

SUZANA ALICE PEREIRA

**DECACONDE:
PERCURSO DE UM ARTISTA BAIANO DA GERAÇÃO 80**

Artigo apresentado ao Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, para avaliação parcial da disciplina História das Artes Visuais na Bahia.

Professor: Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador

2003

A tentativa de reconstituição da trajetória do artista baiano Decaconde atendeu a uma exigência disciplinar, com o objetivo de exercitar a produção de novos conhecimentos no campo artístico, mediante a exploração de temas inéditos na produção acadêmica, capazes de oferecerem contribuições à historiografia da arte baiana.

Como resultado, este artigo apresenta as informações obtidas em três módulos. Inicia-se por uma contextualização mais ampla, sobre a Geração 80 no Brasil; enfoca a seguir o contexto local, através da Geração 80 na Bahia, passando então à vida-obra do artista: biografia, carreira profissional e criações.

Desenvolvido ao longo de um semestre letivo, o conteúdo do trabalho baseou-se na realização de 12 entrevistas (um parente, cinco colegas de geração, dois críticos de arte, dois galeristas, um ex-professor e uma ex-aluna¹) e na análise formal de algumas das obras localizadas

Cumprе esclarecer que a denominação Geração 80 adotou como critério o período de produção, e não a época de surgimento dos artistas. A delimitação temporal restringe-se àquela década, mas no decorrer do trabalho impôs-se a necessidade de contemplar algumas produções de anos imediatamente anteriores e posteriores, com vistas a ampliar a compreensão dos fatos.

A diversidade e riqueza dos conteúdos oferecidos pela disciplina, a sua condução didática, além das trocas com os colegas e a colaboração das fontes entrevistadas, constituíram-se em valioso aporte para a realização da tarefa. Ainda assim, o artigo não esgota, absolutamente, o assunto, constituindo-se, antes, numa primeira aproximação de uma trajetória artística que se encontrava adormecida em fragmentos de memórias e obras dispersas.

Especialmente em relação à Geração 80 na Bahia, a elaboração do trabalho deixa a convicção de que é tema merecedor de futuras incursões teóricas, apresentando-se como campo rico para o estudo e o entendimento da evolução recente das artes na Bahia.

¹

GERAÇÃO 80 NO BRASIL: A EXPLOÇÃO DA COR

No Brasil, a produção visual dos anos 80 deixou como marca o reencontro com o prazer de pintar. Os jovens criadores da Geração 80 vivenciaram a liberação do gesto pictórico, experimentaram novos materiais, aprimoraram técnicas e discutiram a estética. Surgiram e se firmaram numa ambiência de intensa produção, divulgação e intercâmbio - exposições, festivais, ateliês e ações coletivas, debates - que viria a impactar a produção de galerias, salões e mostras oficiais.

A revitalização da pintura aconteceu após uma década, a de 70, caracterizada pelo quadro político repressor e pelo predomínio de uma arte conceitual e hermética. A redescoberta da emoção de pintar acontece, assim, como reação a essas vertentes, sucedâneas, por sua vez, das vanguardas dos anos 60, praticantes de uma arte ideologicamente engajada. Embora mais cética em relação à política, a Geração 80 engajou-se na campanha das Diretas-já e registrou, em muitas obras, a vitalidade e alegria daquele momento de abertura política.

O crítico Frederico Moraes, no seu ensaio "A Pintura Resiste", elaborado para o evento "BR/80; pintura Brasil década 80"¹, produziu talvez a abordagem mais abrangente sobre a Geração 80 no Brasil, aqui utilizada como principal referencial, ao lado dos ensaios dos críticos Márcio Sampaio, de Minas Gerais, e Almerinda da Silva Lopes, do Espírito Santo.

Citando artigo de sua autoria, "Abertura também na Cor?", publicado em O Globo, em 1979, Moraes recorda que já então se prenunciava a eclosão e as motivações da nova fase:

Na raiz desse novo informalismo pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos dez anos, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, de uma arte paravisual. A redescoberta do prazer de pintar tem a ver com a necessidade de reconquistar o espectador com propostas visuais capazes de encher os olhos e aliviar os corações, depois das homeopáticas propostas artísticas desta década.
(MORAIS, 1979)

O triângulo Rio, São Paulo e Belo Horizonte foi o foco propulsor do novo momento. O primeiro balanço das novas produções e tendências é a mega-exposição "Como vai você, Geração 80?", promovida no Rio de Janeiro pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no início da década, reunindo 123 jovens artistas de diversas cida-

¹ Linda Conde (mãe), Zivé Giudice, Bel Borba, Guache Marques, Lígia Aguiar, Dilberto de Assis (colegas de geração), Justino Marinho, Reynivaldo Brito (críticos), Paulo Darzé, Jacy Brito (galeristas), Juarez Paraiso (ex-professor), Ana Luisa de Mattos (ex-aluna).

² Retrospectiva da Geração 80, promovida pelo Instituto Cultural em 1991, com exposições itinerantes em nove capitais: Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia, Campo Grande, Belo Horizonte, Vitória, Fortaleza, Brasília e Porto Alegre.

des brasileiras. Outras importantes exposições se sucederam a partir daí, a maioria com títulos evocativos do prazer de pintar³

Em outras capitais, os festivais nacionais de arte propiciaram o encontro e intercâmbio de jovens artistas de todo o país com artistas renomados, destacando-se os festivais de inverno de Minas, promovidos pela UFMG em Ouro Preto, outras cidades históricas e Belo Horizonte; o Festival de Nova Almeida, no Espírito Santo, e, em Porto Alegre, no Ateliê Livre da Prefeitura.

Alguns programas oficiais contribuíram igualmente para a dinamização da cena artística, a exemplo dos projetos Pintura Brasil/Tendências e Arte Brasileira, da Funarte, que levaram a diversas capitais artistas visitantes como Karin Lambrecht, Carlos Fajardo, Waltércio Caldas, José Resende e Marco Túlio Resende. Dentre os artistas experientes que envolveram-se em propostas de estímulo à nova geração, destacaram-se Luiz Áquila e Charles Watson, no Rio de Janeiro; Amílcar de Castro em Belo Horizonte; Carlos Pasquetti em Porto Alegre; Humberto Espíndola em Cuiabá e Campo Grande; Luiz Henrique Schwanke em Joinville e Leticia Faria, em Londrina.

Frederico Moraes observa, a respeito dessas iniciativas todas, que, se por um lado possibilitaram romper o isolamento cultural de algumas regiões, por outro tiveram predominantemente a influência de artistas visitantes do triângulo Rio-São Paulo-Belo Horizonte, além de divulgarem modas e modelos internacionais, nem sempre contrabalançados por uma contribuição regional, o que teria, a seu ver, resultado numa certa padronização da produção.

A mobilização dos artistas em torno de ateliês coletivos é outro fato marcante. Surgiram em São Paulo o Casa 7 e a casa-ateliê de Leonilson (Fig. 1), Leda Catunda (Fig. 2), Sérgio Romagnolo e Ciro Cozzolino; no Rio de Janeiro, os ateliês da Lapa (Daniel Senise, Luiz Pizarro, Angelo Venosa e João Magalhães), da Rua Taylor e da Rua Alice, além de espaços similares em Goiás e Minas.

³ 'A flor da pele - Pintura & Prazer' e 'Pintura, Pintura', no Rio, 'A pintura como meio' e 'A Grande Tela, em São Paulo, e 'Pintura/Brasil', em Belo Horizonte.



LEONILSON
Sem Título, 1987
Acrílica sobre tela, 100 x 200 cm
Enciclopédia de Artes Visuais Itaú



LEDA CATUNDA
Vedação Laranja II, 1983
Acrílica sobre cobertor
Enciclopédia de Artes Visuais

As ações conjuntas geraram trios, como o Seis Mãos (Basbaum, Alexandre Dacosta e Barrão) e o Tupi-nãodá (dos grafiteiros Ciro Cozzolino, Carlos Delfino e José Carratu), no Rio; e duplas (Waldemar Zaidler e Carlos Matuck, em São Paulo, Milton Kurtz (Fig. 3) e Mário Rohne, em Porto Alegre). Em Fortaleza, Eduardo Eloy (Fig. 4) e mais quatro artistas fundaram o grupo de pintura mural urbana Aranha. Em Recife surgiu o Carasparanambuco, liderado por Rinaldo José da Silva; no Paraná o Convergência, Bicicleta e Motocontínuo, e em Santa Catarina o Nba-ú e Atmosfera.



