



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Mayara Bianca Souza Nardo

Pinturas Livres

Free Paintings

Campinas

2023

Mayara Bianca Souza Nardo

Pinturas Livres

Free Paintings

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Art.

Orientador: Professor Doutor Sérgio Nicolitcheff

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA
MAYARA BIANCA SOUZA NARDO, E ORIENTADO
PELO PROF. DR. SERGIO NICULITCHEFF.

Campinas

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N166p Nardo, Mayara Bianca Souza, 1992-
Pinturas Livres / Mayara Bianca Souza Nardo. – Campinas, SP : [s.n.],
2023.

Orientador: Sérgio Niculitcheff.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Poéticas visuais. 2. Pintura. 3. Feiras livres. 4. Percepção. 5. Arte
figurativa. I. Niculitcheff, Sérgio, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MAYARA BIANCA SOUZA NARDO

ORIENTADOR: PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF

MEMBROS:

1. PROF. DR. (ORIENTADOR) SÉRGIO NICULITCHEFF
2. PROFA. DRA. IARA LÍS FRANCO SCHIAVINATTO
3. PROF. DR. FÁBIO MOLINARI BITELLI

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 10.03.2023

*Ao Rafael Souza da Silva, pois não há nada
escrito ou feito aqui, que não tenha um pouco
de sua paixão pela poesia...*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à Feira Livre Itararé, aos seus feirantes, homens e mulheres trabalhadores, pela responsabilidade assumida de criar um espaço de celebração, de acolhida, de soberania e segurança alimentar, de afetos transmitidos através das palavras e de seus frutos.

À Universidade Estadual de Campinas, por permanecer sendo este espaço de luta por uma educação pública e de qualidade, por ser um importante pólo nacional de soberania científica e pelo seu campus, que é um espaço de refúgio e de força diante de tantos ataques sofridos pelo Estado nos últimos anos.

Ao Instituto de Artes, por todos os aprendizados vividos em sala de aula e fora, nas vivências entre estudantes e funcionários, por todas as oportunidades de aprendizagem e partilha do saber, e por acolher a mim e ao meu projeto, tornando possível o reconhecimento das artes como conhecimento no Brasil.

À CAPES, por dar suporte e assim tornar possível o trabalho de pesquisa na universidade.

Ao Sérgio Niculitcheff, meu orientador, por toda a generosidade, atenção e incansável apoio para que esta pesquisa pudesse existir.

Ao Fabio Bitelli, por me abrir os olhos e o coração para a vida acadêmica, por todo o compartilhamento de ideias, autores e outros suportes em relação à vida acadêmica, mas também pelo seu amor pela cultura brasileira e vizinhas.

À Iara Schiavinatto, professora, com quem compreendi as batalhas travadas entre as imagens e as palavras, entre as sensações e a razão.

Ao Edson Pfutzenreuter, professor, pela atenção, generosidade e dedicação como brilhante professor.

Agradeço ao Rafael Elfe, meu companheiro de jornada, pela infinita paciência, por compartilhar ideias, sonhos, poesia e amor;

À Natália Gregorini e a Lívia Carolina, por me apresentarem a Unicamp, pela acolhida, por transformarem a minha vida e a minha pesquisa;

À Simone Peixoto, Luciana Bertarelli e Márcio Elias e ao Xilomóvel, pela também acolhida, pela partilha, mas também por abrirem os caminhos, por serem o nosso norte.

À Evelin Fomin, pelo companheirismo na vida e na academia, pela incansável escuta e pelo compartilhamento de ideias e autores;

À Diana Lanças e Vinicius Cruz, pelo compartilhamento de ideias, de imagens e por todo apoio;

À minha família, pelo apoio incondicional e por todo amor:

À Edna, que me ensinou o valor da rebeldia e dos sonhos, por me apoiar sempre;

Ao Tim, que me ensinou as coisas simples, a natureza e a honestidade;

À Patrícia, por fazer das artes uma realidade;

À Dandara, por me ensinar a dedicação;

À Luna, por me recordar que somos todos parte de uma mesma coisa;

Às minhas amigas e meus amigos, a família que escolhi:

À Raquel Vasconcelos, André Pluskat e Lienio Medeiros, pelo companheirismo, pela amizade, pelo apoio de sempre, por partilhar sonhos e lutas;

À Janaína Carrer, minha companheira de trabalho e de andanças pelo mundo, pela força, pela escuta e pelo apoio;

Ao José Miguel, pelo companheirismo, pelas conversas, pelo apoio e por enxergar sempre pelas frestas;

À Ingrid Ospina e Roberta Marcelino, minhas alunas/professoras, professoras/alunas, pela companhia, pela partilha e pela escuta;

À todas e a todos meus familiares que fizeram da Arte uma possibilidade para mim;

À todas as autoras, autores e artistas aqui mencionadas diretamente e às indiretamente relacionadas, pois caminho por entre suas palavras e imagens com a finalidade de seguir em busca de novos rumos, como vocês;

Enfim, agradeço às minhas professoras e professores de toda vida, pois não existe profissão mais bela.

*“Escrever é, entre outras coisas,
sempre uma maneira de compreender a nós mesmos”
(Wright Mills)*

RESUMO

Esta pesquisa se dá em torno do processo criativo de um conjunto de pinturas a óleo, intitulado “Pinturas Livres”, que integram o universo da pintura e da feira livre, partindo do pressuposto de que a feira por si só já é imagem-pintura, ou que pelo menos traz em si ensinamentos fundamentais, sobretudo por sua simbiose de saberes, capazes de expandir a nossa compreensão sobre o campo pictórico, sobre as artes, sobre a cultura e sobre a própria vida. Assim, as pinturas que integram essa investigação, bem como a pesquisa teórica, partiram do conjunto de sensações que atravessam o corpo de quem transita e recebe esses saberes com todos os seus sentidos pelos corredores da feira livre.

Palavras-chave: poéticas visuais; pintura; feiras livres; percepção; arte figurativa.

ABSTRACT:

This research revolves around the creative process of a set of oil paintings called “*Pinturas Livres*” (Free Paintings), that form part of the universe of painting and the Brazilian open market, based on the assumption that the market itself is already an image-painting, or that at least it brings fundamental teachings within itself, based on a symbiosis of knowledges, capable of expanding our understanding of the pictorial field, the arts, culture and life itself. Thus, the paintings that make up this investigation, as well as the theoretical research, started from the set of sensations that cross the body of those who transit and receive this knowledge with all their senses through the corridors of the open market.

Keywords: visual poetics; painting; open markets; perception; figurative art.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
I CAPÍTULO: Ver e Perceber	20
1.1 A Feira Livre Itararé.....	26
1.2 A Feira Livre como Pesquisa em Artes.....	34
1.3 A Feira Livre Como Arte.....	38
II CAPÍTULO: Fazer e Transformar.....	44
2.1 As quatro instâncias da criação.....	51
2.1.1 Realidade, Experiência e Sensação.....	55
2.1.2 Entre a vivência e a pintura: a fotografia como <i>doxa</i> do visível.....	56
2.1.3 Caderno de estudos: tempo para o desembaraço.....	57
2.1.4 Cor, Forma, Luz e Sombra: presença e fulguração do sensível.....	58
2.2 Materiais e Matéria.....	61
2.3 O Transformar.....	66
III CAPÍTULO: FLOEMAS (2020).....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
PESQUISA PRÁTICA.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	114

Introdução

“O farmacêutico, o médico, o cirurgião são incapazes de nos dar saúde; e dinheiro, poder, segurança, autoridade não fornecem liberdade. A educação nunca provê sabedoria, nem as igrejas religião, nem a riqueza a felicidade, nem a segurança a paz. Qual é então o sentido de nossa atividade? Qual a finalidade disso tudo?” (MILLER, 2006, p.23)

Na pesquisa de mestrado que realizei anteriormente, entre setembro de 2019 e junho de 2020 na Faculdade de Belas Artes de Cuenca, Espanha (BBAA-UCLM), optei por justificar minha metodologia de trabalho, principalmente, através de artistas e obras que me serviram e ainda me servem de referência, seja no âmbito temático de uso das frutas e legumes em geral ou em questões estéticas de estilo de pintura, uso das formas e da cor, tais como, Antonio Amaral, Lin Shih-Yung, Giuseppe Arcimboldo, Remedios Varo, Ana Elisa Egreja, Stepan Feodorovich Kolesnikov, Shaun Tan, Sainer e Felícia Forte, ao invés de direcionar a atenção às próprias imagens que tenho gerado. Por essa razão, tomei a iniciativa de, nessa segunda oportunidade, investigar minha poética fazendo um movimento de vasculhamento interno, entendendo que tanto o tema como a estética em meus trabalhos, são acionados por uma busca pessoal relacionada aos meus próprios anseios em direção a uma maior compreensão sobre a existência humana.

Comumente, os temas em minhas obras estão relacionados a como capturo determinados elementos da vida e reflito sobre eles. Assim, o modo como tenho abordado certos assuntos, surge como vestígio do desenvolvimento do meu próprio olhar diante deste mesmo mundo no qual experiencio, mesmo porque, no campo da figuração, a pintura não é só uma captação estéril do plano visível, ela resulta de múltiplas interferências, somas e subtrações, pois como assinalou Paul Klee "a arte não reproduz o visível, mas torna visível." (KLEE *apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 126). Portanto, é a partir do que os olhos podem ver, processados por toda uma bagagem de significâncias, afetividades e sensações, e do quão “treinadas” nossas mãos foram no ofício de transferir tais percepções para um suporte, agregando ainda fatores imponderáveis como o acaso, que nasce a pintura, bem como pode ocorrer em outras formas de expressão artística material como o desenho, a gravura e a escultura.

Em 2012, criei uma série de seis aquarelas intitulada “O ferro e o trigo”. Em um processo de desnaturalização da miséria e da violência presentes em nossas sociedades ocidentais, recorri ao livro “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens” (2008) de Jean Jacques Rousseau, ao trabalho etnográfico intitulado “Matriarcados” da antropóloga e fotojornalista espanhola, Anna Boyé¹ e alguns outros registros sobre comunidades matriarcais - com todas as críticas que podem ser direcionadas a esses autores -, na busca de entender como a supremacia masculina branca se converteu em um poder hegemônico. Impactada pela leitura, em particular por este trecho: “O ferro e o trigo que civilizaram os seres, puseram a perder o gênero humano” (ROUSSEAU, 2008, p.89), decidi representar dois povos originários considerados matriarcais, ambos existentes até hoje: as *Bijagós* na Guiné-Bissau e as *Mosuos* na China, inserindo na imagem, sobre as cabeças e sob os pés dessas matriarcas, o ferro e o trigo (figura 1).



Figura 1: Mayara Nardo, “O ferro e o trigo”, técnica mista sobre papel, 21 x 29,7 cm, 2012.

Esse olhar crítico-contestativo, tornou-se minha principal orientação temática de trabalho. No ano seguinte, em 2013, fiz uma viagem à Chapada Diamantina-BA,

¹Disponível em: <https://matriarcados.com/> acesso realizado em 15/03/2021.

uma área de preservação de mais de 152 mil hectares, onde passei um mês vivendo com poucos recursos, sem acesso ao telefone, internet, água quente, mas rodeada por uma natureza incomensurável e em dependência das sociabilidades entre turistas e residentes, um “oásis em meio a caatinga”, como me foi alertado pelos moradores. No retorno à cidade de São Paulo, com um olhar bastante contestador do modo de vida metropolitano e de suas hiper-comodidades tecnológicas que nos afastam do convívio social, construí a imagem “Sem título I” (figura 2). Nela, reproduzi em nanquim, a sacada do apartamento onde vivia há cerca de quatro anos com a minha família, e que tinha como vista outro edifício a pouquíssimos metros de distância, que impedia a entrada de luz do sol e um escape à visão. Num desejo por transformar aquela realidade, representei um buraco perfurando-o à força como que por um canhão, dando abertura, enfim, para um horizonte, uma paisagem em guache dos morros da chapada. Nesta imagem também é possível destacar o uso da cor como informação, onde os elementos que caracterizam a cidade estão em preto, branco e cinzas, e as cores somente aparecem no horizonte da paisagem natural.



Figura 2: Mayara Nardo, “Sem título I”, nanquim e guache sobre papel, 42 x 59,4 cm, 2013.

Pouco tempo depois, conheci as poesias de Ferreira Gullar (1930-2016) que, de algum modo, também abordam questões relacionadas à vida em algumas

metrópoles latino-americanas e sua passagem atuante por determinados períodos históricos, como as ditaduras brasileira, chilena e argentina. Entretanto, foram as imagens de frutas apodrecendo em pratos sobre a mesa em seu apartamento, chamadas por ele de “mini catástrofes domésticas”, utilizadas como alegorias para pensar a existência humana e as artes diante de conflitos como a Guerra das Malvinas ou a luta de classes, mencionadas em alguns de seus poemas, os responsáveis por despertarem em mim, o interesse pela geração de imagens através das frutas, inclusive, o poema “Omissão”², em que ele indaga a impotência da poesia e do poeta diante dos abismos sociais, veio a motivar-me a construir uma pintura a óleo de mesmo nome (figura 3). Hoje, posso compreender também, que as frutas ou hortaliças em geral, funcionam como vestígios do mundo natural em nosso mundo etnocêntrico, forjado a ferro e a trigo, relembrando a Rousseau (2008).



Figura 3: Mayara Nardo, “Omissão”, óleo sobre papel, 50 x 70 cm, 2015.

Nesse movimento de refletir e questionar a estruturação da vida humana moderna, outro fator importante que frequentemente aparece em meus trabalhos, são os autorretratos. Em um método estratégico, esse gênero das artes visuais opera de modo a colocar-me como parte do mundo no qual observo, onde ao

² (GULLAR, 2006, p. 363)

mesmo tempo que sou transpassada pelas questões que levanto, também sou responsável por elas, a exemplo de algumas pinturas que realizei em um caderno de estudos em 2019 (figura 4), ano em que ocorreu o rompimento da segunda barragem de rejeitos de minérios da mineradora Vale na cidade de Brumadinho em Minas Gerais, ocasionando no maior “acidente” de trabalho da história do país, matando 252 pessoas, deixando 11 desaparecidos e uma destruição sócio-ambiental sem precedentes, através do autorretrato coloquei-me entre o barro.



