanejo. (DÓREA, 1985b, p. 15).

Em suma, a explanação dos três parágrafos acima é para mostrar que as obras de períodos distintos se aproximam porque estão dentro de uma cadeia signífica comum. Independentemente da época,

dialogam entre si através de códigos específicos (técnicas, processos, padrões estilísticos e referências culturais).

Juraci Dórea é um dos artistas plásticos vivos mais importantes do Brasil. Seu olhar diferenciado para a Bahia sertaneja o levou a recriar um cosmo de variantes culturais (histórias, cenas, fantasias do sertão) e corpóreas (couro, madeira, carvão, tela, eucatex). Para isso, foi necessário ampliar sua capacidade perceptiva, ao longo de uma pesquisa árdua e metódica. Ao tornar-se íntimo dos acontecimentos de sua gente, ele ressignificou a própria experiência, reinventando o sertão, enquanto artista pesquisador, sem descambar para o pitoresco e o gratuito, nem sacrificar a verdade humana em favor do que seria mera especulação estética ou intelectual. Por tudo isso, suas criações contribuem significativamente para tornar a cultura brasileira muito mais rica.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Seara vermelha*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1977. 335 p. il.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira, 1989. 503 p. il.

ARTE NOS SÉCULOS. *Do Classicismo ao Gótico*. São Paulo: Abril Cultural, 1972. v. 2. p. 269-508. il.

BÍBLIA SAGRADA: letra média. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Hagnos, 2010. 1565 p.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 675 p. il.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 3. ed. Rio de Janeiro: Globo, 2003. 271 p.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 267 p.

_____. *Cinema II: a imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. 339 p.

_____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974. 342 p. (Estudos, 35).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos Maurício do Valle e outros. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 2 DVDs. VERSÁTIL HOME VÍDEO, 2002. (125min.). fullscreen. pb. (Coleção Glauber Rocha).

DÓREA, Juraci. *Paisagem nordestina*. Salvador: Centro Cultural Correios, 2008. Não paginado. il.

_____. (Coord.). *Terra*. Salvador, 1985a. (Projeto Terra, Concurso Ivan Serpa – bolsa de apoio à produção de artistas plásticos – MEC/FUNARTE/INAP/CAPES. 1983). 20 p. il.

_____ et al. *Terra*. Salvador: Edições Cordel, 1985b. 96 p. (Série: Documentos, 2). il.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015. 688 p. il.

INTERNATIONAL CATACOMB SOCIETY. Anchoring Sanctity in Late Antiquity and the Middle Ages. Disponível em: <<http://www.catacombsociety.org/anchoring-sanctity-in-late-antiquity-and-the-middle-ages-masterclass-with-ics-advisor-sible-de-blaauw-et-al-may-31-june-1-2017/>>. Acesso em: 17 out. 2018. il.

JURACI DÓREA: vida, obra, sertão. *Tribuna Feirense*, Feira de Santana, v. 5, n. 180, 18 set. 2017. *Tribuna Cultural*, p. 1-4.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. 8. ed. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2009. 214 p. il.

MAY, Renato. *A aventura do cinema*. Tradução de Noênio Spínola e Nemésio Salles. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 238 p. (Biblioteca Básica de Cinema, v. 14. Série: Estética e Didática).

MORIN, Edgard. *O enigma do homem*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 227 p.

_____. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 356 p. (Série Diversos).

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004. 371 p. il.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 435 p. (Companhia de Bolso).

ROCHA, Glauber et al. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 232 p. (Biblioteca Básica de Cinema, v.1. Série: Roteiros). il.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004. 186 p. il.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. 215 p.