MILTON KURTZ
Zapatos Errados 2, 1982
Grafite e acrílica sobre papel
66 x 66 cm
Enciclopédia de Artes Visuais Itaú



EDUARDO ELOY
Sem título, 1987
Acrílica sobre tela, c.i.d.
150 x 150 cm
Enciclopédia Artes Visuais Itaú

Na promoção dos novos pintores, destacaram-se as galerias Luisa Strina, Subdistrito e Paulo Figueiredo, em São Paulo; a César Aché, Anna Maria Niemeyer, Thomas Cohn e Saramenha, no Rio; a Sala Corpo e Gesto Gráfico, em Belo Horizonte; Usina, em Vitória; Pasárgada, em Recife, e a Espaço Capital, em Brasília. A atuação dessas galerias casou-se com o desejo de exposição e reconhecimento de muitos artistas, com todos os riscos implícitos, com observa Moraes:

É certo, também, que demonstraram uma indiscutível vocação publicitária, às vezes em prejuízo da criação, assim como se deixaram atrelar muito rapidamente ao mercado, de certa maneira substituindo o crítico pelo galerista como seu interlocutor privilegiado.
(MORAIS, 1991)

No âmbito da crítica especializada, o novo momento provocou repercussões de intensidade variada, conforme a avaliação de Moraes, mas no seu conjunto deixou como saldo uma abertura inédita para novos posicionamentos e abordagens:

A crítica brasileira dividiu-se em relação à Geração 80. Aquela crítica mais comprometida com a arte minimalista e conceitual ignorou a existência dessa nova produção pictórica, orientando suas especulações, de fundo filosófico, para conceitos como o da materialidade. Uma outra parte reconheceu a existência do fenômeno, mas o analisou de forma um tanto distanciada e com certa monotomia universitária. O segmento da crítica que aderiu de corpo inteiro à nova produção o fez por meio de um texto fortemente subjetivo e emocional, por vezes visceral e confessional. Crítica poética e engajada no sentido baudelairiano... É como se todos eles tivessem finalmente liberado o texto há muito reprimido. (MORAIS, 1991)

Em Belo Horizonte, a produção local, analisada por Márcio Sampaio no ensaio "Seis Pintores Mineiros nos Anos 80", teve como antecedente a constituição informal, nos anos 70, de uma "escola de desenho mineiro", inspirada na tradição de Guignard. Nos anos 80, com a abertura aos movimentos internacionais, ocorrem a renovação dos salões do Museu de Arte de Belo Horizonte e propostas inovadoras no Palácio das Artes. Mas o marco referencial seria a Escola Guignard, antiga Escola de Belas Artes. Instalou-se ali um Núcleo Experimental, sob a liderança de Amílcar de Castro. Objetivos: a experimentação prática e a reflexão estética.

Ali se esboçam os caminhos de uma "nova pintura", que abre mão do "bem-fazer" em favor de uma maior liberdade de ação e expressão. Essas experiências com a pintura do Núcleo se conectam com o trabalho ainda mais aberto desenvolvido nos festivais de inverno da UFMG, onde se reúnem críticos, professores, artistas de origens e faixas etárias diversas, diferentes experiências, sempre receptivos aos movimentos e às idéias que circulam no âmbito mais amplo. (SAMPAIO, Márcio, 1991)

Os seis artistas enfocados na análise do crítico mineiro - Ana Horta (Fig. 5), Benjamim Resende, Fernando Luchesi, Paulo Henrique Amaral, Ricardo Homen e Túlio Resende - estão entre os que tiveram como origem comum a prática do desenho, mas acabariam por aderir à pintura.



ANA HORTA
Branco, 1984
Acrílica sobre tela
120 x 120 cm
Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural

Desenhava-se a abertura política, logo viria a anistia, a campanha das Diretas-já. O ânimo dos artistas é projeção desse clima de alívio e de esperanças, e a pintura, mais do que o desenho, torna-se o

meio de expressão desse momento. É por isso que é praticada em liberdade: liberta-se a cor, recupera-se o prazer de pintar, demitindo-se em parte o caráter ilustrativo presente no desenho dos anos 70... Mesmo que a urgência de um discurso engajado nos anseios políticos e nas questões sociais seduza nossos artistas, a maioria muda o foco para as questões fundamentais da pintura em si. (SAMPAIO, Márcio, 1991).

A pintura se expande até literalmente, adotando suportes avantajados que resultam em grandes telas - característica verificável em quase todos os trabalhos. Aqui, vale reproduzir a citação que Sampaio faz de outro crítico mineiro, Ângelo Oswald. Este, não sem ironia, aponta outros aspectos daquela "onda": a adesão acrítica às tendências mundiais e às solicitações do mercado:

"...o surgimento de uma considerável população yuppie, com poder aquisitivo e solicitações precisas; o sonho do loft nova-iorquino, ampliando a altura das telas antes mesmo de aumentar o pé-direito das salas, as inovações arquitetônicas que consagraram o espaço clean e cultivaram o clima pós-moderno, em que a superficialidade chega ao paroxismo e os clichês provocam delírio; a proliferação de galerias e o rejuvenescimento dos marchands, na mesma faixa etária dos colecionadores e dos artistas, a exuberância do design, a expansão e o sucesso da indústria da moda, o recrudescimento do rock e o culto do vídeo, as influências provenientes dos Estados Unidos, da Alemanha e da Itália - eis aí uma série de fatores decisivos quanto aos caminhos dos 80". (SAMPAIO, Márcio, 1991)

Essas circunstâncias, concorda Sampaio, ensejaram a proliferação de uma "pintura de efeito vazio, subalterna", mas, por outro lado, viabilizaram o deslanche profissional de artistas que tiveram a busca pessoal recompensada pelo reconhecimento nos circuitos local e nacional:

Embora perfeitamente sintonizados com as tendências dominantes nos grandes centros, é de se notar como estes e outros artistas mineiros inventaram caminhos próprios, reforçaram certas características - e a subjacência do desenho na pintura é um deles - mantiveram a tonalidade do humor, o prazer do jogo (até enquanto desconstrução de estruturas ou da história da arte, em suas citações) fazendo prevalecer uma capacidade de elaboração conceitual e técnica, sem contudo eliminar a possibilidade poética e da intuição. (SAMPAIO, Márcio, 1991).

No ensaio "A pintura capixaba nos anos 80", Almerinda da Silva Lopes registra, além das oportunidades e riscos que se apresentaram para a Geração 80, a incidência da desigualdade regional sobre o contexto

artístico, com diferenças de projeção e solicitação de mercado e mesmo isolamento e carência cultural. O Espírito Santo não escapava a essas vicissitudes:

A falta de museus, galerias comerciais, publicações, pesquisas e até bibliotecas atualizadas, entre outros problemas, tem contribuído para acentuar a desigualdade de condições de produção e veiculação da arte no Espírito Santo, em relação a outros Estados. Assim, a produção artística local tem sido, na maioria das vezes, ou relegada a manter-se confinada no ateliê dos artistas, ou a aparecer, tão somente, em mostras locais, o que não a livra da sina de navegar ao redor do próprio umbigo. (LOPES, 1991)

Ainda assim, contrapõe, esse quadro não inibiria o surgimento de artistas que tiveram a produção reconhecida local e nacionalmente, a exemplo dos quatro enfocados – Norton (Fig. 6), Lincoln, Ivanilde e Hilal Sami Hilal. Entre eles, registra, predominou o bom nível de informação sobre o que acontecia mundialmente nas artes, através do acesso a livros, catálogos, revistas especializadas, exposições visitantes e participação nos cursos do Festival de Verão, em Nova Almeida.



NORTTON
Transi-to, 1988
Acrílica sobre tela
65 x 96 cm
Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural

"Paixão pela pesquisa e revitalização dos meios, procedimentos e suportes" teria sido o ponto comum entre os quatro, introdutores de mudanças na iconografia, fatura e suportes e adeptos de processos artesanais, como o esticamento das próprias (e enormes) telas, produção de molduras (muitas abrigando a continuidade das cenas) e das próprias tintas. Nas obras individuais alguns revelariam a inspiração do barroquismo dos festivais de Ouro Preto e Diamantina.

GERAÇÃO 80 NA BAHIA: A CRIAÇÃO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO

A contextualização nacional deixa algumas indagações sobre o fenômeno artístico na Bahia da década de 80. Por que a mostra nacional mais importante e abrangente da época, 'Como vai você, Geração 80?', não incluiu baianos? Porque, igualmente, não há artigos sobre a produção baiana na retrospectiva de maior fôlego empreendida até aqui, a "BR/80: Pintura Brasil Década 80"? Por que Salvador não é citada na análise de Frederico de Moraes?

A princípio, se poderia pensar na miopia que costuma privilegiar o eixo Rio-São Paulo. Mas os eventos e abordagens citados contemplam outras cidades, como Belo Horizonte, Londrina, Brasília, Cuiabá, Campo Grande, Porto Alegre, Recife e Fortaleza. Sabe-se também que o curador da mostra "Como vai você, Geração 80?", Marcus Lontra, conhecia a produção local. Então, por que Salvador ficou de fora?

Isolamento cultural é a resposta consensual dos depoimentos e textos consultados. Apesar da dinâmica local e intercâmbio com outros Estados nordestinos, a Bahia não marcou presença na cena nacional, quer através da visibilidade dos seus artistas nos principais centros, Rio e São Paulo, quer atraindo para o Estado eventos de expressão nacional.

No final da década, em 1988, no catálogo do 1º Salão Baiano de Artes Plásticas⁴, o coordenador, Zivé Giudice, registrava:

Nos últimos vinte anos nenhum evento foi produzido capaz de ressoar além dos limites da velha e fascinante Salvador. Esse tempo tão extenso de irrealizações teve como consequência o afastamento da Bahia do circuito nacional das artes plásticas, interrompendo o diálogo com outros centros produtores e sua proposta de descentralização do poder decisório do eixo Rio-São Paulo. Limitou-se a uma convivência doméstica, de contribuição relativa. (GIUDICE, 1988).