Figura 4: Mayara Nardo, “Do barro”, óleo sobre papel, caderno de estudos, 2019.

Alguns meses antes, nesse mesmo caderno, havia iniciado os primeiros estudos sobre a feira livre (figura 5) e para compreender o meu interesse por esse espaço público de comércio, foi fundamental a análise quase cartográfica do meu percurso criativo até aqui. O entrelaçamento entre a feira livre e a pintura surge como resultado de todos esses movimentos que venho desenvolvendo desde minhas primeiras práticas. A feira então, é o passo que antecede a disposição das frutas no ambiente privado da casa, são elas ocupando e estruturando as vias públicas, operando como um mapa para outro lugar, para uma outra forma do existir,

já que são mantenedoras de práticas e de relações humanas, de fato mais humanizantes em contraposição ao ambiente frio e estéril dos supermercados, adjetivos que também podem ser estendidos para definir a atmosfera das cidades em si. Ela nos serve de contraponto ideal para pensar, especialmente em tempos de pandemia, no sistema privativo que organiza as nossas vidas e na industrialização de nossa alimentação orientada pela ambição do agronegócio, que isolam e coisificam tudo: gente, bicho e planta. Afortunadamente, essa diferença aparece nas pinturas em forma de cores, outro ponto importante na distinção entre as feiras livres frente a urbanização: são pequenas ilhas coloridas que confrontam a escala de cinzas das megalópoles.

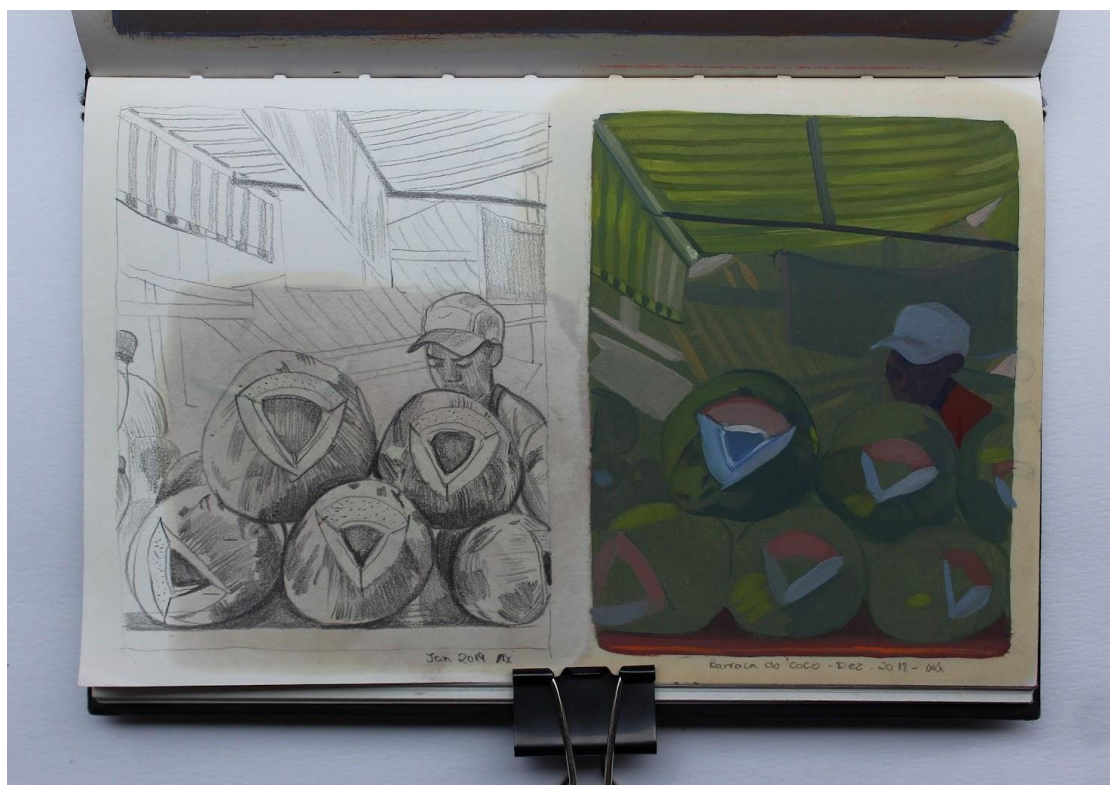


Figura 5: Mayara Nardo, “Barraca do coco”, grafite e óleo sobre papel, caderno de estudos, 2018.

São poucas as presenças naturais que ainda persistem em nosso dia a dia nas grandes cidades. O que aparece é sempre uma natureza domada, domesticada, seja por pratos, bandejas, vasos, calçadas, ou em praças, parques, condomínios e reservas que, convertendo o público em privado, transformam esses objetos, estruturas e formas de demarcação em símbolos triunfais do domínio humano sobre a natureza, reverberando diretamente em nossa relação com o mundo,

alienando-nos não somente dela, mas como de nós mesmos. “Se a medicina não pressupõe saúde; se riqueza e segurança, não fornecem liberdade e nem a educação sabedoria, qual é então o sentido de nossa atividade? Qual a finalidade disso tudo?” (MILLER, 2006, p.23), nada mais pertinente para introduzir ao assunto do que essa provocação feita por Henry Miller, onde o autor opõe-se aos valores do *american way of life*, os mesmos que, contraditoriamente, ainda tendem a justificar o *modus operandi* da vida metropolitana no Brasil.

Intitulei essa pesquisa e o conjunto de pinturas resultante dela como “Pinturas Livres”, de forma a unificar as pinturas apresentadas e a feira, mas também para criar um estranhamento quanto ao significado de liberdade, pois: Seriam as feiras, de fato, livres? Como libertar uma pintura? De forma irônica, a proposta reforça que não existe total liberdade na feira, assim como não existe completa liberdade na pintura, ambas são regidas seja por regulamentações municipais ou pela física e pela química de seus materiais. No entanto, a liberdade marca uma busca incessante por algo que possa transformar a vida humana, trazendo sentido e despertando novas perspectivas. Assim, arrisco-me em dizer que esta pesquisa com a feira, diz mais sobre as inquietações em busca de outras possibilidades à existência em contraposição ao que nos é ofertado pelos ideais da modernidade, tendo a pintura como mediadora entre o ver, o perceber, o fazer e o transformar, do que somente sobre a feira em si.

Para isso, esta dissertação foi dividida em dois eixos. No I Capítulo é abordado o campo temático da pesquisa, com a finalidade de aprofundar-nos no universo da Feira Livre Itararé, localizada na região central da cidade de São Paulo e área de coleta dessa investigação, relacionando-a com as reflexões que se dão na pré-concepção criativa, através da observação da vida por um viés estético e sensorial. Uma vez que, como observado por Merleau-Ponty (2013), a pintora e o pintor pintam, em todo caso, porque viram, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro deles as cifras do visível (MERLEAU-PONTY, 2013, p.17).

Já no II Capítulo, é apresentado o campo estético que envolve diretamente o fazer de tais pinturas, iniciando com uma reflexão histórica sobre a técnica, sobre os processos manuais e o valor social implicado nela. Posteriormente, é abordada as suas etapas de elaboração e exibição. A indexação de um III Capítulo também pareceu necessário, pois é o momento onde é apresentado o resultado da pesquisa

de mestrado “Floemas” (2020), realizada em paralelo a esta pesquisa com a feira, mas em outro território, na cidade de Cuenca, Espanha, onde foram tomadas algumas *fruterías* da região como referência para um conjunto de 15 pinturas que juntas compõem um mural.

Os resultados obtidos com esta pesquisa foram um conjunto de pinturas a óleo e uma investigação teórica que propõem a integração do universo da pintura e da feira livre, evidenciando o caráter estético já presente no espaço da feira e que dialoga com os próprios fundamentos da pintura, como as dinâmicas da cor, da forma, da luz e da sombra. Entendendo a arte como necessidade, como alimento, esta pesquisa em poéticas visuais, extrapola seus objetos, de estudo e de arte, pois almeja alcançar a vida, a forma como compreendemos e nos relacionamos uns com os outros e com o ambiente.

I CAPÍTULO: Ver e Perceber

Pintar é aprender a ver

“A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito.”

(BAUDELAIRE, 1988, p. 173)

Recordo de um exercício de desenho que certa vez nos passou um professor, onde ele pediu para que desenhássemos um copo americano tendo como referência somente a nossa memória do copo. Todos desenhamos. Em seguida, ele pegou o objeto real, colocou em nossa frente e pediu para que desenhássemos outra vez, agora tendo a observação do copo como apoio para o desenho. A diferença ficou evidente, em nossa memória temos uma referência do que é um copo americano, mas o copo real possui muitos mais atributos e outras variações, até mesmo transitivas do ambiente em que ele está inserido como a luz, sombras e reflexos, que a memória não é capaz de reproduzir.

Entendendo a memória como o nosso repertório visual, quando desenhamos um copo sem ver um copo, é essa referência superficial que é invocada, já quando desenhamos observando de fato um copo, somos capazes de apreender uma significativa parte da complexa formação do objeto nos afastando de sua idealização, melhorando a nossa capacidade de enxergar o copo real que está em nossa frente. Essa observação direcionada pela prática de desenhar é melhor descrita pelo poeta francês, Paul Valéry:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994, p.220).

Isso para dizer o quanto o nosso repertório visual, quando não estimulado, nos impede de ver de fato, de transcender a mera utilidade dos objetos. Entretanto, o exercício de desenhar o copo a partir da observação, pode funcionar como prática para o desenvolvimento desse repertório, permitindo que a memória retenha cada vez mais informações. Assim, um desenhista poderá representar cada vez melhor um objeto do mundo material. De igual modo, o exercício descrito pode ocorrer na pintura e ser estendido à representação de todos os elementos do meio ambiente, seja uma paisagem, uma planta, uma pessoa, um animal e etc. Porém, a proposta não é somente reproduzir de modo hiper-realista os elementos que compõem realidade, na verdade, quanto mais exercitamos a observação pela prática, mais tencionamos ou laceamos a nossa compreensão deste mesmo mundo, um copo é

sempre percebido de forma diferente por cada um de nós quando observado com atenção.

Esse excepcional rigor com a visão pode nos servir de estratégia à quebra da frontalidade cartesiana e desdobrar em novas compreensões, pois no conceito fenomenológico de imagem de Merleau-Ponty “mais do que estar de frente com o mundo, o olho atua e se move, tatilmente. [...] O olho e o mundo se encontram como investimento sensorial” (MERLEAU-PONTY *apud* SANTIAGO JUNIOR, 2019). Ao acionar o nosso mundo sensível, passamos a nos atentar não somente às particularidades dos objetos, como descobrimos as sensações que os mesmos produzem em nós. Portanto, “ver é o princípio sobre o qual se funda tanto a realidade como a consciência, é um ato puramente criativo.” (BOEHM, 2009, p. 231).

A atividade do olho como o paradigma central da filosofia não é novidade. O estudo das imagens e da visão desde o século XX tem tomado grandes proporções para a filosofia e para a antropologia, dando início aos estudos fenomenológicos. Para além de compreender a importância da imagem enquanto área do conhecimento, como produtora de cognoscibilidade através da sensibilidade dos olhos, interessa-me pensar na importância da visão para a criação de imagens. Deste modo, como pintora, como agente que advém da prática, a importância dada ao fenômeno da visão se cruza com a importância da visão para as práticas artísticas, ou melhor, para a prática visual vinculada a esta pesquisa teórico-prática.

Enfatizando a importância da visão para a pintura, o aquarelista britânico John Ruskin fez a seguinte observação: “quando vemos com clareza suficiente, há muito pouca dificuldade em pintar o que vemos; mas, mesmo supondo que essa dificuldade ainda seja grande, creio que a vista é mais importante do que a pintura”³ (RUSKIN, 1904, p.13, tradução nossa). Também um dos argumentos a respeito do surgimento da criação artística, aponta que “a atração das coisas brilhantes, luminosas, resplandecentes (não apenas sobre os seres humanos como igualmente sobre os animais) e a irresistível atração da luz podem ter desempenhado também o seu papel no aparecimento da arte” (FISCHER, 2014, p.42).

³ Texto original em inglês: “When once we see keenly enough, there is very little difficulty in painting what we see; but, even supposing that this difficulty be still great, I believe that the sight is a more important thing than the painting [...]”.

Portanto, para compreender a importância da visão para a pintura, é fundamental apresentar o funcionamento do aparelho óptico humano:

O olho é uma “câmara obscura”, dotada de um “jogo de lentes”, que converge os raios luminosos para a parede interna oposta ao orifício, captando, desta forma, a imagem. Ele é formado basicamente por três camadas (esclerótica, coróide e retina) e por meios de refração (cristalino, humores aquoso e vítreo)”. (GUIMARÃES, 2000, p.21)

Assim:

A luz atinge todos os objetos que, por sua vez, refletem inúmeros feixes luminosos em todos os sentidos. Todo o espaço tridimensional é ocupado por vetores luminosos que carregam as informações visuais dos objetos. Para o ser humano, parte desse espaço será revelado pela projeção dos feixes que atingirão as pupilas de seus olhos. Assim, de todas as possibilidades do mundo sensível, apenas uma área de quase 180 graus será percebida, e é ela que compõe o seu campo visual. (GUIMARÃES, 2000, p.22)

Sendo os olhos sensíveis à luz e a pintura um meio que possibilita recriar o mundo que experienciamos e apresentá-lo a outros, é considerada a atividade do olho como momento inicial de encontro com o objeto de pesquisa, onde as primeiras descrições de seus elementos e de sua paisagem são revelados à vista pela luz, similar a etnografia enquanto registro descritivo para os estudos sociais. A visão então, é o momento inicial de reconhecimento do espaço da feira livre, seus atores, seus objetos e suas qualidades.