A análise das causas do isolamento remete ao legado histórico - o hiato da década de 70 - deixado pelo ambiente repressor dos anos 60, a partir do fechamento, pelo regime militar, da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, que se realizava em Salvador em 1968. O co-realizador⁵, das duas edições, Juarez Paraiso, afirma que a repressão interrompeu um momento de extraordinária visibilidade da Bahia no cenário nacional, e um deslanche de grande significado para a arte local:

O destaque obtido pela Bahia chegou a gerar pressões para transferir a Bienal para São Paulo. Do ponto de vista artístico, enquanto a geração de modernistas baianos da década de 50 era um grupo fechado, os artistas dos anos 60 eram abertos e articulados, tinham uma visão internacional da arte, além de uma posição ideológica. A repressão policial e a censura provocaram a acomodação de muitos artistas, o individualismo e, consequentemente mais nefasta de todas, a auto-censura. Nesse sentido, a censura oficial foi vitoriosa, conseguiu o que pretendia, ao espalhar o medo da morte e do sofrimento físico e

⁴ Promovido pela Fundação Cultural do Estado/Departamento de Artes Plásticas entre dezembro de 1988 e janeiro de 1989, no Museu de Arte Moderna da Bahia - MAM.

⁵ Juntamente com Riolan Coutinho

moral. E então, os artistas passam a recorrer intensamente aos temas do humor e do sexo e à metáfora. A obra de arte, de tão metafórica, tornou-se metafísica (PARAISO, 2003).

Na dissertação 'Artes Plásticas em Salvador: 1968 a 1986, Malie Kung Matsuda avalia o impacto negativo da repressão militar sobre as perspectivas da arte baiana:

A II Bienal Nacional de Artes Plásticas era contestatária como todas as atividades artísticas, culturais e intelectuais do período. A censura, ao reprimir a arte, fechando a II Bienal, desviou o percurso da possibilidade de sedimentar novas formas de linguagem, como a vanguarda, justamente numa fase em que a Bahia se encontrava no momento ideal para equivaler-se aos centros do Sul. Depois do encerramento da II Bienal, perdeu-se o espaço da produção atualizada, criando um grande vazio artístico e um empobrecimento cultural (MATSUDA, 1995, p. 135).

Vinte anos depois, aquele contexto ainda se apresentava marcante para a produção local, como registraram os jurados⁶ do 1º Salão Baiano de Artes Plásticas, no texto do catálogo:

Todos ainda se lembram do momento em que a Bahia, através da realização da Bienal, esteve no primeiro plano nacional das artes plásticas. Mas eram tempos difíceis, aqueles – a 2ª metade dos anos 60 – e a Bienal, como outras manifestações culturais no país, estiolou. De lá para cá, manda a verdade que se diga algo que provavelmente não agrada aos baianos. Tanto no âmbito da produção quanto no do consumo... a Bahia saiu da ribalta das artes plásticas brasileiras. (CATÁLOGO DO 1º SALÃO BAIANO DE ARTES PLÁSTICAS).

O panorama local nos anos 70 refletiu a perda de tónus da produção artística, a despeito do empenho de instituições, como a Universidade Federal da Bahia - UFBA, e de grupos, como o Etsedron, para escapar ao imobilismo e demarcar evoluções. Na sua análise, Matsuda contabiliza os prejuízos desse período - que denomina "mormaço artístico cultural":

Pressionados entre o fazer artístico e o mercado, uma vez que o sistema capitalista e a censura anularam as propostas estéticas, sendo responsáveis pela perda da força inovadora, a arte se repete. E se repete por falta de um esquema de pensamento plástico, ca-

⁶ Marc Bercowitz, Olívio Tavares de Araujo, Raul Córdola Filho, Ivo Vellame e Reynivaldo Brito.

paç de sustentar teoricamente a ação do artista, para formular conceitos ou criar formas.
(MATSUDA, 1995, p. 135)

A situação só começaria a se reverter no final da década de 70. O marco inicial foi o Salão Universitário Nordeste de Artes Plásticas, realizado em 1977, pela EBA, que premiou artistas baianos como Decaconde, Murilo e os integrantes do Grupo Lama⁷. Pode-se identificar naquele momento e naquele espaço universitário o surgimento de uma nova geração artística – a despeito das questões conceituais inerentes à tentativa de delimitar gerações artísticas. Os jovens produtores ficariam conhecidos como Geração 70, em alusão à época do seu surgimento.

Sob este ângulo, a geração setenta é marcada pela oposição ao tradicional e uma parcela tentava mudar as condições de ensino da EBA. Por isso, em 1977, muitos talentos com boas propostas se unem. Zivé, Guache, Florisvaldo, Decaconde, Araripe e Joelino formam um grupo na Escola de Belas Artes, inicialmente trabalhando para exposição do Salão Universitário Nordeste de Artes Plásticas na sala cedida pelo diretor da escola, Ivo Vellame. O grupo incipiente identificava-se pela unidade ideológica na proposta de trabalhos em conjunto. Estava aberto a todos os alunos da Escola, desde quando unidos pela proposta... Eram entrosados e mantiveram-se unidos por muito tempo, trabalhando na sala de desenho de Juarez Paraiso, até em torno de 1984. Sua hora de encontro eram as tardes na EBA (MATSUDA, 1995, p. 123).

No ambiente de abertura política dos anos 80, os salões universitários, de âmbito estadual e regional, cumpriram uma função dinamizadora, contando com o apoio entusiasta do diretor da EBA, Ivo Vellame. O objetivo era estimular a produção contemporânea entre os jovens, contribuindo, dessa forma, para sacudir o clima de estagnação, ainda que dentro do quadro de carências materiais e desatualização de conhecimentos da universidade, como conta o artista Guache Marques:

Havia um certo marasmo, e nós não tínhamos acesso a informações atualizadas. A biblioteca da EBA não oferecia um acervo atualizado, e naquela época ainda não havia o computador ou a Internet. Ou seja, não tínhamos acesso às informações de fora, a não ser por iniciativa própria. Alguns de nós costumávamos consultar a biblioteca de arte do ICBA. A rigor, não havia intercâmbio, a gente vivia no apagão. Então nos voltamos para os salões. (MARQUES, 2003)

⁷ 1º Prêmio Miguel Navarro y Canizares para o Grupo Lama; 2º Prêmio João Francisco Lopes Rodrigues para Murilo Ribeiro; 3º Prêmio Manoel Ignácio de Mendonça Filho para Pedro Eymar (CE) e Prêmio Escola de Belas Artes para Decaconde.

Aos salões se sucederam a reativação de programações culturais patrocinadas pela Funarte, Fundação Cultural do Estado, MAM e, ainda incipiente, a contribuição da iniciativa privada. Salões, exposições coletivas, concursos, além da formação de grupos artísticos, voltam a dinamizar a cena cultural em Salvador, destacando-se, dentre as iniciativas, o 1º Encontro de Artistas Plásticos do Nordeste, o Círculo de Arte do Nordeste, o Salão Metanor/Copener.

A exposição de maior repercussão foi a intitulada 'Geração 70', realizada em 1985, com artistas surgidos no final da década anterior⁸. Foram selecionados 10 artistas - Astor Lima, Bel Borba (Fig. 7), Chico Diabo, Florival Oliveira, Fred Schaeppi, Guache Marques (Fig. 8), Justino Marinbo, Maso, Murilo e Zivé Giudice (Fig. 9) - o que provocou reações junto aos demais representantes da geração, que incluía ainda nomes como Decaconde, Leonardo Celuque, Valuízo Bezerra (Fig. 10), Araripe Júnior, Joelino e Angela Cunha, dentre outros.



BEL BORBA
Sem Título, 1989
Spray (pistola) sobre tela
'Artes Plásticas em Salvador:
1968/1986'



GUACHE MARQUES
De vômira oligofrênica!, 1979
Pastel seco e lápis Caran
D'Ache sobre papel
70 x 90 cm
Arquivo do Artista



ZIVÉ GIUDICE
Sem Título, 1985
Guache e Pastel
'Artes Plásticas em Salvador:
1968/1986'



VALUIZO BEZERRA
Altamira Picasso, 1988
Guache e nanquim sobre papel
130 x 100 cm
Catálogo do 1º Salão Baiano de Artes
Plásticas

Como únicas conexões com a cena nacional, em 1981 ocorre a vinda dos jurados do IV Salão Nacional de Artes Plásticas - os artistas Amílcar de Castro e Ana Letícia e os críticos Walmir Ayala e Frederico Moraes - para avaliar as obras regionais inscritas; e em 1984, no MAM, o 'Encontros com a Arte Brasileira', evento paralelo ao VII Salão Nacional de Artes Plásticas, com o artista Carlos Zílio e os críticos Olívio Tavares de Araujo, Frederico Moraes e Aracy Amaral.

O artista e crítico Justino Marinbo argumenta, a respeito da ausência da Bahia no evento nacional de maior repercussão realizado então, a megaexposição 'Como vai você, Geração 80?', que embora os 123 participantes representassem diversos Estados, inclusive do Nordeste, todos ou quase todos se encontravam, à época, radicados, com presença regular ou articulações no eixo Rio-São Paulo. O que não deixa de constituir um dado igual-

mente revelador do isolamento baiano - confirmado pelo fato de que o evento BR/80, Pintura Brasil Década 80, incluiu obras de um único artista baiano, Sérgio Rabinovitz, que mantinha articulações com aquele circuito.

Não sei se a Bahia não correu atrás ou não fez por merecer, mas o isolamento era um fato. Tanto é que os artistas baianos não exibem em seus currículos exposições em galerias expressivas do Sul. Os curadores não vinham aqui, ou se vinham era em busca dos medalhões. Os galeristas locais também não nos levavam, priorizavam os medalhões. Nós é que teríamos que ir, se tivéssemos que nos projetar nacionalmente o Rio era o lugar. Mas não marcamos presença lá. Digamos que eles não nos ligavam, nem nós a eles. Tínhamos uma certa repulsa pelas coisas de fora. A idéia era fazer uma arte local, e resultou que o trabalho de nenhum de nós teve influência lá fora. Não éramos de correr atrás, havia entre nós uma certa inércia (MARINHO, 2003).

O depoimento é secundado pelo de outro crítico baiano, Reynivaldo Brito:

A meu ver, essa questão do isolamento deve-se fundamentalmente à atitude do artista baiano. Ai se inclui não apenas a acomodação, mas também a falta de aglutinação, e um exemplo é que não existe aqui uma associação de artistas plásticos de porte. Então, o isolamento é um problema de atitude. Com esse isolamento todo, naturalmente ele não é visto (BRITO, 2003).

O artista Bel Borba prefere dar outro enfoque à questão, que, do seu ponto de vista, não deve ser encarada estritamente em função do prejuízo à projeção externa. Em relação à criação artística, considera que o isolamento necessariamente não conduz ao empobrecimento, podendo inclusive levar à inovação e ao enriquecimento criativos. Citando o seu próprio caso, diz que, depois de constatar a resistência do Sul a legitimar valores de outras regiões, decidiu voltar-se à comunidade local, e considera o efeito positivo a longo prazo, apresentando como exemplo o seu trabalho atual, fortemente vinculado à vida de Salvador:

Na época, se falava muito na independência em relação aos cânones do Sul. Na minha cabeça de jovem aquilo marcou, e de alguma forma colho agora os resultados. Passou aquela coisa do flerte com o Sul Maravilha, e a frustração de perceber que eles determinam quem é quem. O pipoco daqui não dá para ouvir lá. Voltei-me então para dentro, e depois para cima, para trás, para os lados e para o outro. Desde então o meu trabalho cresceu, alcançando inclusive o Japão e a Alemanha. Aos 50 anos, vejo que aquele era um desafio desnecessário. Acredito mesmo é no trabalho interno e sensível. (BORBA, 2003)

⁸ Organizada pelos críticos Reynivaldo Brito e Ivo Vellame, no Museu de Arte da Bahia - MAB.

Outro aspecto indissociável da análise dos anos 80 é a questão da defasagem em relação à contemporaneidade. A auto-avaliação acaba por desaguar na discussão sobre a inovação da produção artística local. No catálogo do 1º Salão Baiano de Artes Plásticas, o então dirigente da Fundação Cultural do Estado, Florisvaldo Matos, registrava o assunto, na virada para os anos 90:

... não fossem os projetos da arquitetura e as poucas soluções urbanísticas, decorrentes da pressão sobre o espaço urbano, não se poderiam objetivar concretamente os efeitos do nosso desenvolvimento no âmbito da cultura, na escala que deveria induzir o qualificado processo de industrialização, observando-se, ao contrário, inexplicável e indisfarçável inibição (MATOS, 2003).

O artista Zivê Giudice, atualmente radicado em Brasília, é da mesma opinião:

Sou muito crítico, não considero que produzimos muita coisa não. Nossa geração foi quase uma geração espontânea, nascemos de nós mesmos, não tínhamos o passado para estabelecer uma ruptura. A ditadura foi cruel, atrofiou tudo. A geração anterior é que seria a nossa referência para discutir, contestar. Mas as duas gerações anteriores a nós quase não produziram nada, e a Bahia não dialogava com outros centros, alimentávamo-nos de informações domésticas. Acho que produzimos como artistas modernos quando já estávamos na pós-modernidade. A produção da gente era a produção dos anos 50 na Europa, enquanto a vanguarda brasileira já estava ditando outra estética e outro discurso. Só esporadicamente vinha um ou outro artista da vanguarda brasileira ao MAM. Havia uma defasagem em termos de leitura, obra e pensamento. A arte é produto da sociedade, informações, conhecimentos, pesquisas, talento. Mas entre nós só havia virtuosismo artístico. (GIUDICE, 2003).

Esse aspecto é registrado pela crítica Matilde Matos, em artigo publicado no final da década, no *Jornal da Bahia*:

O que diferencia os artistas desta geração que está chegando é a consciência profissional, o saber que para entrar no meio, têm que estar bem capacitados, apoiando-se na base firme do desenho, aprendendo várias técnicas, tomando conhecimento das conquistas que outros artistas fizeram antes deles. (MATOS, 1989)

Na ótica de Justino Marinbo, a questão da defasagem envolve outros aspectos:

A qualidade existia, mas não era necessariamente a exigida pela época, que se baseava em muita textura, dimensões gigantescas. Eu, por exemplo, como outros, fazia desenhos de pequena dimensão. ao mesmo tempo em que Bel Borba fazia esculturas com engrenagens, quadros hiper-realistas... (MARINHO, 2003).

Juarez Paraiso começa por questionar a pertinência das classificações 'arte pós moderna' e 'arte contemporânea'. Acredita que tudo o que se fez desde aquela década, até hoje, como as instalações e multimídias, "é, caracteristicamente, continuação da modernidade". Professor de muitos nomes da Geração 80, inclusive Decaonde, e influência marcante, inicialmente, nas obras de pelo menos dois - Guache e Zivé - ele também relativiza a questão da defasagem:

Medir a defasagem pela emergência de grandes nomes na esfera nacional é questionável, porque há muitos nomes construídos pela mídia, pelo marketing, pelo colonismo social. Aqui tivemos a pintura maturada de Guache, o expressionismo de qualidade de Zivé, o hiper-realismo e a sensualidade pictórica de Maso, a aerografia de Bel Borba... Não era um buraco total. O pioneirismo é relativo, o que importa é o resultado estético, a qualidade intrínseca, a originalidade e criatividade. Nosso compromisso é um compromisso com a produção mundial. Nesse sentido, podemos ser ambiciosos, mesmo isolados.(PARAISO, 2003)

O papel do mercado no desenvolvimento da arte local também perspassa a questão da defasagem. A aquisição material das obras esteve, no período, concentrada em galerias como O Cavalete e o Escritório de Arte da Bahia, ambas sediadas no Salvador Praia Hotel, em Ondina. A proprietária da primeira, Jacy Brito, cultivava um relacionamento mais próximo com os artistas, que costumavam aparecer naquele espaço nos finais de tarde e participar dos almoços de sábado na sua residência. O Escritório de Arte, então dirigido por Paulo Darzé e Dennisson de Oliveira, adotava uma linha mais voltada à prospecção e atendimento dos mercados local e nacional.

Jacy recorda que a incipiência do mercado local de arte foi um duro teste para os artistas que atuaram durante os anos 80:

Não era fácil. Os artistas conhecidos dominavam, os iniciantes tinham pouco acesso ao mercado, que era limitado a pessoas de alto poder aquisitivo. Na tentativa de mudar a situação, passamos a promover uma feira anual de arte, onde os artistas, inclusive os famosos, tinham as obras expostas na rua, a preços mais acessíveis. Eu pessoalmente tinha uma identidade com eles porque tinham uma visão avançada de arte. Zivé e Justi-

no começaram comigo. Mas não havia intercâmbio com o mercado nacional, realmente. Era muito difícil para eles a sobrevivência. Por não serem ainda conhecidos, muitos sequer tinham acesso às galerias. (BRITO, Jacy, 2003)

Darzé avalia objetivamente a relação daqueles artistas com os mercados local e nacional.

Eu não apontaria nenhum deles que tenha hoje um mercado nacional. A participação é de muito pouca significação, até mesmo em função do comportamento do artista, que teria que sair mais, trabalhar a exposição do seu trabalho fora daqui. Infelizmente, aquela foi uma geração muito tímida. E a imprensa nacional é muito cruel com o mercado nordestino. Como consequência, nesses anos todos, o único que despontou entre os galeristas do Sul, recentemente, foi Marepe. O mercado local, por sua vez, é conservador: até gosta das artes visuais, mas aprecia a arte barroca, coisas da Bahia antiga, Presciliano Silva... Isso acaba inibindo os artistas jovens. (DARZÉ, 2003)

Bel Borba assina embaixo:

As pessoas com capacidade de compra não se permitem correr riscos, não bancam ousadias. Se o público quer que o artista cresça, tem que dar espaço, mas parece que o trabalho ousado compromete a harmonia do lar. A ousadia não é uma moto avançada, é uma obra ousada. Na Europa, me impressionei com o espaço que experiências muito loucas encontram no mercado. Já o baiano não compra rupturas. O cidadão mais simples tem até mais abertura para coisas modernas, vide a adesão à informática, aos cartões eletrônicos... Já a camada média/alta se permite luxúrias, sevícias e volúpias, mas na estética é defasada, está ainda na era moderna, a pintura que é capaz de absorver é a da década de 60. (BORBA, 2003)

Finalmente, também o papel da crítica de arte se insere na análise da questão da defasagem. Zivé Giudice enxerga aí um dos fatores restritivos:

A crítica era condescendente. Essa domesticidade, essa coisa paroquial... Fica o elogio fácil, a premiação. Se os artistas produziam coisas domésticas, os críticos, que não eram os mais críticos, passavam mel, douravam a pílula. A crítica tem a função de indicar o caminho, apontar o equívoco. Já que não havia crítica, não havia o que descobrir (GIUDICE, 2003)

Reynivaldo Brito delimita o papel da crítica em função da realidade local:

Na realidade, na Bahia não há uma crítica muito profissionalizada. Os próprios veículos de comunicação mantêm os espaços quase como um favor. Não temos aqui críticos vivendo exclusivamente disso. Ivo Vellame era professor universitário, eu era jornalista, Matilde Matos era empresária. Era uma crítica meio amadorística, muito mais um registro que uma opinião. Mas, ainda assim, tem um papel importante. Mesmo o registro é um referencial, se não houver alguém que repercuta, alguém com parâmetros, é muito pior. O que há, além disso, é um problema que se esconde atrás da crítica: o ser humano só gosta de elogios. O elogio é normal, muito comum, inclusive na crítica nacional, mas não só. Clarival do Prado Valadares costumava dizer que o problema da crítica é que não pode criticar. Se fizer, ganha inimigos. (BRITO, 2003)

Na Geração 80, alguns episódios exemplificam a relação dos artistas com a crítica. No início da década, uma crítica de Justino Marinho a um trabalho de Decaconde, a série sobre o Carnaval da Praça Castro Alves, irritou o artista, que enxergou no conteúdo um dogmatismo em relação à sua mudança de temática, que migrara da denúncia social para o cotidiano baiano. Marinho, por sua vez, recorda que ele próprio se incomodou com uma crítica à sua obra, que condenava justamente o abandono da ênfase na denúncia social.