Todavia, somente a visibilidade da feira livre não é capaz de justificar uma criação poética. Para que ocorra de fato o interesse em convertê-la em pintura, é necessário o acionamento do conhecimento sensível, sendo suas principais formas a sensação e a percepção. Como reação corporal imediata proporcionada pela visão, a percepção aciona sentidos externos e internos, possibilitando a conexão entre as experiências de estar no mundo e a criação artística.

Ao examinar a sensação, nota-se que ninguém afirma que sente o quente, vê o azul e engole o amargo. [...] Em outras palavras, ainda que se faça referência a apenas uma característica – água quente, céu azul, alimento amargo – concomitante a essa sensação tem-se outras. É nesse sentido que se diz, na realidade, que não há uma sensação isolada de outras, mas apenas sensações na forma de percepções, ou seja, como um conjunto de várias sensações. A percepção seria, portanto, uma síntese de sensações simultâneas. (OLIVEIRA; MOURÃO-JUNIOR, 2013)

Para além das sensações despertadas ocorre, conjuntamente, um acionamento da memória que possibilita criar conexões afetivas, históricas e sociais com o que foi visto, podendo ainda, ser guiado pelo modo de ver que é desenvolvido pela pintura como meio de expressão que explora principalmente o sentido da visão e as sensações que são desencadeadas por ela. Deste modo, durante todo o processo criativo, o ver se desloca por duas superfícies, passando primeiro pela observação da paisagem na qual tem-se o objetivo de absorver algumas de suas características e em segundo, pela própria matéria que vai se formando no suporte da tela ou do papel com a manipulação da tinta.

Movendo-se para trás e para frente nesses dois contextos, as duas experiências guiam o resultado final da imagem em elaboração, permitindo dizer que a pintura é mais que um veículo de representação do real, é uma experiência completa em que é considerada as suas próprias especificidades enquanto matéria e enquanto processo. Existe, portanto, uma correlação entre o ver e o fazer na pintura, pois, uma vez ensinando a ver, a pintura reeduca a reconhecer por inteiro o que é observado, bem como o impacto que é gerado no corpo do observador, saltando as suas qualidades visuais e sensíveis para além de sua superfície.

Por isso a imagem, neste caso a pintura, ao contrário do saber ocidental "logocêntrico", baseado num racionalismo que pretende ser universal, transmite conhecimento por outras vias corporais e "produz sentido, sem obrigação de fazer uso de regras da predicação [...]; ao contrário, as imagens dão acesso ao que se poderia chamar de um pensamento com os olhos." (BOEHM *apud* ALLOA, 2015, p.29). Desta maneira, a feira apresentada não é descrita e representada como de fato ela é, mas sim lembrada por quem a viveu⁴.

Em síntese, o modo como a pintura guia a nossa forma de ver acaba por colocar o sujeito que observa no lugar do admirador, humanizando e reconhecendo a essência do que é notado, colocando todos - quem observa, o que é observado e com qual finalidade se observa, em linha horizontal, um contaminando o outro. Por essa razão, conclui John Ruskin, dizendo que: "prefiro ensinar pintura para que meus alunos aprendam a amar a natureza, do que ensinar a olhar para a natureza para que aprendam a pintar" (RUSKIN, 1904, p.13, tradução nossa)⁵.

⁴ Parafraseando a Walter Benjamin ao descrever a autobiografia de Proust em "A imagem de Proust" (BENJAMIN, 1987, p.37).

⁵ Texto original em inglês: "[...] and I would rather teach painting that my pupils may learn to love Nature, than teach looking at Nature that they may learn to paint".

A partir do que foi apresentado, na seção a seguir, será abordada a feira livre referenciada por esta pesquisa e que é retratada também na pesquisa prática, na produção de um conjunto de pinturas realizadas de modo simultâneo a produção teórica. Para isso, foi considerado o modo de ver e de perceber desenvolvido pela prática da pintura como orientadores da descrição realizada do fenômeno sócio-cultural da feira livre, desdobrando na feira enquanto proposição artística.

1.1 A Feira Livre Itararé

“Considerados como coletivo, somos, sem dúvida, os predadores mais insensíveis e irresponsáveis da natureza. Mas o homem, o indivíduo, paciente e diariamente, refaz os elos frágeis que ligam nossa sociedade à natureza. Cria bichos. Planta flores. Procura as matas para se desanuviar de um trabalho fatigante. Ama o mar, as montanhas, os rios. Enquanto a ação individual é consciente, fruto de uma compreensão profunda do elo homem-natureza, a destruição é impessoal. São interesses econômicos de grupos, de regiões, e às vezes do país inteiro que ditam a ação destruidora. Ela é sempre anônima.” (MARX, 1979, p.87)

O trabalho começa bem cedo. Os feirantes se encontram no espaço demarcado com seus utilitários, caminhões e peruas, iniciando o descarregamento das primeiras estruturas de alumínio e madeira. Com os materiais dispostos em meio a ruas e calçadas, começam a levantar as bancas conjuntamente. Em seguida, são os produtos que, contidos em caixas de transporte de plástico, madeira ou papelão, vão sendo trazidos, dando início ao movimento de disposição dos alimentos e objetos para melhor se mostrarem à clientela. Por último, são esticadas as lonas que, postas no alto das barracas, mantêm tantos os produtos como os próprios feirantes protegidos do sol e de outras intempéries do dia. Conectando uma banca a outra, as lonas também estendem os seus serviços à freguesia.

Mal se encerra todo o exigente processo de montagem e os primeiros clientes já começam a se aproximar. Com suas barracas sem paredes, sem delimitações acirradas entre o início do espaço de uma e o encerramento do espaço da outra, a cobiça pela atenção das pessoas que vêm, sozinhas ou em pequenos grupos, ocorre simultaneamente de acordo com que avançam. Ao longo de todo o dia, em meio à atividade, as e os feirantes também interagem entre si, são muitos anos, em alguns casos, muitas décadas de convivência, se conhecem de outras feiras, em outros dias da semana, falam sobre a vida, sobre um acontecimento de família,

sobre uma cena do dia e até cantam “Parabéns para você” de forma jocosa para celebrar o aniversário de algum de seus colegas. A fala, que apresenta um certo grau de proximidade, também é utilizada como estratégia de aproximação com a clientela e, neste ambiente, para além da medição física, é pelos sentidos que se envolve o outro, todos se tornam próximos, sem necessariamente sê-lo.

Segundo a prefeitura do município de São Paulo, existem mais de 922 feiras livres distribuídas por toda a cidade. Apesar da vasta quantidade, por mais que ocupem vias públicas e permitam a transição livre de pedestres, a feira pode não estar inserida no trajeto diário de seus habitantes, principalmente devido a proliferação massiva de redes de super e mini mercados, bem como da expansão do uso de aplicativos de entrega, ainda mais consolidado devido às necessidades de isolamento ocasionadas pela pandemia do vírus SARS-COVID-19, que através do excesso de comodidade oferecida a uma população cada vez mais centrada em seus interesses individuais, tendem a capturar seus hábitos de consumo e seu comportamento. Deste modo, para uma parte da população, é preciso tomar a decisão de ir ao encontro da feira, de encarar o desconforto de caminhar um pouco mais, de se colocar diante do outro, de ver, ser visto e de negociar.

Eu, por exemplo, como moradora do centro da cidade por nove anos, só fui me envolver diretamente com uma das feiras a partir de uma tomada de decisão. Talvez, fruto de uma ação individual consciente, como chamou Burle Marx (1909), com o propósito de tornar a vida na metrópole um pouco mais sã e menos dependente das grandes redes de supermercados, no final do ano de 2018, meu companheiro e eu decidimos que, todas às quintas-feiras, caminharíamos 1,6 km até a feira mais próxima para nos abastecermos, semanalmente, de produtos hortifrutigranjeiros. Entre o 4º andar do edifício em que vivíamos e os primeiros passos pela rua, com essa finalidade em mente, não podia imaginar que encontraria na feira tantas outras coisas, e que, dentre elas, esse encontro mudaria também a minha forma de compreender a pintura e de trabalhá-la.

A feira que decidimos visitar é conhecida como “Feira Livre da Frei Caneca”, apesar de ocupar duas ruas perpendiculares a esta: a Rua Itararé e a Rua São Miguel. Situada no bairro Bela Vista, ao seu redor se encontram importantes vias e bairros da região. Entre a atmosfera jovem urbana do Baixo Augusta, o fervilhar de um shopping de mesmo nome da rua que lhe empresta referência, conhecido pela presença marcante da comunidade lgbtqia+ e a poucas quadras da Av. Paulista, a

feira é erguida em meio a este centro ultra-urbanizado alvo de constantes processos de gentrificação.

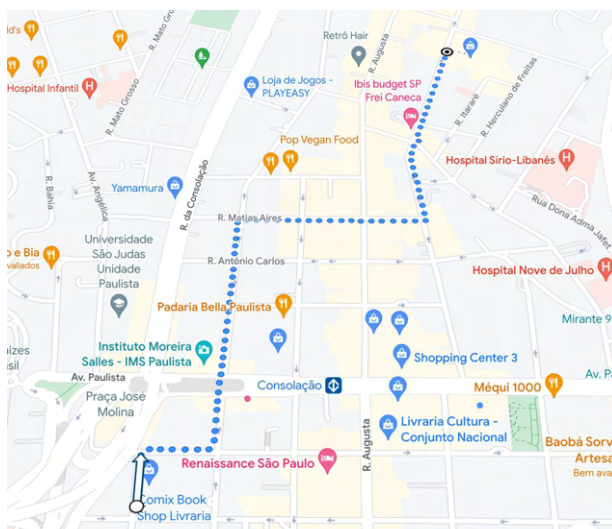


Figura 6: Captura de tela do mapa do Google Maps, da trajetória entre minha casa até o Shopping Frei Caneca, ponto de referência da Feira Livre Itararé.

De ponta-a-ponta do mapa (Figura 6), dois supermercados marcam o ponto inicial e ponto final do trajeto traçado rumo à feira. Logo na primeira quadra, é possível encontrar uma filial da rede de supermercados Pão de Açúcar, de onde costumava vir a maior parte dos produtos que consumíamos e na última quadra, ao final do trajeto, vizinha à feira, havia uma filial da rede de supermercados Extra, duas marcas pertencentes ao Grupo Pão de Açúcar. Em 2019, ano seguinte à minha visita à feira, o grupo foi adquirido por outro grupo, o francês Casino, que pertence a um conglomerado cujos papéis são negociados na Bolsa de Paris. As duas lojas até o presente momento, permanecem nos mesmos lugares, mas já é possível encontrar pelo caminho, os novos minimercados gerenciados pelos mesmos grupos.

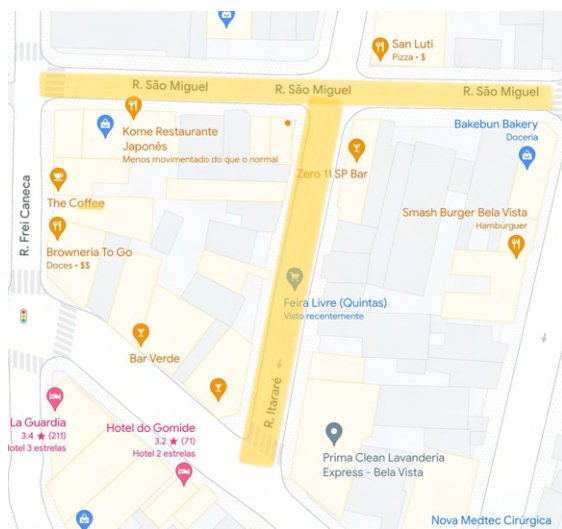


Figura 7: Captura de tela do mapa do Google Maps. Grifado em amarelo está a localização destinada à ocupação pela Feira Livre Itararé.

A despeito de seu nome popular, no catálogo de feiras livres da cidade de São Paulo organizado pela prefeitura, essa mesma feira aparece intitulada como “Feira Livre Itararé”, tendo o horário de funcionamento das 07:30 às 13:00 horas, contando com 79 feirantes registrados e considerada uma feira livre “tradicional” em oposição a classificação “orgânica”. Ao contactar a Secretaria Municipal das Subprefeituras (SMSUB), para obter informações sobre a sua inauguração, foi transmitida a informação de que “a feira livre em questão funciona no local atual desde 2015”.

Em uma primeira visita à feira do século XXI, ela se apresenta como um espaço auto-organizado, sem muitas regras ou restrições, talvez fruto de um imaginário popular mantido pelos registros históricos deste fenômeno, onde livres da cobrança impostos, fruto das lutas populares contra a carestia⁶, eram conhecidos por “mercados francos”, atmosfera que pode ser registrada por pinturas e gravuras seculares, retratando esta mesma atividade em diversas culturas ao redor do globo e que, apesar das grandes mudanças sofridas, de alguma forma, permanecem similares, como no caso das estruturas das bancas, da forma de dispor os produtos, dos modos de se relacionarem as pessoas e de seu ambiente (figura 8).

⁶ “Capitaneados por anarquistas, os trabalhadores e sindicalistas acabaram por declarar o ano de 1913 como marco decisivo de articulação do seu movimento contra a carestia. A luta principal era para conseguir baixar os preços dos gêneros alimentícios [...]. Será em resposta a essa primordial reivindicação dos trabalhadores que o então ministro da Agricultura, Pedro de Toledo, virá a propor a criação de alternativas comerciais que, eliminando os atravessadores e isentando os alimentos do pagamento de impostos, conseguissem fornecer alimentos mais baratos e acessíveis à população trabalhadora e a suas famílias.” (JUNQUEIRA; PEETZ, 2015, p.99)



Figura 8: Camille Pissarro, A Salsicheira. Óleo sobre tela, 65,1 x 54,3 cm. 1883. The National Gallery, Londres.