Guache Marques guarda, entre as suas preciosidades de arquivo, uma crítica do ensaísta e crítico baiano Antonio Celestino a uma produção sua exposta na Mostra Agora Sete, no MAM, no início da década, publicada no jornal A Tarde. Pela elegância de estilo e tratamento, agudeza de análise e desenvoltura no exercício do papel orientador, vale aqui a transcrição parcial:

Sempre muito cuidadoso, magnífico artesão, sabe manejar seus materiais de trabalho como poucos. Temo que isso em vez de o ajudar o venha a prejudicar, se não descurar de começar a receber do seu bom artesanato as qualidades artísticas que precisa desenvolver e para as quais me pareceu altamente qualificado. Precisa se libertar imediatamente de algumas influências, até o momento perfeitamente naturais, mas daqui por diante bastante prejudiciais, e se livrar de certos preciosismos, bonitos de se olhar, mas que lhe custarão depois um esforço terrível e que a outros tem custado a própria inspiração. (CELESTINO, 1983)

MATÉRIA VIDA: A DOR E A DELÍCIA DE SER O QUE SE É

A tentativa de reconstituição do percurso artístico e da presença de Decaconde na Geração 80 da Bahia demanda o esboço do seu perfil humano, ainda que diante de todos os riscos e temeridades inerentes a qualquer relato biográfico.

Manoel José do Conde era o nome civil. Nasceu em Salvador, a 24 de março de 1957, numa família de ascendência portuguesa. O pai, Miguel Conde, construiu em Salvador uma bem sucedida carreira empresarial no segmento turístico. A mãe, Linda Conde, foi professora de História e Geografia em conceituados colégios particulares da capital baiana, como o Dois de Julho, Sophia Costa Pinto, Mercês, Nossa Senhora da Anunciação e Escola Nova, além de dirigente do setor de bibliotecas da Bahiatursa.



Aos 10 anos de idade

Na história familiar não há registros de vocações artísticas entre os ascendentes, nem entre os três irmãos, que desenvolveram carreiras técnicas. Deca, entretanto, revelou um talento precoce para o desenho. Começou a desenhar em criança, e com tanto vigor e assiduidade que levou o pai a buscar orientação. Consultado, o artista Genaro de Carvalho identificou no garoto uma inclinação artística natural e recomendou que simplesmente o deixassem criar livremente.

Fascinada por leituras, a mãe passou a subsidiar o filho com livros de arte. Após completar a educação básica e fundamental nos colégios Nossa Senhora Auxiliadora e Antonio Vieira, no momento de prestar vestibular para ingresso na universidade, não havia em casa qualquer dúvida ou resistência em relação à opção de Deca.

Revela-se aí um traço distintivo da sua formação, em relação ao padrão convencional da época - e mesmo da atualidade. Ele encontrou na família abertura e receptividade para o exercício da vocação artística. "Nós adorávamos que ele fosse artista", diz a mãe. Os depoimentos de amigos confirmam que o trânsito de artistas tinha livre acolhimento na casa dos Conde. Outra característica, também incomum: não mantinha relação conflituosa com a família.

Aos 20 anos, em 1977, Deca entrou na Escola de Belas Artes, para desenvolver o potencial. Nas salas de aula, com professores como Juarez Paraiso, Riolan Coutinho, Ivo Vellame, Rescala, Udo Knoff e Ailton Lima, diversificaria as habilidades técnicas e o conhecimento teórico. Nos corredores, jardins e outros espaços comuns, começaria uma nova história de vida, como testemunha e partícipe do surgimento de uma geração artística. O relato é de Zivé Giudice:

Na época, eu exercia uma certa liderança na escola, mobilizava as pessoas que indiscutivelmente tinham talento, lutava para que houvesse uma sala à nossa disposição nas férias. Notei aquele rapaz com um desenho extremamente sofisticado, então convidei para que se juntasse a nós. Eu, Guache, Florival, Pitanga, Deca, passamos a trabalhar ali o tempo inteiro. Havia um salão universitário, ele estava relutante em participar, se considerava iniciante, e eu estimulei. Ele foi premiado, com um desenho a bico-de-pena irônico, cáustico, mas de uma elegância na construção... Ele então passou a trabalhar intensamente o desenho, e era de uma qualidade tão grande... Ia direto ao papel, não esboçava nada, tinha o controle absoluto. Trabalhava com a figura humana e se livrava daquela armadilha da ilustração muito bem. Em todas as exposições que organizávamos, ele era uma figura imprescindível, seu trabalho era uma coisa incontestável. (GIUDICE, 2003).

Guache, que também teve a sua origem artística no desenho, conta que aquela era uma época em que o desenho, especialmente a bico-de-pena, assim como o papel, eram muito mais valorizados. A tendência encontrava espaço em algumas revistas, como Grilo e Planeta, que pela linha editorial identificavam-se com o realismo fantástico e o surrealismo. "Para quem queria abraçar o universo do insólito, o desenho era a expressão adequada àquele tempo. Mas era uma técnica de difícil futura, requeria destreza" - pré-requisitos do domínio de Deca:

Deca era um exímio desenhista, e antenado com o seu tempo. Na sua obra havia a presença do sarcasmo, da brasilidade e de coisas interiores, da psicologia dele. A sátira e o tragicômico ficaram para mim como os aspectos marcantes. Ele era muito produtivo, desenhava muito, e deixava por aí, muita coisa certamente se perdeu. Pessoalmente, era um tanto arredo, não fazia questão da visibilidade, nem chegou a ter muita, talvez fosse uma questão de tempo. Fazia parte da paisagem, porém não estava sob os holofotes, nem foi um divisor de águas. Mas o trabalho dele a gente respeitava. (MARQUES, 2003).

Além do domínio do desenho, Deca se destacou na escola pela singularidade do perfil humano. Os depoimentos são consensuais quanto à postura reservada, o refinamento de modos e a abertura às amizades. Também

usava de franqueza e mordacidade - "uma certa pimenta na língua", como lembra Guache - e era despojado. Na escola, buscou se desnudar de vinculações com a condição social - tanto que, ao usar o carro da família, preferia desembarcar antes e adentrar a pé. Calças jeans, camisetas e alpercatas, era o traje de todas as horas - marca da sua geração.



Década de 70

Ao distanciamento das convenções correspondia o impulso pela integração ao seu tempo e ao lugar. A experimentação existencial é a marca que emerge da visão retrospectiva da sua trajetória. O engajamento temporal levaria ao posicionamento político contra o poder autoritário da época - evidenciado na participação em passeatas estudantis e na crítica expressa em muitos dos trabalhos. A relação com o lugar lhe levaria muito além do circuito frequentado pela classe média de Salvador então - a exemplo dos bares Habeas Copus, na Barra, e Avalanche, no Canela.

Dois colegas de geração e amigos, Dilberto de Assis e Lúcia de Aguiar, contam da relação dele com a cidade. "Pintava uma festa, por exemplo, na Liberdade, e Deca topava, embarcava na história, curtia" (ASSIS). Lúcia tinha em Deca um dos mais assíduos parceiros nas andanças pelo Pelourinho, então no auge da degradação física, reduto de marginalizados sociais:

Num tempo em que era inusitado frequentar o Pelourinho, a gente andava entre a Cantina da Lua e os bares de Joaquim e Deraldo, convivendo com os moradores e outros frequentadores, artistas e intelectuais como os escritores João Ubaldo Ribeiro e Ruy Espinheira Filho, os cineastas Tuna Espinheira e Agnaldo Siri, os jornalistas Rêmulos Pastore e Bonfim Caetano. (AGUIAR, 2003).

O fascínio pelo centro histórico levou Lúcia a instalar-se no local, que então sequer contava com rede telefônica. No loft improvisado no casarão barroco, o grupo de amigos construiu a a ambiência que também era a cara daquela geração: decoração coletiva, almofadões e incensos indianos, plantas, música, artes, amores. "Foi um mo-

mento muito forte na vida de todos nós. Ali se definiu quem ia ser o que - na vida, na profissão e na relação com o outro", recorda.

No início da década de 90, com pouco mais de 30 anos, Deca soube que adquirira uma imunodeficiência, à época fatal. Nos relatos sobre aquele momento, amigos e parentes destacam duas coisas: a força pessoal dele e o apoio da família, que esgotou todas as tentativas para reverter o quadro. Diante do diagnóstico médico decisivo, restou a difícil fase do convívio com a fatalidade, marcada por uma maior reclusão e o refúgio na música, através da execução diária da flauta.