No entanto, observando o conjunto de normas municipais que regulam o funcionamento das feiras livres na cidade de São Paulo hoje, é possível lançar um outro olhar sobre estes espaços. Dificilmente, barracas que comercializam os mesmos produtos estão dispostas uma ao lado da outra. Os feirantes mais antigos se posicionam nas primeiras bancas, há setores dedicados à venda de carnes, peixes e miúdos, normalmente localizados nas chamadas “pontas de feira”, advindo de medidas higienistas impostas pela prefeitura⁷, uma ilha dedicada às frutas mais variadas e outras poucas seções mistas. São quinze as categorias em que as bancas podem ser filiadas. Uma vez matriculada, não é permitida a oferta de produtos não listados, uma limitação quando pensamos na sazonalidade que envolve a produção agrícola, na sua excedência, bem como nas mudanças climáticas que podem devastar plantações. Do mesmo modo, na atualidade, quase não é possível encontrar produtores nas feiras “tradicionais”, todos os produtos

⁷ “Estrategicamente, as barracas e bancas de pescado, vísceras e miúdos, de aves vivas, bananas, batatas e de outros produtos causadores de muita sujeira, mau cheiro e geração de resíduos deviam localizar-se na parte final da feira, para facilitar as operações de limpeza.” (JUNQUEIRA; PEETZ, 2015, p.112)

comercializados são intermediados por Centros de Abastecimento como o CEASA ou CEAGESP.

Para cada feira livre, é restringido o número de barracas que podem comercializar o mesmo produto e no mesmo decreto⁸ que dispõe sobre o funcionamento das feiras do município, é apontado no artigo 54, que os feirantes deverão atender às seguintes prescrições comportamentais: “j) Observar irrepreensível compostura, discrição e polidez no trato com o público; l) Apregoar suas mercadorias sem algazarra”. Observações que não só depreciam, como alocam na ilegalidade a forma característica de ser e de se relacionar destes trabalhadores.

As feiras livres da cidade de São Paulo, foram sendo estabelecidas ao passo que a região até então chacarera, iniciava o seu processo de urbanização e antes que elas fossem organizadas como as conhecemos hoje, o comércio de artigos de primeira necessidade como, cereais, farinha, aves, ovos, objetos artesanais, ervas, lenhas e utensílios domésticos, eram comercializados por ambulantes e por vendedores fixados nas principais vias que davam acesso às regiões agrícolas no século XIX ou concentrados em mercados públicos como o “Mercado dos Caipiras”, até a sua demolição entre 1938 e 1939 (MANZONI, 2019, p.108).

Na São Paulo ainda província, estes trabalhadores podiam ser definidos por duas categorias abrangentes: a dos “nacionais”, representados por indígenas, mulheres pobres, negras e negros, roceiros, caipiras e mestiços; e a de “imigrantes” por, principalmente italianos, seguidos de portugueses e espanhóis. Com intuito de controlar este tipo de comércio, não somente para garantir a cobrança de impostos e gerenciar os produtos disponibilizados, mas também disciplinar o comportamento dos mercadejantes empobrecidos, foram oficializadas as feiras livres para os nacionais “concentrando os comerciantes, vendedores casuais e ambulantes em lugares delimitados para o comércio” (MANZONI, 2019, p.118) e os estrangeiros, que também praticavam comércio de produtos do gênero alimentício, realocados para o grande Mercado Municipal, inaugurado em 1933, e seus entornos, como a “Zona Cerealista” marcada pela presença de espanhóis.

Tudo nele [Mercado Municipal de São Paulo] aspirava ser estrangeiro: a arquitetura, as normas e os produtos, excluindo toda a fração de “caipiras”, negros e mestiços habituados ao

⁸ Decreto Nº 9662, de 2 de Outubro de 1971.

comércio sazonal de excedentes produzidos nas áreas rurais do município.” (MANZONI, 2019, p.111)

Deste modo, as feiras paulistanas, assim como os mercados públicos, foram estabelecidas pelas autoridades municipais como parte de suas estratégias em concentrar e disciplinar as e os trabalhadores nacionais ambulantes e, de certa forma, assim permanecem até hoje:

A existência de um público consumidor cada vez mais numeroso e a necessidade de garantir um abastecimento alimentício regular na capital são fatores que viabilizam a existência dos mercados públicos. Contudo, às autoridades municipais interessava também eliminar a presença de ambulantes e trabalhadores pobres que transitavam pelas ruas com carroças, cestos, jacás, carroças de mão, sacolas, tabuleiros e bandejas. (MANZONI, 2019, p. 116)

Como parte de modificar o comportamento destes grupos, também é curioso notar que, em nenhuma das classificações atuais, aparece a possibilidade de se constituir um ervanário, sendo uma atividade extinta das feiras e mercados públicos paulistanos com a institucionalização destes espaços, enquanto progressivamente, ia sendo implementada a formulação de medicamentos em laboratório, fruto da expropriação e da absorção dos saberes da “medicina popular”, produtos intimamente conectados às diversas culturas, formas de vida e crenças dos povos da região: “as ervas, sementes, óleos e demais produtos eram trazidos por negros e mestiços ligados à “cultura caipira”, obtidos nos bairros rurais paulistanos onde havia matas, animais para caça e terra para plantar.” (MANZONI, 2019, p.90). Uma vez que as práticas de autocuidado foram sendo marginalizadas pelo Estado, o resultado foi se dando na alienação desses grupos ao mesmo tempo em que os excluíram do atendimento médico “convencional”.

De qualquer forma, ainda que fartas de regulamentos por parte do poder público, as feiras livres, desde o princípio, mantiveram-se como um lugar de refúgio para as e os trabalhadores pobres nacionais que, constantemente tendo seus produtos apreendidos pela fiscalização ou sendo alvo de autuações, não se adequavam aos padrões econômicos, sociais e higienistas impostos pela prefeitura no funcionamento dos Mercados Públicos, onde devido a este rígido controle, seus negociantes tiveram que transformar a “sua forma tradicional de trabalho, caracterizada pelo improviso no transporte da mercadoria” e “pautada pela

sazonalidade das colheitas e informalidade nas transações.” (MANZONI, 2019, p.110).

Em síntese, a categorização de feirantes, os colocam sob um conjunto de regulamentos impostos pelo município, fazendo com que enfrentem as mesmas circunstâncias que este tipo de comércio popular os impõem. Convertendo-os em uma classe de trabalhadoras e trabalhadores, a coletividade que compartilham se intensifica com a própria estruturação da feira, que mesmo em situações precárias, de controle e exploração do trabalho, permite a elaboração de uma espaço de maior felicidade e comunhão.

Este fator coletivo na composição da feira, não deve receber uma menor atenção, pois é parte fundante na construção de sua atmosfera e vai reverberar no coração de quem a visita, surpreendido, advindo do cotidiano de uma vida pautada pelo *éthos* de um individualismo duro, e que acessa, mesmo que momentaneamente, alguns dos valores humanos mais profundos, como é o contexto comunitário, de partilha e do ato de servir, como nos recorda bell hooks: “Por todo o mundo, as pessoas vivem em contato íntimo umas com as outras. Elas lavam juntas, comem e dormem juntas, encaram desafios juntas, compartilham alegrias e dores.” (HOOKS, 2020, p. 242).

Enfatizando a surpresa que esse fator pode causar em grupos humanos alienados desse convívio pelo projeto de dominação vigente, a exemplo de como se configuram os modos de vida nas metrópoles, ela assinala que viajantes ocidentais ao encontrar países pobres se surpreendem com o grau de união entre pessoas que, embora não sejam materialmente ricas, têm o coração pleno vendo “culturas que valorizam a interdependência e o trabalho pelo bem coletivo em vez da independência e do ganho individual.” (HOOKS, 2020, p. 242). Essa forma de organização do trabalho coletivo é observada na feira como descreve Lucena:

As feiras livres em seu caráter universal são como uma reserva antropológica da condição humana composta por estratégias criativas de regeneração e auto-organização da diversidade a partir da constituição de práticas mais próximas da dinâmica da natureza estendida. Um grande organismo vivo e em incessante ebulição de formas outras de construção de estratégias que pulsam de vida” (LUCENA, 2016, p.69).

Assim como muitos nomes utilizados no batizado de vias e vales da cidade, a palavra “Itararé” origina do Tupi, e pode receber a tradução para o português de

“riacho subterrâneo”⁹. A via com um pouco mais de 300 metros, se inicia na rua Herculano de Freitas e segue paralelamente até a rua Peixoto Gomide. Segundo a plataforma “Dicionário de Ruas” disponibilizado pela prefeitura de São Paulo, que apresenta alguns registros históricos das ruas da cidade, a rua Itararé recebeu esse nome em homenagem à cidade de Itararé no interior paulista¹⁰. Porém, é curioso pensar que a apenas três quadras dali existia o rio Saracura, canalizado nos anos 1920 para dar lugar à Avenida 9 de Julho, em um dos projetos do Plano de Avenidas proposto pelos engenheiros Prestes Maia e João Florence Ulhoa Cintra. O desenvolvimento do Plano acontece a poucos anos da institucionalização das feiras por parte do poder público quando, compreendendo o caráter universal dos mercados ao ar livre, “em agosto de 1914 o prefeito Washington Luís criou ou oficializou o funcionamento de feiras livres ou mercados francos na cidade de São Paulo” (MANZONI, 2019, p.118). Apesar do dessecamento do rio Saracura, suas águas ainda correm por debaixo das ruas do bairro onde se encontra a Feira Livre Itararé.

1.2 A Feira Livre Itararé como pesquisa em artes

O meu contato inicial com a Feira Livre Itararé se deu como visitante, pois ainda não havia me convertido em freguesia. Como aponta Yi-Fu Tuan (2012), o visitante e o nativo - neste caso, o nativo compreendido como o feirante ou o freguês - focalizam aspectos bem diferentes do meio ambiente, sendo a avaliação do visitante, segundo o autor, essencialmente estética. A visão do visitante é, portanto, a de um estranho, e o estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza enquanto o nativo tem uma atitude complexa derivada da sua imersão na totalidade de seu meio ambiente. Todavia:

O julgamento do visitante é muitas vezes válido. Sua principal contribuição é a perspectiva nova. O ser humano é excepcionalmente adaptável. Beleza ou feiúra - cada uma tende a desaparecer no subconsciente à medida que ele aprende a viver nesse mundo. O visitante, frequentemente, é capaz de perceber méritos e defeitos, em um meio ambiente,

⁹ Significado encontrado no dicionário Michaelis como: “Riacho subterrâneo que corre por rochas calcárias; grunado.” Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=neR5P> > Acesso em: 05/12/22.

¹⁰ História das Ruas da Cidade: <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/logradouro/rua-itarare> Acesso em: 10/08/2022.

que não são mais visíveis para o residente. (TUAN, 2012, p.75)

Como visitante, eu não vi a feira de cima, a partir da visão de um mapa ou de fotografias, mas a experimentei de dentro; inventei a minha própria espacialidade a partir de minha experiência itinerante, caminhando por dentro da feira, deixando-me afetar por ela, por seus desvios, por suas brechas e sobretudo pelo movimento constante, meu e dela; mas de igual modo também afetando-a, pois como freguesia em potencial, a minha presença tão pouco era ignorada, era notada e tinha a minha atenção constantemente cobijada por cada um dos atores de cada uma das bancas por onde passava, enquanto avaliava se, de fato, aquela feira corresponderia às minhas necessidades econômicas e alimentares.

Todos os dados apresentados sobre a constituição das Feiras Livres na cidade de São Paulo na seção anterior, não me eram de conhecimento prévio quando fui ao encontro da Feira Livre Itararé. A profusão de sensações, misturadas a pensamentos, entre o que notava e o que experienciava naquele momento, foram somando-se aos fatores determinantes que me levaram à concepção de um material poético. Entretanto, foi através do conhecimento obtido pelas palavras escritas ou faladas, que pude colher formas de também descrever e aprofundar o leitor e a mim mesma, nestas águas profundas e seculares que podem vir a ser uma feira livre brasileira, pois a alimentação, “ao expressar a divisão do trabalho e da riqueza, é criação histórico-cultural, por meio da qual se pode estudar uma sociedade e os sujeitos que a compõem” (BITELLI, 2022, p. 17).

Desta forma, o desenvolvimento de uma pesquisa em poéticas visuais sobre a feira livre - após o exercício de indagar-me se os campos que melhor a suportariam não seria a sociologia, a antropologia, a história, a economia e até mesmo, a educação - justifica-se pela possibilidade de contribuição com novas perspectivas para a sua compreensão, através de um viés estético, justamente porque, além da feira poder ser compreendida como uma manifestação cultural, é na própria tarefa das artes como instrumento de conhecimento que faz todo o sentido introduzir esse fenômeno sócio-cultural como parte de seus estudos, já que “somente a arte envolveu-se com a maioria desses ramos do conhecimento e da vida, se não com todos” (CAGE, 2016, p.9).

Na tarefa de compreender a feira como referência na construção de uma prática artística e de uma pesquisa acadêmica em poéticas visuais, se fez indispensável olhar para o conjunto de espectros do conhecimento em que ela perpassa, como exercício de aprendizado transdisciplinar. A partir da leitura de algumas dissertações e teses produzidas pela comunidade acadêmica brasileira nos últimos anos, como o livro “Feiras livres: cidades de um só dia, aprendizados para uma vida inteira” (2016) de Thiago Lucena e entre outros, pude notar uma certa preocupação com a preservação das feiras livres que, desde a sua institucionalização e mais ferozmente, a partir dos anos sessenta, com a implementação do automóvel como principal meio de mobilidade nas cidades e com o avanço dos estabelecimentos de auto-serviço em decorrência disso, passou a ser constantemente ameaçada de desaparecer. Em sua defesa, os textos procuram trazer outras tantas significâncias resguardadas pelas feiras livres para além de sua utilidade prática de abastecimento das cidades, onde:

por serem espaços democráticos cheios de vida e histórias, abertos à itinerância de frequentadores e transeuntes de classes sociais, idades, interesses e gostos diversos, são espaços possíveis de mercadejar não somente produtos, mas também encontros, afetos e sentidos. (LUCENA, 2016, p.74)

Por essa razão, interessei-me em pensar a feira livre não somente como tema para as pinturas, mas como pintura em si, até porque, não fazia parte de minhas intenções colocar a feira referenciada no lugar de “musa”, de objeto de contemplação romântica - mesmo que o devaneio lírico possa parecer combustível à criatividade - optei por investigá-la a partir de um lugar de reconhecimento de sua sabedoria, através dos aprendizados que ela me ofertou. Tomei para mim, o desafio de também pensar a feira livre como pintura, como arte, já que estes conhecimentos (a feira livre e a arte) se cruzam no quesito de transmitirem saberes pelos sentidos.

Eu aprendi muito com algumas feiras livres ao longo de minha vida e ainda sigo buscando compreender todos os ensinamentos que elas me revelaram, pois as feiras estão presentes em meu imaginário desde os meus primeiros anos de vida, passando pela infância e adolescência em uma pequena cidade do interior paulista, e posteriormente, na fase adulta em uma megalópole; fatores contribuintes na análise perceptiva e sensorial sobre estes espaços, pois são:

como um organismo vivo e pulsante indissociável do meu corpo físico que se alimenta de afetos e vibrações que

misturam lembranças, sentimentos, aprendizagens, saudades e conhecimentos. (LUCENA, 2016, p.17).

Assim, esta pesquisa consagra-se a partir das experiências pictóricas que iniciei em meu estúdio ao retornar da visita à Feira Livre Itararé, e esse movimento, não resultando de uma experiência de primeiro contato, reflete o meu primeiro encontro subjetivo com a feira, responsável por acionar diferentes sensações que possibilitaram criar diálogos tanto no campo das artes como da própria vida, experiência que muito se aproxima ao relato de Lucena:

As percepções, sensações e afecções suscitadas por mim – e em mim – ao adentrar o espaço de uma feira injetam vida ao meu corpo e por isso eu a experimento com cada um dos meus sentidos. Talvez a valoração do fato de estar nesse espaço de tanta profusão tenha a ver com o preenchimento das ausências de nosso corpo como fala Munduruku (2010, p. 54) ao referir-se a um tipo peculiar de aprendizagem entre o povo de sua tribo. “Aprendemos que nosso corpo é habitado por ausências, e que essas ausências precisam ser preenchidas com sentidos construídos por nós. Aprender é, então, conhecer o que pode preencher os vazios que moram em nosso corpo. É fazer uso dos sentidos, de todos eles.” (MUNDURUKU, 2010, p. 54-55). (LUCENA, 2016, p.71)

A percepção ou a fusão de sensações que experienciei com a feira livre, causaram-me espanto e fascínio, levando-me a pensar na relação dos seres humanos nos primórdios que, do mesmo modo, fascinados e espantados com a diversidade sensorial dos outros elementos da natureza, em contraposição a sua carência existencial, desprovidos de características biológicas que lhes dispusessem vantagens perante aos predadores ou uma melhor adaptação às variações climáticas, como supôs Ernst Fischer em “A Necessidade da Arte” (1983) - indicando estes fatores como, em parte, responsáveis pela origem do interesse criativo-artístico nos seres humanos -, que me espantei com a riqueza estética e sensorial da feira livre.

De modo que, o espanto, esse sentimento de surpresa causado por algo inesperado, só pode ser possibilitado pela diferença, tendo a paisagem ao redor da feira como estímulo. Assim, o meio ambiente urbano determinado pela variação tonal de cinzas, composto por concreto, ferro, cimento, vidro e asfalto é interrompido temporariamente pela presença da feira livre, com suas cores vibrantes ocasionadas pelo atravessamento dos raios solares através de suas lonas e pelos alimentos comercializados. Mas também devido às relações sociais frias e

impessoais que se naturalizam na vida contemporânea e que são suspendidas dentro do espaço da feira livre. É o fenômeno do contraste, pois o equivalente à feira segundo os princípios da urbe, são os supermercados, onde prevalece a assepsia, a climatização controlada, a ordem e onde a relação entre as pessoas é mínima, ainda que a feira e a cidade possuam estreito vínculo¹¹.

A feira livre Itararé, portanto, não sendo um objeto de estudo e tão pouco as pinturas o veículo que lhe emprega sentido, causou espanto por conflito, pois contrasta, ainda que inserida num contexto de urbanização, de culto ao consumo e de ideais de felicidade impostos pela modernidade, indicando vestígios para outros possíveis tempos e espaços, como um portal que religa o presente ao nosso passado, a cidade e o campo, e onde é possível ir ao encontro de outras epistemologias. Na próxima seção, procurei criar aproximações entre a feira e as práticas artísticas para melhor entrelaçar o campo temático com o campo de criação estético, assumindo o desafio de converter em palavras o que experienciei e aprendi com os sentidos.

1.3 A Feira livre Itararé como arte

“Os espíritos xapiripê dançam juntos sobre grandes espelhos que descem do céu. Nunca são cinzentos como os humanos. São sempre magníficos: o corpo pintado de urucum e percorrido de desenhos pretos, suas cabeças cobertas de plumas brancas de urubu rei, suas braçadeiras de miçangas repletas de plumas de papagaios, de kujubim e de arara vermelha, a cintura envolta em rabos de tucanos. Milhares deles chegam para dançar juntos, agitando folhas de palmeira novas, soltando gritos de alegria e cantando sem parar. Seus caminhos parecem teias de aranha brilhando como a luz do luar e seus ornamentos de plumas mexem lentamente ao ritmo de seus passos. Dá alegria de ver como são bonitos!” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p.115)

O passado etimológico da palavra cultura tinha na Roma antiga, o sentido de "agricultura" e enquanto dimensão cultural do alimento, Fabio Bitelli aponta que “a raiz latina da palavra "cultura" (colere) é referenciada”, podendo “significar

¹¹ Ao questionar, quem veio primeiro, às feiras ou às cidades, Lucena encontra em Galante que “historicamente, as primeiras feiras surgiram para satisfazer as necessidades de trocas entre as pessoas. A partir e ao redor delas surgiram as comunidades, os burgos, as cidades” (GALANTE, 2006 *apud* LUCENA, 2016, p.3), concluindo através de Max Weber “que o aparecimento das cidades tem estreita relação com a constituição das feiras, considerando-as uma espécie de embrião de uma nova aglomeração populacional por meio das atividades de mercado” (WEBER *apud* LUCENA, 2016, p. 47)

agricultura, subsistência e, por extensão, viver, residir, adoração e proteção" (BITELLI, 2022, p.16), significado que a palavra mantém ainda hoje em determinados contextos. O ato de cultivar a terra, foi um fator determinante na passagem da vida nômade para a vida sedentária, e foi quando os seres humanos puderam de fato "criar raízes", que seus hábitos, suas crenças, seus valores, seus conhecimentos e suas práticas visuais começaram a se elevarem a formas de maior complexidade. Assim, a arte e a agricultura, bem como a imagem e o espírito, possuem um vínculo que ainda hoje não se separam.

Sendo assim, a feira livre, dentre suas diversas faces, pode ser compreendida como prática visual de cunho "popular" - entendendo a alcunha do termo para designar a um grande grupo de pessoas mantidas à margem das estruturas de poder - mesmo porque, a arte não se configura somente em suas vertentes hegemônicas e dentro de suas instituições, a atividade artística acompanha a humanidade desde suas primeiras incursões no mundo natural, nas suas variadas formas de acordo com os recursos disponíveis - "numerosos vestígios paleolíticos indicam que a hominização acontece ao mesmo tempo que o desenvolvimento de práticas visuais" (BOEHM *apud* ALLOA, 2015, p.27) - e, diferentemente da arte de nosso tempo, em que "estala por todas as juntas a armadura do capitalismo" (FISHER, 1987, p.9), para as sociedades arcaicas, a arte era uma produção coletiva:

A sociedade primitiva implicava uma forma densa e fechada de coletivismo. Nada era mais terrível do que ser excluído da coletividade e ficar sozinho. A separação do indivíduo em relação ao grupo ou a tribo significava morte: o coletivo significava vida e o conteúdo da vida. A arte, em todas as suas formas - a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas - era a atividade social por *excellence*, comum a todos e elevando todos os seres acima da natureza, do mundo animal. (FISCHER, 1987, p. 47)

A Feira Livre Itararé, localizada na região central da cidade de São Paulo, que de certo modo, compartilha características similares com outras tantas feiras espalhadas pelo território nacional, pode ser descrita como um espaço labiríntico que ocupa duas ruas em formato de T, ainda mais estreitas favorecidas pelas barracas de madeira e alumínio que, com suas lonas coloridas e listradas protegendo do sol aos trabalhadores e fregueses, retém a luz solar e criam grandes bolsas de cores iluminadas tingindo a tudo, como vitrais medievais, unificando

formas e cores. Uma descrição tão detalhadamente colorida e vibrante como a descrição feita dos espíritos *xapiripe* pelos xamãs yanomami, em contraposição ao “cinza humano” que também se estende pelas configurações das cidades contemporâneas.

Determinado o local, os dias da semana, o horário de funcionamento e tantas outras burocracias definidas com o Estado, a feira livre ocupa vias públicas levantando suas estruturas de metal e madeira, alterando o seu uso comum e simbólico. A rua, onde o pavimento demarca o território dos carros e informa uma zona de perigo aos pedestres, permanece, mas o estado emocional de quem está na rua é alterado quando se dá o primeiro passo para dentro da arquitetura impermanente da feira, sua configuração afeta o público em um sentido “háptico”, ou seja, ocorre uma relação entre movimento e emoção que os torna capazes de entrar em contato recíproco com o que os cerca, convertendo o passante - de aquele que passa pelas ruas com o fim móvel de deslocar-se de um ponto a outro - em ativo e reativo em suas interações com o ambiente e com os feirantes, onde a todo momento a sua atenção é cobiçada e acionada por diversas ocorrências (figura 9).



Figura 9: Mayara Nardo, “Chegada”, Óleo sobre tela, 76 x 114 cm, 2021.

Para facilitar, ainda mais, a aproximação das feiras com as práticas artísticas convencionais, podemos relacioná-la com uma obra de valor notável, reconhecida

nacional e internacionalmente pelas instituições de arte mais concentradoras de prestígio e poder do mundo, com os “Penetráveis” da obra “Tropicália” (1967) de Hélio Oiticica, “um ambiente que ruidosamente apresenta imagens tropicais, e seria muito fácil tomá-la superficialmente como uma peça de folclore brasileiro.” (OITICICA, 1986, p.128).

Igualmente a obra de Oiticica, que tinha a intencionalidade de reunir elementos considerados da cultura brasileira e estimular o público a ter uma superabundância sensorial de “brasilidade”, e que deu a pensar na arte como experiência, a feira livre também funciona como um ativador de tais percepções (figuras 10 e 11). É o olfato aguçado pelas comidas de rua, seus produtos e temperos; é a visão estimulada pelas cores das lonas e das barracas compondo, sempre que possível, suas cores com as cores das frutas e vegetais; é o tato convocado no processo de seleção das melhores hortaliças; é a escuta aguçada pelo grito ou comentário de um feirante; é o corpo exposto ao dia, ao sol ou a garoa comum da cidade e é o paladar que cheio d’água, planeja os pratos que poderão ser preparados ao longo da semana com os produtos selecionados ali ou que não resistindo, saboreia a um caldo de cana, um coco gelado, uma tapioca de queijo coalho e manteiga de garrafa ou a um pastel, típicos de uma feira paulista.



Figura 10: Hélio Oiticica, Tropicália, Penetráveis PN2 'Pureza é um Mito' and PN3 'Imagético' 1966-7 © Hélio Oiticica Figura 11: Registro da Feira Livre próxima a Rua Frei Caneca, São Paulo, acervo pessoal, 2018

Mas o nível secreto de Tropicália é o processo de penetrá-la, uma teia de imagens sensoriais que produz um confronto

intensamente íntimo[...]. O típico vira verdadeiro neste espaço mítico. [O público] é bombardeado com imagens, não apenas as visuais, mas imagens que ele descobre com todos os seus sentidos. Elas se definem como imagens por seleção e isolamentos próprios e pela maneira que você é dirigido para elas. (OITICICA, 1986, p. 128)

O ato de penetrar a feira acontece mesmo que de forma não tão secreta ou ordenada quanto nos “Penetráveis”, e o seu fenômeno é viabilizado devido a sua estrutura arquitetônica peculiar que lhe emprega materialidade, possibilitando a criação de suas “imagens visuais” que irão propiciar um ambiente “íntimo” de ativações de “imagens sensoriais”, neste ponto, assemelhando-se mais com a descrição feita por Giuliana Bruno (2014), sobre o que ocorre nos museus e galerias, na feira livre, bem como numa exposição, “a intimidade ocorre em público, ativando viagens de memória e projeções da imaginação” (p.144). Entretanto, nos dois casos, estrutura e cor são inseparáveis, bem como o espaço e o tempo, dando-se na obra a fusão desses quatro elementos que Hélio Oiticica considerava dimensões de um só fenômeno.

A feira livre então, formada por uma estrutura montável e desmontável, como um cenário ou um palco móvel, funciona como uma arquitetura expositiva avessa as paredes brancas, lisas e neutras - agora sim - das galerias e museus, onde é privilegiada “a noção de neutralidade, ordem, isolamento e descontextualização” (PATO, 2017, p. 31), configurando seu ambiente e parte de sua atmosfera, demarcando aquele *espácio-temporal* onde o espetáculo da feira acontece. Neste ambiente, a definição entre público e privado flui, criando uma simbiose avessa às normas cognitivas pré-estabelecidas pela cultura capitalística que tende a conter o nosso caminhar pela cidade.