Realizou uma última viagem, com os pais, por roteiro de escolha própria: Grécia, Itália, Londres, Portugal e Espanha. Gastou quase todo o tempo mergulhado nos acervos de arte. Em Málaga, Espanha, a viagem se retardou até que se saciasse do objeto da sua paixão artística: a obra de Pablo Picasso. Em maio de 1995, aos 38 anos de idade, teve interrompido o percurso de vida.

PROFISSÃO: ARTISTA

Desde que iniciou a formação acadêmica na EBA, em 1977, Deca conde abraçou a carreira de artista plástico como profissão. A produção artística, que já era intensa desde antes, passou a responder pela sua identidade social e autosustentação econômica. Ele ingressa no circuito das artes baianas referendado pelo conceito positivo junto aos professores e colegas, além da premiação obtida no Salão Universitário Nordestino de Artes Plásticas.

A partir do convívio diário na escola, desenvolve relacionamentos profissionais e pessoais com colegas de geração, frequenta exposições, conhece galeristas e críticos e passa a ter presença, embora discreta, conforme o seu estilo, no cenário artístico local.

Participa de inúmeras exposições coletivas, das quais é possível registrar a comemorativa do Centenário de Fundação da EBA, no Mam; 'Artistas Novos da Bahia', em Itabuna (1977); 'Dezesseis Artistas da Bahia', no Gabinete Português de Leitura (1979); Artes Plásticas Universitária Hoje', no Teatro Castro Alves (1979); mostra inaugural da Galeria Geraldo Rocha, em Vitória da Conquista; 'Poesia e Arte - Conclusões do Azul', no ICBA (1980); 'Ondas de Março', no Praiamar Hotel', 'Bahia de Todos os Santos', no Mam, além de uma mostra no Bar do Encontro, em 1981. Em 1987 realiza a exposição individual 'DeZembos', no foyer do TCA.



Década de 80

Face ao mercado artístico restrito, em 1983 ele passa a atuar em publicidade, associando-se às artistas Lígia Aguiar e Sonia Regina no estúdio FazArte, uma casa-ateliê na avenida Centenário. Na época, ainda sem o recurso do computador, as marcas comerciais, inclusive a do próprio estúdio, eram desenvolvidas à mão ou com caracteres e desenhos transferíveis, do tipo letraset. Dentre outras, projetou a decoração carnavalesca do Clube Português, as indumentárias do bloco Apaches do Tororó, a decoração natalina do centro comercial Villa da Barra e cartões de Natal.

*Posteriormente, já com maior trânsito no meio cultural, produziu ilustrações para a capa do livro *Psiquiatramas de Poesias* e para uma capa de disco do cantor baiano Lui Muritiba, além de cenários e figurinos para teatro e cinema, a exemplo dos utilizados no filme *Lenda do Pai Inácio*, do cineasta baiano Pola Ribeiro.*

*Entre 1989 e 1990 atuou como professor nas oficinas artísticas do MAM, lecionando *Desenho de Observação para adultos*. A estilista Ana Luisa de Mattos, ex-aluna, destaca no perfil do professor a segurança na transmissão dos conhecimentos técnicos e na condução da experiência prática, que envolvia a observação rigorosa do objeto e a sua reprodução em papel, com lápis e carvão. "A natureza da oficina exigia muita concentração de todos, o que combinava com o jeito dele, calado, tranquilo e paciente". (MATTOS, 2003).*

A despeito da entrega total à arte, Deca não fez à sua carreira artística a concessão de renunciar a um traço pessoal: a postura reservada, que lhe manteve distanciado do centro da cena e de grupos com poder de articulação e projeção. Também não cortejou a crítica especializada, conservando, até o fim, como conta Lígia Aguiar, a opinião firmada de que a crítica se equivocava e extrapolava a sua função todas as vezes em que adotava, como critério de avaliação, o enquadramento do artistas em tendências, modelos ou estilos.

Em 1995, seis meses depois da sua morte, artistas baianos realizaram a exposição "Artistas pintam a Primavera", em sua homenagem, na Galeria Abaporu, no Pelourinho. O evento reuniu trabalhos de Alexandre César, Beth Souza, Caetano Dias, Catarina Argôlo, Cecília Menezes, Gilson Cardoso, Guache Marques, Jairo

Figueiredo, Justino Marinho, Leonel Mattos, Lígia Aguiar, Neide Cortizo, Paulo Pereira, Valúizo Bezerra e Zan Pimentel.



Década de 90

ALQUIMIA: VIDA TRANSMUTADA EM ARTE

Na obra deixada por Decaconde, destaca-se, de forma marcante, o excepcional talento como desenhista. O desenho, executado de forma magistral, é prevalente em sua produção, encontrando-se subjacente mesmo na fase em que abraçou a pintura, a partir dos anos 80, quando o gesto pictórico era a tônica de toda uma geração artística. Ainda aí, está preservada a nítida caligrafia do desenhista.

A incursão pelo barroco baiano é outro traço que o singulariza entre os nomes da sua geração. Na busca por estabelecer pontes entre o passado e o presente, ele aventurou-se pelo universo barroco através de uma pesquisa formal dos signos típicos daquele modelo estético - a exemplo da voluta, do atlante, do brasão e da flâmula.

Na sua obra, esses elementos são resgatados e atualizados. O artista confere-lhes permanência mediante a vinculação a contextos contemporâneos, oferecendo um instigante convite ao observador para que "leia com outros olhos" aquilo que os séculos - e talvez a excessiva proximidade - tornou insignificante ou invisível.

Nas temáticas e resultados formais ressaltam igualmente a contemporaneidade em relação ao seu tempo - constatável não apenas no engajamento ao momento histórico, como também na construção de obras abertas, polisêmicas, que seduzem o olhar do observador e lhe induzem a realizar novas e diferentes leituras.

O figurativismo é a forma predominante de expressão, embora alguns trabalhos estabeleçam vínculos com o abstrato. Passeou em gêneros como a paisagem e o retrato, explorou temáticas relacionadas ao poder, à cidade do Salvador, à brasilidade e à modernidade. Dentre as influências, a de Pablo Picasso teria sido uma das mais marcantes.

Além da pintura e do desenho, Decaconde transitou pela escultura, produzindo um pequeno conjunto de peças em pedra, madeira e cerâmica. Na experimentação escultórica, as figuras de animais e a máscara da face humana foram a principal fonte de inspiração - ambos motivos recorrentes na obra de Picasso, especialmente na fase de "voluntário arcaísmo", voltado à arte primitiva. Na máscara em cerâmica, produzida no final dos anos 70 (fig. 11), destaca-se a severidade de expressão, assemelhando-se às linhas com que Picasso compunha o rosto humano.



SEM TÍTULO, final da década de 70
Cerâmica
17 x 11,5 x 7 cm
Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

A segunda escultura, criada em 1980, é uma cabeça de carneiro (fig. 12) - animal que simboliza o seu signo astrológico, Áries. São tradicionais a configuração, baseada na modelagem, e o material, o mármore. A concepção é marcadamente clássica, e o modelado é conciso, dispensando supérfluos e detalhes. O resultado é uma escultura sóbria, de grande limpidez, que conjuga clássico e moderno e assemelha-se a esboços do mesmo animal, assinados por Picasso.



SEM TÍTULO, 1980
Escultura em Mármore
24 x 17 x 17 cm
Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

A terceira escultura (fig. 13), também de caracterização e material tradicionais - o entalhe em madeira - reproduz um cacho de bananas, numa composição inspirada nos antigos brasões. O destaque aqui é a temática. O artista se apropria de um signo genuinamente tropical para fazer uma leitura própria do contexto local. Como recurso comparativo, vale estabelecer os contrastes com uma obra do luminar do pop americano, Andy Warhol, a lata de sopa Campbell, de 1968.



BANANA QUAE SERA TAMEN, final anos 70
Escultura em Madeira
29,5 x 41 x 2,5 cm
Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

Warhol, adepto da reprodução em série, apresenta um produto industrial tipicamente americano, com embalagem e marca comerciais, alusão à forte presença do consumo no país industrializado e politicamente amadurecido. Deaconde, utilizando método artesanal, elege um produto in natura, evocando a ligação com a natureza, a incompletude do processo de industrialização local e um país ainda carente de liberdades políticas. Em vez do marketing, transcreve o lema do movimento libertário mineiro do século XVIII, Liberta Quae Sera Tamen (Liberdade Ainda Que Tarde). Pode-se afirmar que, lançando mão de temáticas, suportes e técnicas bastante diferenciados, cada um dos artistas refletiu seu lugar e seu tempo.

A escultura, com sua clara mensagem política, é do final dos anos 70, conforme texto do crítico Ivo Vellame, que a respeito da obra, comentou:

"Nos seus primeiros trabalhos dos anos 70, eram pencas de bananas, encimadas com frases cívicas, heróicas, libertárias numa época de plena repressão. A coragem era do artista, a fina ironia dele também. Eram tempos obscuros, mas o fulgurante brilho de sua arte estava naqueles tempos a contestar, a esgrimir contra a ditadura. Todavia, aquela linguagem contestatória, de sadio humor ou fina ironia, ironia não especial, não elitista, porém comum, de ressonância pop, não teve livre espaço para germinar. Contudo, valeu. (VELLAME, 1987)

O signo escolhido e sua vinculação a um contexto político comportam inúmeras associações, impondo-se a afirmação dos valores locais, em oposição às influências culturais e valorizações externas - traduzidas na expressão pejorativa "república de bananas" (banana republic), aplicada aos países latino-americanos de economia e democracia frágeis. Contra a depreciação e o domínio cultural, a obra responde com um talvez "yes, nós temos bananas", ou mesmo com o gesto popular de desdém, o "dar uma banana". Um dos frutos, semidescascado, sugere ainda um falo.