Todavia, a estrutura somente completa-se, com a amarração das lonas que são postas no alto para configurar as barracas, estendendo-se de uma à outra para cobrir os seus corredores e que também envolvem as mesas e as laterais das tendas. São essas cores das lonas, que refratadas pela luz do dia, ativam a luminosidade e as sombras do espaço, informando ao espírito o ambiente festivo da feira onde cores criam simbologia, com o amarelo indicando a barraca das bananas ou das pamonhas (figura 12), o verde a do coco ou hortaliças, a vermelha do pastel e tantas outras, que não necessariamente obedecem as cores simbólicas dos produtos, mas que compõem harmoniosamente umas com as outras.



Figura 12: Mayara Nardo, “Barraca das bananas”, óleo sobre tela, 91 x 48 cm, 2021.

À guisa de conclusão, gostaria de reforçar apenas, que foi a partir do recebimento pelos olhos das luzes refletidas no espaço da feira livre, fervilhando em percepções, sentimentos, afetos e observações históricas, que encontrei nesse local de celebração da cultura humana expressa na comercialização de frutas, hortaliças, vegetais, entre outros produtos, uma vida pulsante em meio ao espaço urbano. Possibilitando criar reflexões sobre diversos campos do conhecimento, principalmente na arte, levando ao desenvolvimento de um conjunto de pinturas que aprendem com a vida, na sua transcendência da palavra. Aprendendo que luz, sombra, cor e forma não são contrárias umas às outras, mas complemento, e quando somadas adicionam carga às suas características. A luz explode, a sombra cria penumbra, a cor vibra e as formas se delineiam.

Assim concluo a apresentação do eixo temático desta pesquisa teórico-prática com enfoque na sensibilidade resultante a partir do aparelho óptico somado às sensações promovidas pela experiência de estar presente e de caminhar por entre a feira. O próximo capítulo, ainda que prevalecendo o campo sensível, será dedicado a adentrar ao processo de feitura das pinturas que deram origem a esta investigação, agora voltando à análise do papel desempenhado pelas mãos somado à importância dos olhos na constituição de tais pinturas, pois “o olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.16).

II CAPÍTULO: Fazer e Transformar

“O pintor é antes de tudo
uma pessoa que trabalha com as mãos”¹²

¹² Frase parafraseada de Jacqueline Lichtenstein no livro “A Pintura - Vol 1: O mito da pintura”, p. 17 em que se lê: “O pintor é antes de tudo um homem que trabalha com as mãos”. LICHTENSTEIN, J. A Pintura - Vol. 1: O mito da pintura, São Paulo: Ed. 34, 2004, com o objetivo de ampliar a gama de indivíduos com que a frase se direciona.

“Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura.”

(MERLEAU-PONTY, 1975, p.276)

Se divido a análise do processo criativo desta pesquisa em dois campos, o temático e o estético, não o faço por uma necessidade hierárquica, mas por ser consciente de que existe uma profundidade nesses dois campos que não necessariamente se encontram. A princípio, a feira livre levou-me à prática de algumas pinturas e estas pinturas corresponderam a certos elementos da feira livre, mas isso é só. Refletir teoricamente sobre uma feira em específico, como esta, pode nos levar a muitos lugares e ao encontro de muitos dados relevantes para a sua compreensão, como o foi. No entanto, estes dados não aparecem de todo nas pinturas, podem desencadear-se no imaginário de quem, conhecedor de sua história, as observa, mas as pinturas não se subordinam a tais noções, visto que, na tarefa de pintar, existe um outro campo histórico denso que é a sua própria história, a história de sua técnica, e que também evoca a sua personalidade enquanto matéria, enquanto matéria revirada no espaço e no tempo, que se pré-dispõe a casualidade e ao encontro de outros rumos, como observou Hélio Oiticica (1986):

O artista não superpõe, subjetivamente, conteúdos, que dessa maneira seriam falsos. Na dialogação do artista com a matéria, fica o seu movimento criativo, e é daí que se pode dizer que nasce um conteúdo; um conteúdo indeterminado, informulado. (OITICICA, 1986, p.22)

Definido o tema, o desenvolvimento poético passa então a ser constituído através de sua materialidade, sendo neste caso, a partir da pintura figurativa - o que pode ser também definido no campo da historicidade como "Realismo Contemporâneo" - em óleo sobre papel ou tela. Matéria que, em minha trajetória, resulta de uma pesquisa continuada iniciada em 2012, com minha formação em Pintura Clássica pelo ateliê Cozinha da Pintura, na cidade de São Paulo. Entretanto, após meus estudos, a forma como passei a trabalhar a pintura e a figuração, não pode ser resumida a um "estilo" pré-determinado, como uma receita que define, a priori, meu trabalho pela estética. O modo como trabalho essa materialidade é viva, a cada novo projeto persigo para além de sua temática outras formas de representação que possam contribuir para a transmissão de sensações relativas ao que se pretende representar. Esse campo de investigação sobre a matéria pode ser denominado por "estilo", uma vez que Michel Haar aponta que essa mutação o constitui:

O artista adota um estilo como um "sistema de equivalências", pelo qual ele traduz uma relação com o mundo cuja

particularidade única não se encontra em parte alguma, a não ser em um “esquema corporal” que ele tem em seu poder (e não diante de si), como um ritmo de seu próprio corpo. Ele só descobre seu estilo à medida que persegue obscuramente sua tarefa e elabora o material artístico. Se o estilo é a regra não formulada de produção e de organização das formas, se ele é aquilo que comanda o arranjo do quadro tão imperativamente quanto uma sintaxe ou uma lógica, o estilo é um sentido latente ou uma matriz da obra que escapa em grande parte a seu autor, ou que ele mesmo só encontra no ato. (HAAR, 2007, p. 102-103)

Essa regra não formulada de produção e organização das formas é também reforçada por Ariano Suassuna (2008) assinalando que ela não legisla sobre a liberdade do artista, mas cria ferramentas de forma a pôr luz sobre os processos que envolvem o fazer criativo, delimitando os campos que podem ser racionalizados e os pertencentes ao “espírito”, livres de qualquer domínio teórico. Esta forma que o artista encontrará, já sobre o suporte para traduzir a suas ideias em imagens, que por Haar é chamado de “estilo”, Suassuna (2008) denomina como “forma”:

Parece que o corpo da Arte se coloca fundamentalmente no campo do *ofício* e apenas de certa forma no da *técnica*; a alma da Arte está essencialmente nesse campo da *forma*, governado pela imaginação criadora, e, também apenas de certa forma, na *técnica*. Esta seria assim uma espécie de campo intermediário de elemento de ligação entre a parte material da Arte, o *ofício*, e sua parte espiritual, a *forma*. Repita-se que, aqui, *forma* não significa a aparência exterior de que se reveste o conteúdo, mas sim o princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser.” (p. 265-266)

A aparente dicotomia entre estilo/forma e tema/conceito, representa um grande dilema para a produção pictórica contemporânea como aponta o artista visual e escritor Gustavot Diaz (2017):

Quando um trabalho possui somente técnica, torna-se ciência exata; quando é apenas conceito, assume proporções de tratado acadêmico. Ambos os polos podem redundar no mesmo alheamento daquilo que conhecemos como arte.¹³

Entre o academicismo e o conceitualismo, parece fundamental para a figuração contemporânea conciliar esses extremos e é por este caminho que pretendeu-se guiar as pinturas referentes a esta pesquisa.

13

<https://gustavotdiaz.com/2015/10/14/figura-contemporanea-a-tecnica-do-desenho-e-a-ressignificacao-do-hiper-realismo/> Acesso em: 28/09/2022

Unindo a tradição pictórica do desenho e da pintura às questões da contemporaneidade, logra alcançar a expressão daquilo que ainda não tem imagem, não tem figura – mostrando assim a ausência, a lacuna, o vazio daquilo que ficou por expressar, o qual passa a integrar-se ao repertório do nosso imaginário. (DIAZ, 2017)

Essa divisão pode, além do mais, encontrar sua origem na antiguidade como revela Jacqueline Lichtenstein (2004), sendo, na história ocidental da pintura, por muito tempo considerada uma prática artística subestimada, quando não desvalorizada, devendo-se pelo fato de “o pintor ser, antes de tudo, um homem que trabalha com as mãos” (LICHTENSTEIN, 2004, Vol.1, p.17), o que alocava a pintura ao mesmo *status* da prática de artesãos, compreendida como exercício puramente manual, livre da contemplação de ideias. É somente no Renascimento que se observa um grande esforço na produção textual, como de Alberti e Leonardo, em “lembrar que a excelência da pintura não poderia ser reduzida unicamente à prática, ainda que magistral, mas que ela se afirma por meio da teoria” (2004, Vol.1, p.20-21).

Permeada de ambiguidades, de perspectivas sedutoras e até mesmo de confusões, a prática da pintura passou a envolver-se, definitivamente, em antagonismos: pensamento *versus* manualidade, teoria *versus* prática e tema *versus* estética, sempre na tentativa de reafirmar a sua relevância diante dos novos valores que surgiam a cada nova época. Na contramão da pintura, estariam a poesia e a música, consideradas sublimes por envolverem a linguagem, o que corroborava para a afirmação do *logos* como único capaz de produzir conhecimento.

Essa relação entre arte *versus* artesanato, mesmo que atravessando os séculos, serviu e ainda serve como estratégia de segregação, onde a atividade de contemplar ideias é retida como privilégio de uma elite intelectual nos seus diversos períodos históricos, e o fazer manual relegado às grandes massas subalternas como aponta Rodriguez (2012):

Se mesmo hoje em dia, dentro da própria Europa, a mentalidade dualista que separa artesanato e arte prevalece é porque parece existir uma necessidade de afirmação social por parte dos mais abastados financeiramente (aqui também culpamos a ideia da posse consumista capitalista como mecanismo de divisão social), classificando o artesanato como ligado aos pobres e simplesmente como um fazer sem pensar. (RODRIGUEZ, 2012, p. 92)

A minha história com a pintura surge dentro deste mesmo espectro, ainda em minha infância no interior do estado de São Paulo, na pequena cidade de Santa Cruz do Rio Pardo, nas tardes que passava na casa de minha avó materna. Com ela, viviam dois de meus tios. Os dois sempre foram grandes artesãos, aprenderam com meu avô o ofício da construção de casas, de reparos, de reforma, não havia nada que não pudessem construir. Meu avô, além de pedreiro, também tinha sido músico de chorinho, ainda restavam alguns instrumentos escondidos pela casa: bandolim elétrico, violão elétrico e pandeiro. Também escondido, ficava em um dos armários de mogno trancado a chave, um grande saco de plástico cheio de peças de crochê que minha avó fazia para vender, mas que devido a idade, já não os produzia, ocasionalmente podia revirá-lo sob sua supervisão. Devido a influência de todos eles, desde muito cedo, fui apresentada à capacidade criadora e habilidosa das mãos.

Um de meus tios era também um exímio desenhista e pintor de paisagens a óleo sobre tela. Conjuntamente a outros amigos, encomendava revistas de pintura pelos Correios, de onde obtinha o seu conhecimento sobre a técnica reproduzindo algumas das paisagens que apareciam nas páginas das mesmas revistas. Com ele, comecei a dedicar-me a esta tarefa mágica de criar imagens a partir do empenho da mão sobre o lápis e o papel.

Dados estes fatores, costumo dizer que foram as pessoas ao meu redor que tornaram a arte uma possibilidade para mim, não foram as instituições culturais, museus ou galerias, que sequer existiam na cidade onde nasci. Argumento que corrobora com a ideia de que a arte é uma necessidade humana, que é levada adiante pelos indivíduos e seus compartilhamentos, de geração em geração, pois onde houver gente haverá arte ou alguma forma de prática artística.

Para além da circunscrição da pintura enquanto manualidade e as discussões implicadas a partir disso, também é de meu interesse qualificar a relação do olho e da mão no processo de feitura da pintura, sendo que “os valores pelos quais esta relação se dá não bastaria dizer que o olho julga e as mãos operam. A relação da mão e do olho é infinitamente mais rica, e passa por tensões dinâmicas, inversões lógicas, mudanças e vicariantes orgânicas” (DELEUZE, 1981, p.83). Desta forma, o autor, a partir da análise da entrevista de Francis Bacon concedida ao crítico David Sylvester, entre 1962 e 1986, distingue “outros aspectos no valor das mãos” na tarefa de pintar: o digital, o tátil, o manual próprio e o háptico.

O digital e o tátil marcam a subordinação da mão ao olho, onde:

A visão é feita de interior e a mão se reduz ao dedo, ou seja, só intervém para escolher unidades correspondentes a formas visuais puras. Quanto mais a mão se subordina, mais a visão desenvolve um espaço óptico “ideal”, e tende a definir suas formas segundo um código óptico. Mas este espaço óptico, ao menos a princípio, ainda apresenta referências manuais com as quais ele se conecta: chamaremos tátil tais referentes virtuais, tal as profundidades, o contorno, o modelado, etc. (DELEUZE, 1981, p.83)

Já o valor manual compreende inversamente, a insubordinação da mão, pois “o quadro permanece uma realidade visual, mas o que se impõe à visão é o espaço sem forma e um movimento sem repouso, que a mão segue com dificuldade, e que desfaz o óptico” (DELEUZE, 1981, p.83). E, quando não há subordinação estreita nem frouxa, é quando o sentido háptico aparece, sendo o momento “quando a própria visão descobre em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só pertence a ela, distinta de sua função óptica” (DELEUZE, 1981, p.83):

Diremos então que o pintor pinta com os olhos, mas somente quando ele toca com os olhos. E, sem dúvida, esta função háptica pode ter sua plenitude diretamente e de um só lance, sob formas antigas cujo segredo nós perdemos (a arte egípcia). Mas ela pode também se recriar no olho “moderno” a partir da violência e da insubordinação manual. (DELEUZE, 1981, p.83)

Com a finalidade de nos aprofundarmos na tarefa do fazer de imagens, gostaria de compartilhar outra experiência pessoal que me possibilitou compreender as diversas instâncias necessárias ao fazer artístico. No ano de 2011, já vivendo na cidade de São Paulo, fui a uma palestra com o artista visual Rubens Matuck e o jornalista e escritor Ricardo Viveiros, sobre o livro “O Poeta e o Passarinho” que eles acabavam de lançar. O texto foi escrito por necessidade, sem qualquer pretensão de ser um dia publicado. Passados quinze anos, Viveiros o encontrou e compartilhou com alguns amigos. Dentre eles, estava Rubens que, impressionado, pediu ao autor que lhe enviasse o texto. A partir desse momento, o artista começou a criar ilustrações sem qualquer notificação ao autor, transformando-o em um projeto de livro infantil. Somente após estar com o material concluído, procurou Ricardo Viveiros para mostrar o que havia feito. Introduzida a história do surgimento do livro, durante a palestra o artista adentrou também ao processo de confecção das ilustrações, contando sobre a escolha de um papel de arroz chinês, feito a mão, que

ele precisou importar e que trazia uma certa textura para os desenhos feitos a lápis de cor alemão, muito importantes para o alcance do resultado estético que buscava.