No desenho, uma das obras mais significativas é a que marca a sua estréia para o público, em 1977, ano de ingresso na universidade. O tríptico com representações do poder (figs. 14, 15 e 16) foi premiado no Salão Universitário Nordestino, confirmando a avaliação do crítico Ivo Vellame: "Há artistas que começam com maturidade, exemplo é Decaconde" (VELLAME, 1987).



REPRESENTAÇÕES DO PODER I, II e III, 1977

Bico-de-pena
42,5 x 30 cm

Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

Manejando o bico-de-pena como arma, ele desnuda literalmente o poder (o rei está nu), apresentando a figura coroada em situações prosaicas. A veemência da intenção político-contestadora encontra respaldo no admirável domínio técnico e apuro formal, reconhecíveis nos detalhes anatômicos, deformações biomórficas e no jogo de formas e contrastes que estabelece entre o preto do nanquim e o branco do fundo.

No ano seguinte, 1978, o bico-de-pena que cria a figura patética de uma marionete (fig. 17) já não recorre à literalidade. A crítica ao poder está presente, mas não é mais explícita. Emerge em território mais sutil, através dos cordéis que ditam os movimentos e restringem a liberdade. Que fontes externas e ocultas manipulam o homem-fantoches? O sistema político, a ordem econômica, as convenções sociais, a família - são especulações. Na representação da figura burlesca, que lembra o repertório similar de Picasso, a obra apresenta-se mais límpida que as anteriores, com menos detalhes, mas carrega o mesmo efeito tragicômico.



SEM TÍTULO, 1979
Bico-de-pena
44 x 32 cm
Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

O próprio artista analisaria retrospectivamente aquele momento, em entrevista concedida ao crítico Justino Marinbo, do Correio da Bahia, em 1992 (DECACONDE, 1992):

Era uma coisa mais crítica que eu abandonei depois. Era muito limitado, em preto e branco. Eu queria entrar com cores e fazer uma coisa mais aberta. Na época, eu era universitário e estávamos num tempo de repressão, de passeatas, de protestos.

Em 1981 ele cria Cidade da Bahia de Todos os Santos (fig. 18). Conserva-se fiel ao bico-de-pena, mas já introduz uma mancha de aquarela. A mudança mais significativa, entretando, diz respeito ao universo temático: a descoberta do lugar. Agora o assunto é a cidade de Salvador. Em vez do sarcasmo e da contestação ao poder, emergem a leveza e a amplitude do jogo criativo, a plena liberdade de criação. Pode-se dizer que aqui a cidade é dele, e ele faz dela o que bem quer.



CIDADE DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS, 1981
Bico-de-pena e aquarela
47x 33 cm

Salvador assume a forma de um castelo ou fortaleza marítima, com ameias, torres e muralhas, como nos velhos fortes coloniais. Além da arquitetura militar, abriga transcrições literais de exemplares das arquiteturas civil e religiosa do barroco e da atualidade. Não é uma investida cáustica, é uma rendição e uma provocação à imaginação. O trabalho demarca um redirecionamento temático e o início da incursão pelo barroco baiano. Está encimada por um elemento, a flâmula, comum às representações visuais antigas, repetido a partir daí em diversas outras criações.

A cidade foi também o assunto de uma série de desenhos em bico-de-pena, exposta na mostra "Ondas de Março", realizada no Praiamar Hotel. Nela, o artista explorou a temática do Carnaval baiano, reproduzindo imagens da folia num dos seus redutos mais concorridos então, a Praça Castro Alves. A série encontra-se desaparecida.

Outro desenho de inspiração barroca, tenuemente colorido a pastel (fig. 19) faz a releitura do atlante, elemento artístico-arquitetónico barroco, na forma de figura humana hercúlea que substitui colunas. A obra é provavelmente um esboço, já que ele realizou versões (não localizadas) onde o atlante é inserido em contextos e situações inusitadas. Como, por exemplo, expondo as suas formas barrocas, mal cobertas por uma sunga, nas areias quentes do Porto da Barra.



ATLANTE, 1981
Pastel
43,5 x 33,5 cm
Reprodução Fotoaráfica: Adenor Gondim

Numa outra produção de 1982, em lápis, (fig. 20), Deca assina embaixo homenagem ao mestre mineiro do barroco, Aleijadinho. Ao fundo, uma igreja barroca emite raios que banham, em primeiro plano, a figura do homem futurista nu e alado, com partes dos órgãos sexuais expostas, em postura que sugere um viajante do futuro banhando-se na luz do passado.



SEM TÍTULO, s.d.
Lápis crayon
43 x 30 cm

No díptico criado em 1982 (figs. 21 e 22), o bico-de-pena mescla-se à aquarela e aos lápis de cor Caran d'Ache, muito utilizados na época, para compor figuras femininas tribais, inseridas numa paisagem litorânea. As mulheres têm traços indígenas e africanos, evocando a obra setecentista do holandês Albert Eckhout na sua visita

ao Brasil. Mas, novamente aqui, o barroco passa por uma releitura, uma atualização em relação ao presente e ao futuro: os artefatos sobre a cabeça, com efeitos de vibração, sugerem o desembarque de um ser extraterrestre na costa tropical.

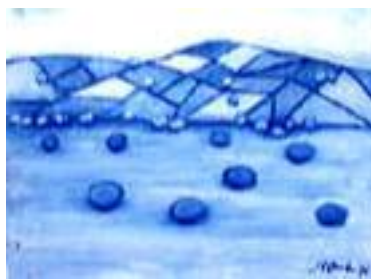


SEM TÍTULO I e II, 1982
Bico-de-pena e lápis de cor
30,5 x 21 cm



Na pintura, Decaconde transitou pelo óleo, pastel, aquarela e acrílica, utilizando suportes como tela, papel e eucatex. Os traços delicados e a paleta de cores suaves e vibrantes, presentes nos trabalhos iniciais em nanquim, aquarela e lápis de cor, evoluem depois para os traços espessos em pastel seco e acrílica e para o cromatismo forte.

Uma das primeiras pinturas, uma tela - a única a óleo - de pequena dimensão (fig. 23), é de 1976, antes da universidade, quando ainda se assinava M. Conde. A interpretação pessoal da fazenda de propriedade da família rende uma homenagem à fase cubista de Picasso. O desenho reduz drasticamente os elementos, como árvores, pedras e montanhas, às formas geométricas básicas (círculos, formas ovais e losangos). A cor azul, aplicada em diversas tonalidades, uniformiza a composição, respondendo, junto com o geometrismo, pelo abstracionismo do quadro.



SEM TÍTULO, 1976
Óleo sobre tela
27 x 34,5 cm
Reprodução: Adenor Gondim

No conjunto, o trabalho reproduz o prazer da descoberta e o inesperado proporcionados pelas obras cubistas. Mas o geometrismo não impera totalmente, cedendo às curvas suaves aplicadas ao contorno das montanhas. Os princípios que direcionaram a construção formal são os mesmos percebidos em duas obras de Piet Mondrian, de

1911 e 1912, *Natureza Morta com Vaso de Gengibre I e II*, que retratam a passagem da influência de Cézanne para Picasso na sua obra. .

Outra obra em pintura, um diptico de pastel sobre eucatex (figs. 24 e 25), se apropria de dois fenômenos da cultura popular brasileira, o carnaval e o futebol. O artista aqui buscou privilegiar o sensorial, através das expressões fisionômica e corporal e da exacerbação cromática. Neste caso, está em foco não uma imagem, mas um acontecimento, com a sua tensão.



CARNAVAL e FUTEBOL, 1983
Pastel sobre eucatex
47 x 64 cm
Reprodução : Adenor Gondim



À semelhança de um close fotográfico, a obra focaliza o rosto e partes do corpo da foliã num momento de êxtase carnavalesco, e parte do tronco e membros inferiores do atleta em ação no gramado. O cromatismo neutro do fundo assegura realce ao movimento, obtido através da distorção de formas e da aplicação de cores quentes e vibrantes.

Aqui a intenção parece ter sido explorar a possibilidade narrativa da pintura, numa espécie de reportagem urbana, com prioridade para a expressão, que demanda o recurso da desfiguração. O trabalho traz identificações com os posters criados pelo artista francês Toulouse Lautrec no final do século XIX, especialmente a "reportagem" sobre a noite parisiense, mas remete igualmente à imagística pop, como os trabalhos gráficos em forma de narrativa ilustrada (cartuns, história em quadrinhos) do americano Roy Lichtenstein.