Completamente envolvida pelo conteúdo da fala¹⁴, que narra todas as instâncias envolvidas num processo criativo como a própria experiência de estar no mundo, de ser transformado por ela, de partilhá-la, de levá-la ao encontro de outras pessoas, que no caso, encontrou a outro artista, que também transformado por ela, passou a imprimir sobre aquela experiência, a sua também experiência de ouvi-la; todo o cuidado e atenção com os materiais na tarefa da criação de imagens que pudessem dar visualidade àquelas sensações que, por sua vez, desencadeariam em outros, ainda outras e novas reflexões e que, ao encontrar-me, transformou o meu caminho, levando-me, definitivamente, ao universo das artes visuais.

À vista de tais noções, como as discussões em torno do fazer artístico manual frente ao império da razão; as relações postas entre o olho e mão e sua implicação histórica na tarefa da pintura, e introduzida as diversas etapas que podem envolver o fazer criativo, adentraremos na próxima seção, as instâncias de criação do conjunto de pinturas referentes a esta pesquisa intitulada “Pinturas Livres”.

2.1 As quatro instâncias da criação

Os primeiros ensaios para o conjunto de pinturas desta pesquisa, foi iniciado ao retornar à casa depois da primeira visita feita à Feira Livre Itararé em dezembro de 2018. Já em meu ateliê, com o auxílio de um caderno de estudos, iniciei um primeiro esboço em pintura a óleo (figura 13 a e b) partindo de uma fotografia muito simples, tomada, sorrateiramente, com meu smartphone de uma cena da feira que me chamou a atenção.

No processo das pequenas e imediatas pinturas, não premeditadas por desenho a lápis, as cores foram sobressaltando devido aos jogos geométricos das tendas e da unicidade quase monocromática gerada pelo efeito do banho de luz das lonas. Trabalhando nesse pequeno formato do caderno, não só a redução espacial do suporte restringiu os detalhes da figuração e contribuiu para o desenvolvimento de sua síntese, mas a facilidade de observar a pintura em sua totalidade, mesmo

¹⁴ O conteúdo mencionado pode ser encontrado também no vídeo: “Lançamento do livro O Poeta e o Passarinho, de Ricardo Viveiros”, no canal do Youtube do autor < <https://youtu.be/pb-LO4AUjvk> > Acesso em: 14/05/2022.

com o rosto muito próximo ao papel, sem a necessidade de afastar-me para ter uma real dimensão do trabalho, somou-se como um fator determinante no encontro de um método de trabalho estético mais próximo de minhas buscas pictóricas.



a)



b)

Figura 13 a): Registro realizado na Feira Livre Itararé em dezembro de 2018. Acervo pessoal.

Figura 13 b): Mayara Nardo, “Barraca da tapioca”. Estudo feito a óleo em caderno A5, 2018.

Em pouco tempo esses esboços se solidificaram o suficiente para começarem a ser projetados em outras partes. Contrariando a pequenez do formato (A5) quis provar se o mesmo efeito permaneceria em grandes formatos (figura 14), o que foi possível com o apoio e tutoria do artista visual e Prof. Dr. Sérgio Niculitcheff, facilitado pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), dando lugar, no segundo semestre de 2019, a esta pesquisa de mestrado¹⁵.

¹⁵ PPGIA-UNICAMP.



Figura 14: Registro do processo da pintura “Barraca da tapioca”, óleo sobre papel Arches especial para óleo, 150 x 80 cm, UNICAMP, 2019.

Como mencionei em algumas páginas anteriores, quando descrevi a tarefa que desempenham os olhos na pintura, também mencionei que o olhar treinado por ela, passa a observar o mundo por seu viés, portanto, o encontro entre estes dois mundos, do campo temático e estético, somente pode ocorrer em um primeiro momento, já que, como bem observou o poeta Paul Valéry mencionado por Walter Benjamin (1994), iniciada a pintura, os objetos perdem seus nomes, só interessa ao artesão sua equivalência em sombras, formas, cores e luzes, elementos guiados pela visão, pela percepção (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1994, p.220).

Do mesmo modo iniciei as pinturas referenciadas, uma vez que me volto a prática, outras reflexões começaram a serem somadas e decisões devem ser tomadas. Qual a primeira imagem que trabalharei? Coloco-me a selecionar as fotografias. Definida, ainda em mente, começo a elaborar quais de suas qualidades dominará o quadro. Realizo um estudo prévio em caderno? Qual será o melhor suporte para a pintura? Tela ou Papel? Quais dimensões? Preparado o suporte, é iniciado o fazer da pintura. Qual cor será escolhida para a imprimatura? Quais cores prevalecerão? Início as suas misturas. Posteriormente, são iniciados os primeiros traços feitos em tinta e pincel para guiar a pintura pelo suporte, é o seu desenho.

Diferentemente de Lomazzo que, no século XVI, iniciou a tendência em separar a teoria e a prática na pintura, acentuando de maneira radical que a ideia é uma vasta construção a priori, contendo as definições de todas partes da arte de pintar (desenho, colorido, composição, invenção etc.), rememorado por Jean-François Groulier (2004), assinalando que a ideia domina e sistematiza a pintura antes mesmo de iniciar os seus procedimentos, ou seja, a totalidade da concepção da pintura está presente no espírito do pintor antes da execução da pintura, - assunto alvo de constantes discussões até a desvinculação da arte das instituições academicistas: “ora a ideia revelaria sua excelência na invenção; ora ela seria criadora de formas no espírito do pintor; ora, de maneira mais redutora, ela seria mais ou menos assimilada ao desenho” (GROULIER; LICHTENSTEIN, 2004, p. 13), mas que permanece ressoando nas produções artísticas contemporâneas, onde o discurso pode, por vezes, suplantar a obra -, esta pesquisa que apresento não tem a finalidade de apresentar seus procedimentos organizando as suas etapas em partes sistemáticas e de valor, onde uma etapa superpõe a outra ou se repetem como regra a cada processo de cada nova pintura. Nesta pesquisa, pelo contrário, não existe ponto originário, mas cada uma de suas etapas se conectam em rede e cada nóculo, cada ponto de intersecção, pode variar e contaminar-se entre si.

Entre o passado recente e o presente da pintura contemporânea, evoquei aos artistas Francis Bacon (1909 - 1992), Hélio Oiticica (1937-1980) e David Hockney (1937) para suportar tais discussões que levanto, pois é impossível dar conta de sua complexidade de forma linear e direta, as combinações feitas advêm justamente dessas interlocuções com sua história enquanto tradição, ainda que nem sempre conscientes, pois “o uso que fazemos da linguagem é um débito que temos com o passado, com a tradição na qual ela se desenvolveu” (MELO DA SILVA, 2014, p 124.).

A convocação destes pintores se justifica principalmente, devido a sua relação intrínseca com a pintura e com a figuração, incorporando as sensações que são suscitadas em seus corpos pelo o que representam. Francis Bacon com seus retratos extrapolados, que não somente deformam as figuras mas que irrompem a superfície, criando relevos e texturas que convidam os sensores táteis na apreciação das obras, e também, pelo uso da fotografia em seu processo. Hélio Oiticica, sendo a exceção quanto a figuração, não poderia ser deixado de lado, especialmente por ter teorizado sobre sua própria produção, contribuindo para a reflexão teórica sobre

a plasticidade, sobre formas, cores e sobre o tempo e o espaço nas práticas artísticas. Já David Hockney, compreende uma importante referência para o desenvolvimento estético desta pesquisa, com suas figuras estáticas e a luminosidade de suas cores, mas também pela incorporação de meios tecnológicos em seu processo criativo de pinturas.

Desta forma, para uma melhor compreensão das etapas processuais na formulação de tais pinturas sobre a Feira Livre Itararé, nas subseções a seguir, serão apresentadas as quatro principais instâncias de criação: 2.1.1 Realidade, Experiência e Sensação; 2.1.2 Entre a vivência e a pintura: a fotografia como *doxa*¹⁶ do visível; 2.1.3 Caderno de estudos: tempo para o desembaraço e 2.1.4 Cor, Forma, Luz e Sombra: presença e fulguração do sensível.

2.1.1 Realidade, Experiência e Sensação

A partir do relato do início do processo de feitura das pinturas é possível notar que, nesta pesquisa com a Feira Livre Itararé, o estopim criativo se deu a partir do desencadeamento de três fenômenos: a realidade, a experiência e a sensação. Como as pinturas se enquadram nos parâmetros da figuração, a realidade é o seu elemento fundante. Entretanto, a relação constituída com ela não foi obtida como que a partir da observação de fotografias feitas por terceiros, não estive no lugar de observadora imparcial, esta realidade é o local onde meu corpo se situou, onde afetei e fui afetada por ela, portanto, experienciando-a. Em seguida, foram as sensações suscitadas por esta vivência, de caminhar por entre a feira, contribuintes para perceber e transcender esta mesma realidade, formando o caráter único pelo qual acessei o processo criativo. Deste modo, a realidade é estrutural enquanto as sensações são o princípio norteador.

Esta realidade é a mesma que abordo na primeira parte desta dissertação, onde se aloca o tema, em que a visualidade da Feira Livre Itararé e de seus regimes de visibilidade podem ser descritos como, em grande parte, responsáveis por

¹⁶ Supondo tratar-se de uma verdade óbvia ou evidência natural, mas que para a filosofia não passa de crença ingênua, a ser superada para a obtenção do verdadeiro conhecimento. Portanto define Deleuze e Guattari que: “A doxa é um tipo de proposição que se apresenta da seguinte maneira: sendo dada uma situação vivida perceptiva-afetiva [...], alguém extrai dela uma qualidade pura [...]; mas ao mesmo tempo que abstrai a qualidade, ele mesmo se identifica com um sujeito genérico, experimentando uma afecção comum [...]” (DELEUZE; GUATTARI, O que é a Filosofia?. Tradução Bento Prado Júnior, Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992, p. 189).

ativarem a minha percepção pictórica, pois, embora ainda haja um longo caminho no desenvolvimento das pinturas no plano da materialidade “o “estilo”, aparece “no fundo da percepção do pintor enquanto pintor: é uma exigência nascida dela. Malraux diz isso em suas melhores passagens: a percepção já estiliza” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.53).

2.1.2 Entre a vivência e a pintura: a fotografia como *doxa* do visível

Entre a vivência e a pintura emergiu a fotografia digital como ferramenta no processo criativo do conjunto de pinturas desta pesquisa. Com ela, capturei elementos da realidade estimulados pela experiência e pela sensação. Não são registros do local em si, com a finalidade de apresentá-lo a outros, mas são registros que tentam capturar os elementos que foram sendo percebidos por mim e que constituíram, de forma única, aquele ambiente através de minhas percepções do espaço e de minhas sensações, para serem posteriormente trabalhadas em ateliê.

O uso da fotografia como parte integrante do processo criativo na pintura, possui uma longa história que data desde meados do século XV, iniciada com o uso de recursos pré-fotográficos como a câmera clara, escura e com o uso de lentes, até que de fato, o primeiro dispositivo fotográfico fosse inventado no século XVIII. Apesar das acaloradas discussões sobre a pertinência da pintura em retratar figuras reconhecíveis após este invento, e todos os movimentos que vieram posteriormente, gostaria de mencionar a David Hockney por ser um pintor e grande entusiasta de recursos tecnológicos.

A intenção é apenas justificar que, para esta pesquisa poética, não bastaria encerrar-se nas fotografias, pois a pintura traz noções do espaço que nas fotos são representadas de forma insuficiente, assim como observado magistralmente por Hockney, a respeito de sua série de pinturas de paisagens de Yorkshire feitas nos últimos anos da década de 1990, dizendo:

Eu estou pintando as paisagens de Yorkshire porque não se pode fotografá-las. A câmera não consegue captar essa beleza, esse espaço incrível no qual estou. Chegamos ao ponto em que as pessoas acham que a câmera pode fotografar qualquer coisa, mas ela não pode. Ela não pode competir com a pintura. (HOCKNEY, in TRABITZSCH, 2017)¹⁷

¹⁷ Trecho transcrito do documentário “David Hockney - Tempo Recuperado”, de Michael Trabitzzsch, 2017.

A fotografia então, como captura e permanência, converteu-se em mediadora entre a vivência e a pintura, mas também como *doxa*, pois como imagens bidimensionais referenciais (figura 15), ainda seria necessário superá-las através da pintura para alcançar as “verdades sensações” que serão melhor explicadas adiante.



Figura 15: Registro da Feira Livre Itararé realizado em 2022. Acervo pessoal.