A única exposição individual realizada por Decaconde, entre 19 e 31 de março de 1987, no foyer do Teatro Castro Alves, apresenta ao público a sua produção em pastel, intitulada, sintomaticamente, "Desenhos". Os trabalhos revelam o uso farto da cor, gestos pictóricos largos, telas maiores. Nas obras constata-se que o autor migrou definitivamente da crítica estritamente política, predominante na década anterior, para uma abordagem cultural sobre a modernidade. O conjunto mereceu do crítico Ivo Vellame o seguinte comentário:

Agora, nos tempos democráticos, nesta individual, Decaconde, com desenhos, na técnica que lhe interessa - pastel, nos brinda com uma série de trabalhos, sem complexidade, dentro da cultura de massa, neo-pop. Suas figuras, jogos de ironia, são novos ícones da

sociedade. É o americano, a TV e o homem que nela entra, o mundo da mulher-objeto ou da pin-up, o austero executivo, o homem que é azul, o neo-primitivo e a nova dança, a cara de deboche no medalhão, o surdo tambor e o gesto congelado. Tudo isto e mais coisas que Decadonde enfoca firmemente e registra de maneira não agressiva, com penetrante olhar de artista, é o retrato de cada um de nós, porque nas suas figuras não existe o impessoal, são retratos de efeitos psicológicos, são liberações de gentes, de bichos, de coisas, de uma sociedade exaltadamente neo-pop. (VELLAME, 1987)

Numa dessas obras, (fig. 26) o homem (o neoprimitivo a que alude Vellame?) se apresenta com rosto atual, porém com o corpo nu, e na postura em que os primitivos enterravam seus mortos em potes de argila. O cromatismo inspira-se nos tons terrosos adotados pelos indígenas, com destaque absoluto para o vermelho-ferrugem, além de alguns traços, inseridos ao fundo, próximos do verde-negro do jenipapo - duas das cores apontadas por Teodoro Sampaio, ao lado do amarelo ocre e do branco tabatinga, na sua descrição das inscrições lapidares dos indígenas que habitaram o Vale do Paraguassu, na Bahia, há cerca de cinco séculos (SAMPAIO, 1918).



SEM TÍTULO, 1987
Pastel
75 x 70 cm
Reprodução: Dilberto de Assis

O vermelho, a nudez e a postura da figura produzem associação imediata com o primitivo, mas a expressão facial remete à angústia, e, ao final da leitura, a postura corporal ganha nova conotação, sinalizando o sentimento de impotência, o aprisionamento e a contenção. Trata-se aqui, entretanto, de um ser vivo, atual, e não um primitivo na sua urna funerária, o que pode conferir à obra o caráter de retrato-denúncia de um "morto-vivo" - o homem contemporâneo.

Voluta, de 1988 (fig. 27), é a releitura pessoal de outro elemento típico da arquitetura e arte barrocas. Selecionada no 1º Salão Baiano de Artes Plásticas, é a sua obra de maior dimensão física, e a única em que utiliza vinil e acrílica como materiais. Aqui a pintura se sobrepõe ao desenho, e abstrato e figurativo se fundem. Impõe-se a intensidade do gesto pictórico, através das largas e irregulares pinceladas que contornam o motivo central, onde o desenho é preservado. A obra revela a influência das tendências características dos anos 80 no país.



VOLUTA, 1988
Acrílico vinil sobre papel
88 x 118 cm
Reprodução Fotográfica: Adenor Gondim

A paleta é inusual em relação à adotada pelo artista até então, perfazendo gradações que vão do branco ao roxo, passando pelo rosa, lilás, azul e violeta, e culminando no preto. Distingue-se do cromatismo com que as volutas comumente se apresentam nas obras barrocas - sejam os tons de ouro e marrom das molduras douradas e de madeira das imagens sacras dos interiores dos templos católicos, sejam o branco e areia das fachadas das arquiteturas religiosa e civil.

A obra coloca uma pergunta elementar: o que faria um artista do final do século XX fixar-se numa voluta, ornato característico dos séculos XVII e XVIII? A imersão no passado, com o intuito de desvendar o acervo de imagens arquetípicas, foi um investimento pessoal que encontra resposta somente no terreno inacessível da sua interioridade. Mas os resultados da sua aventura possibilitam ao observador o reconhecimento das nossas influências culturais, através da resignificação dos velhos signos, resgatados assim da condição de lugar-comum.

"Voluta" é, provavelmente, dentre as obras de inspiração barroca, a de resultado plástico mais impactante. Na tela, o elemento posto isoladamente, sem qualquer vinculação com o contexto ambiental (histórico-arquitetônico) o torna menos decodificável enquanto adorno e mais próximo do que o autor tencionou lhe atribuir: uma função nova na percepção do observador.

Para isso, vestiu-lhe de cores inusitadas e conferiu-lhe movimento, retirando-o, duplamente, das condições estáticas de adorno físico e de coisa do passado, para atualizá-lo, numa provocação à memória e à imaginação - o que é reforçado pela semelhança do núcleo da figura com o aspecto de uma retina, sugerindo uma voluta que mira o observador, no presente.

O FUTURO NO CONDICIONAL

A interrupção precoce da trajetória de vida impossibilita realizar uma avaliação categórica sobre o percurso artístico de Decaconde, que, a exemplo de outros colegas de geração, poderia estar agora vivenciando o amadurecimento ou a definição artística. Da análise da sua obra, além do domínio pleno do desenho, o que se destaca é a busca, com passagens por diferentes técnicas, construções formais e temáticas.

A curiosidade que se impõe diz respeito exatamente à possibilidade de opção definitiva pelo desenho, questão que lhe suscitava permanente reflexão, como se pode deduzir do texto que assinou no cartaz da exposição coletiva "Bahia de Todos os Santos", realizada no MAM em 1981, onde afirma que "atualmente é a técnica que mais me interessa" (DECACONDE, 1981), e, uma década depois, na entrevista publicada no Correio da Bahia, em 1992:

Tenho desenhado bastante. As pessoas ficam sempre exigindo pinturas, mas eu gosto muito de fazer desenhos" (DECACONDE, 1992).

Talento e competência técnica não lhe faltavam para assumir uma decisão nesse sentido, na contramão do gosto comum e das tendências e pressões do mercado. Mas ele não ignorava, decerto, todos os riscos inerentes. Uma definição dessas poucos artistas ousaram, como lembra o crítico Antonio Celestino em ensaio sobre a obra do mestre desenhista Floriano Teixeira:

A tendência da ansiedade é evoluir, passar para diante, subir mais um degrau. Assim é da condição humana, assim teria que ser com os artistas, esses os mais inquietos, transtornados e enlouquecidos pelo que idealizam e que atrás dessa loucura vão contraindo outras, na esperança da definitiva que só a genialidade consagra. Só de raríssimos e muito escolhidos mestres, nos foi legada uma herança de desenho puro, como estágio final duma atitude estética definitiva. Esses não temeram. Suas qualidades se concentraram na linha do desenho, no qual misturaram corajosamente fogo e luz. A sobriedade dos meios, a pobreza material dos elementos, a maior ou menor claridade do papel são, na verdade, do que menos precisa o que desenha e sabe. Ele é o seu próprio guia, quem responde às suas próprias perguntas. Tem que caminhar em seu próprio rumo, com destino a si mesmo... Da sua raiva e da sua raça, sairá do desenho a vida e a sua força. (CELESTINO, 1997)

Onde a busca criativa teria levado Decaconde, caso não tivesse a trajetória interrompida precocemente? Evidentemente, é descabido levantar hipóteses sobre os possíveis rumos do seu trabalho. Mas não é demais arriscar uma probabilidade, em relação à sua postura artística. Como expresso no depoimento de Guache Marques, considerando o percurso trilhado, "tenho certeza, que se estivesse produzindo, Deca estaria sintonizado com o seu tempo".

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Lígia. **Depoimento**. Salvador: maio 2003.

ASSIS, Dilberto. **Depoimento**. Salvador: maio 2003.

BORBA, Bel. **Depoimento**. Salvador: agosto 2003.

BRITO, Jacy. **Depoimento**. Salvador: setembro 2003.

BRITO, Reynivaldo. **Depoimento**. Salvador: setembro 2003

CATÁLOGO DO 1º SALÃO BAIANO DE ARTES PLÁSTICAS. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1988.

CELESTINO, Antonio. *Desenhos a pastel de Guache Marques*. **A Tarde**. Salvador: 1983.

CELESTINO, Antonio. **Florianos Teixeira - Desenhos**. Copene, Fundação Casa de Jorge Amado, Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia. Salvador: 1983.

CONDE, Linda. **Depoimentos**. Salvador: maio a set. 2003.

GIUDICE, Zivé. In: **Catálogo do 1º Salão Baiano de Artes Plásticas**. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1988.

_____. **Depoimento**. Salvador/Brasília: junho 2003.

DECAACONDE. *Texto de apresentação*. In: *Cartaz da exposição Bahia de Todos os Santos*. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador: 1981.

_____. *O ato de criar de Deca Conde*. **Correio da Bahia**. Salvador: 5 fev. 1992.

LOPES, Almerinda da Silva. *A pintura capixaba nos anos 80*. In: **BR/80: Pintura Brasil década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 17-18.

MARINHO, Justino. **Depoimentos**. Set. 2003.

MARQUES, *Guache*. **Depoimento**. Agosto 2003.

MATOS, *Matilde*. *Os novos baianos das artes plásticas*. **Jornal da Bahia**. Salvador: 19 março 1989.

MATTOS, *Ana Luisa de*. **Depoimento**. Salvador: agosto 2003

MATSUDA, *Malie Kung*. **Artes Plásticas em Salvador: 1968-1986**. Salvador: UFBA, 1995 (*Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes*).

MORAIS, *Frederico*. *Anos 80: a pintura resiste*. In: **Br/80: Pintura Brasil Década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 13-15.

PARAÍSO, *Juarez*. **Depoimento**. Salvador: set. 2003

SAMPAIO, *Márcio*. *Seis pintores mineiros nos anos 80*. In: **BR/80: Pintura Brasil Década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 21-22.

SAMPAIO, *Theodoro*. **Inscrições lapidares indígenas no vale do Paraguassú**. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, in: *Annaes do 5º Congresso Brasileiro de Geografia, II Volume, 1918*.

VELLAME, *Ivo*. *Texto de apresentação*. In: **Folder da exposição DeZenhos**. Salvador: Banco Econômico. 1987.