2.1.3 Caderno de estudos: tempo para o desembaraço

Após a toma das fotografias, foi necessário um terceiro momento para o desenvolvimento deste processo poético. Como observou Gilles Deleuze em sua análise feita das obras de Francis Bacon em “A lógica da sensação” (1981) - que também é o texto que me auxiliou no processo de compreender meu próprio percurso poético - as pinturas desta pesquisa, mesmo que pertencendo a classe da figuração, não pretenderam representar a realidade pela mimesis, mas também não foi de todo abandonada, como no caso da abstração. Ainda que tendo a sensação como princípio norteador, as pinturas tampouco irromperam bruscamente o diagrama - a estrutura que constitui as figuras, como no caso de Francis Bacon.

Com ela tentei enfatizar características pertencentes à visualidade que a mim me pareceram relevantes em detrimento da dedicação em representar o que se considera por real, e para isso foi necessário desembaraçar-me do registro fotográfico transcendendo-o, por isso a fotografia enquanto *doxa*, enquanto algo a ser superado. Nesta tarefa, foi utilizado um caderno de estudos (figura 16), onde não somente pelo seu caráter informal, mas também através de suas peculiaridades, como o formato reduzido e o seu material, que é o papel, corroboraram no processo de liberação do real para acessar o sensível, o que não pode ser alcançado pela fotografia.

Notei que, diferentemente das tintas à base de água, o óleo não enrugou ou ondula o papel, absorvendo o material em um tempo intermediário perfeito, a tinta seca muito mais rápido, entre os três dias necessários à tela e os poucos minutos à tinta acrílica, também a fluidez que o papel permite a pintura, foi um fator importante no seu desenvolvimento (NARDO, 2020, p.39).



Figura 16: Mayara Nardo, caderno de estudos, óleo sobre papel, acervo pessoal.

2.1.4 Cor, Forma, Luz e Sombra: presença e fulguração do sensível

Foi também no caderno que os elementos estruturais e estéticos constituíram uma metodologia de pintura, onde apareceram os quatro elementos fundantes da imagem em detrimento de todo o demais: a forma, a cor, a luz e a sombra. A forma constituiu os parâmetros sintéticos e geometrizados das figuras que também indicaram onde os outros elementos se localizariam na superfície. A cor, transcendendo o caráter demonstrativo dos objetos, apareceu como agente principal. Já a luz e a sombra permitiram criar a ambiência do espaço impulsionador do sensível, pois as cores são ativadas por meio delas, podendo ser arrefecidas pela quantidade de espaços claros presentes na pintura ou acaloradas se mais espaços escuros prevalecem na imagem, como já havia sido observado por Johann Wolfgang von Goethe, “luz e sombra, claro e escuro ou, para utilizar uma fórmula mais geral, luz e não luz, são requeridos para a produção da cor” (GOETHE, 2011, p.46-47).

Costumo dizer que aprofundei meus conhecimentos em pintura a partir da observação da feira livre e da prática de pintá-la. Deste modo, duas pinturas da série “Pinturas Livres” podem ser trazidas para elucidar a discussão. A primeira é a “Barraca do pastel” (figura 17), feita em óleo sobre tela, nela a relação de espaços escuros contribuem para a iluminação da cor, sendo no caso da pintura em questão, o vermelho da China seu grande protagonista. Nota-se também que, os espaços de luz no terceiro plano da pintura, colocam mais carga a escuridão da penumbra ocasionada pelas lonas da barraca, o que por sua vez passa a potencializar ainda mais as características luminosas da tonalidade vermelha.



Figura 17: Mayara Nardo, “Barraca do pastel”, 68 x 41 cm, 2020.

Outro exemplo que pode ser recuperado para elucidar o papel desempenhado pela luz e pela sombra na tarefa de adicionar força a cor, é o conjunto de pequenas pinturas intitulado “Pintura\$ Livre\$” (figura 18). Cada pintura deste conjunto teve por objetivo priorizar alguma cor presente no espaço da feira. Observando-se que em cada uma das imagens, formas escuras foram delineadas para direcionar vibração às cores: Laranja, Amarelo Cádmio, Azul Cerúleo e Verde Inglês Claro. Por serem cores transparentes, foram utilizadas em sua forma pura e em camadas finas que, em relação ao branco do fundo do papel, garantiu ainda mais luminosidade às pinturas.



Figura 18: Mayara Nardo, “Pintura\$ Livre\$”, 145 x 55 cm, 2022.

Dada estas orientações, foi através das sensações ocasionadas em meu corpo ativo e participante do mundo e também do desmembramento da fotografia pelo exercício em um caderno apropriado, que o algo virtual anterior a pintura foi devidamente constituído para em seguida ser elaborado em seu suporte definitivo e de exibição. Diferentemente de alguns relatos de artistas, em que temiam a tela em branco, eu nunca desenvolvi este temor, pois ela nunca esteve exatamente em branco para mim, embora o planejamento virtual da pintura não viesse a definir por completo a imagem a ser desenvolvida. Deste modo, as pinturas passaram a não serem cópias servis dos modelos ou da paisagem, atingindo uma outra verdade: uma verdade sensação, em que, parafraseando a Francis Bacon, “o que foi pintado

nos quadros foi a paisagem, foi a feira livre, não enquanto representação de um objeto, mas enquanto ela é vivida como experimentado determinada sensação”¹⁸.

2.2 Materiais e Matéria

Na história ocidental da pintura, a escolha da paleta de cores ocupou por um determinado período, um estatuto de grande importância na definição do estilo de um artista, tanto que ainda é comum a procura pela paleta de Rembrandt, Van Gogh, entre outros pintores. Estatuto que foi sendo dissipado pela produção contemporânea, onde outros elementos do processo passaram a ocupar este lugar de relevância. Todavia, a composição da paleta para a feitura das pinturas desta pesquisa, retoma a sua importância na prática pictórica, tanto que as cores formadas ainda na paleta, na preparação para as pinturas, costumavam apreender a minha atenção, e em alguns casos, realizei registros fotográficos delas durante o processo (figura 19 a e b), como se compreendia que a pintura está, antes, na paleta.



a)



b)

Figura 19 a): registro de paleta durante o procedimento de pintura (Brando de Titânio, Amarelo Limão, Amarelo ocre, Laranja, Sombra Queimada, Azul Ultramar).

Figura 19 b): registro da pintura referente a paleta.

¹⁸ “O que é pintado no quadro é o corpo, não enquanto representação de um objeto, mas enquanto ele é vivido como experimentado determinada sensação.” FB, p. 40.

Observando a minha paleta de cores, posso descrevê-la primeiro a partir de tonalidades sóbrias, influenciada por minha formação clássica, e em segundo, por cores especiais já com nítida relação com a contemporaneidade, como foi organizado no quadro à seguir:

PALETA DE CORES	
Paleta I	Paleta II
01 - Branco Titânio - Joules & Joules 	08 - Vermelho da China - Corfix 
02 - Azul Ultramar - Winsor & Newton 	09- Azul Cerúleo - Corfix 
03 - Óxido Verde de cromo - Lefranc & Bourgeois 	10 - Verde inglês claro - Corfix 
04 - Terra de sombra queimada - Joules & Joules 	11 - Magenta - Corfix 
05 - Amarelo Ocre - Joules & Joules 	12 - Amarelo Limão - Corfix 
06 - Alizarin Crimson - Joules & Joules 	13 - Laranja - Corfix 
07 - Violeta Dioxazine - Joules & Joule 	14 - Laranja de Cádmio - Joules & Joules 

Tabela 1: Listagem da paleta de cores e suas marcas correspondentes, utilizadas na pesquisa, dividida em dois grupos, Paleta I e Paleta II, elaborada pela autora.

As cores sóbrias representam a base de todo o trabalho, nem sempre ganham destaque em cada uma das pinturas, mas são as responsáveis pela estrutura e harmonia das composições. Com a paleta I, costumo criar novas cores combinando-as com a paleta II, mas sua principal função é contaminar, é sujar, é dar calor ou escurecer as cores da segunda paleta, arrefecendo os seus cromas. O princípio é criar tonalidades complexas a partir de misturas orientadas pelas cores naturais presentes no ambiente que, somente aparecem puras quando atravessadas pela luz, no caso das cores vibrantes. O verde de uma folha pode ser tomado de exemplo, pois a sua tonalidade nunca advém de qualquer verde, mas ocorre através de misturas entre uma tonalidade verde pura ou combinada, devendo sofrer misturas

com cores atenuantes com o Alizarin, Terra de Sombra Queimada ou Azul Ultramar, para assim, compor a cor aproximada da folha, a variar de sua espécie e ambiente em que ela se encontra. Mesmo no caso das sombras e zonas de penumbra, a cor quase nunca se resume ao preto ou a uma variação de cinzas, uma sombra pode inclusive ser representada por um azul ou outras cores, como observado por Johann Wolfgang von Goethe, na seção dedicada às sombras coloridas:

a própria cor é um sombreamento. Por isso, Kircher está coberto de razão ao chamá-la de *lumen opacatum*. Na medida em que é semelhante à sombra, a cor, tão logo haja motivo, a ela se une, aparecendo nela e por meio dela. (GOETHE, 2011, p.70)

Porém, eu não obedeco, nem estabeleço um fundamento estático para o meu trabalho, cada pintura demanda um determinado preparo. Para as pinturas desta pesquisa, cada imagem criada foi orientada por uma breve pré-idealização de composição, indicando a cor que receberia destaque, para em seguida, todos os demais elementos serem constituídos na prática, na manipulação de sua matéria. As cores vibrantes, saturadas, são as únicas controladas, aparecendo somente em pontos específicos da pintura ou quando tomam conta de toda a superfície, é sempre obedecendo uma lógica do plano real que se quer ressaltar. Enquanto as outras áreas de composições de cores são definidas através de testes, de provas sobre a superfície do quadro, quando postas uma em relação a outra, por meio da experimentação.

Não uso, ou não usei neste caso, o preto. Todos os tons escuros foram feitos a partir de misturas com o Azul Ultramar, Alizarin Crimson, Violeta Dioxin e Ocre. Sei que a discussão sobre o uso do preto na pintura retoma, ainda hoje, algumas discussões. No entanto, longe de querer contribuir com tais argumentos, gostaria apenas de indicar que a razão pela qual não o utilizei, provém de uma necessidade por buscar complexidade na pintura, fugindo de simplismos, como redundar os ambientes escuros e as sombras em tonalidades pretas ou cinzas. Para cada pintura as áreas escuras são compostas de misturas diferentes, de acordo com a cor que deve prevalecer no quadro.

Para além das tintas, outras ferramentas foram imprescindíveis na construção de tais pinturas e não foram escolhidas por um acaso. A eleição dos pincéis e de duas variações de suporte, cumpriram um importante papel. Deste modo, os pincéis utilizados foram, em sua maioria, os chatos para os pincéis grandes e médios,

redondos para os pequenos, e também alguns pincéis macios, de uma linha sintética de imitação de pêlo de esquilo, estes últimos com clara influência da técnica clássica de pintura em camadas (figura 20).

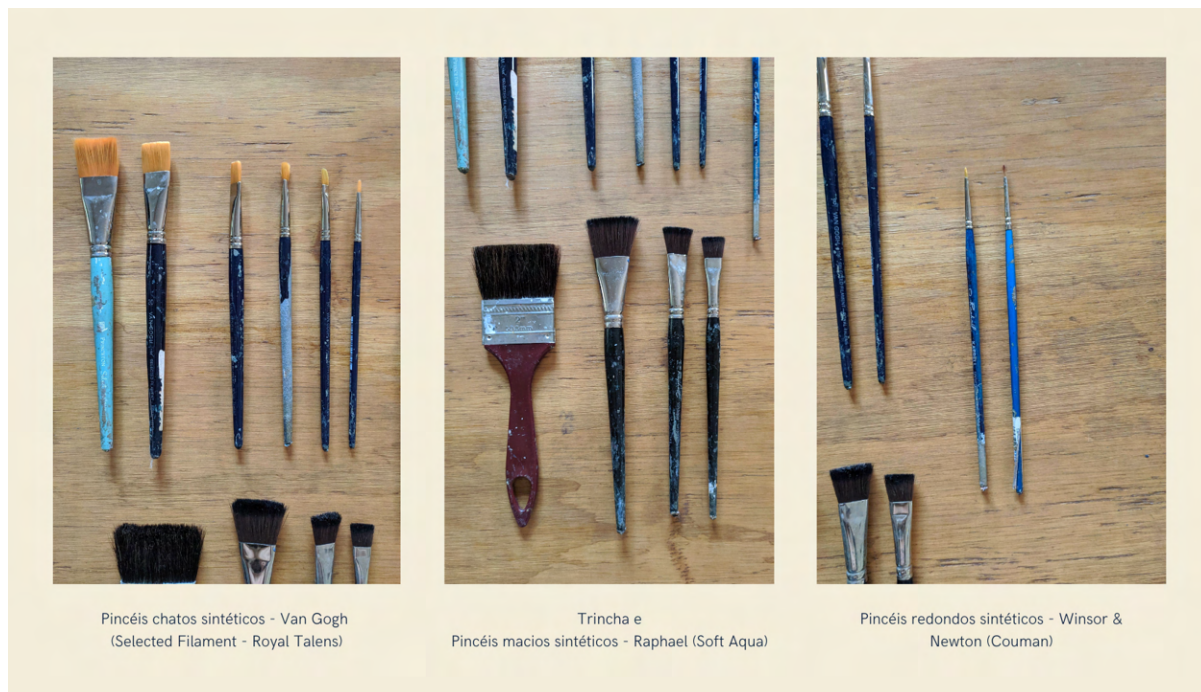


Figura 20: Registro fotográfico organizado dos pincéis utilizados na pesquisa.

Os pincéis chatos contribuíram para a geometrização das formas da pintura (figura 21), os redondos para os pequenos detalhes (figura 22), já os macios apareceram quando tive a necessidade de fusionar as marcas das cerdas dos pincéis na superfície do suporte ou criar degradês suaves (figura 23).



Figura 21: Detalhe onde aparecem as formas geométricas feitas com pincéis chatos.

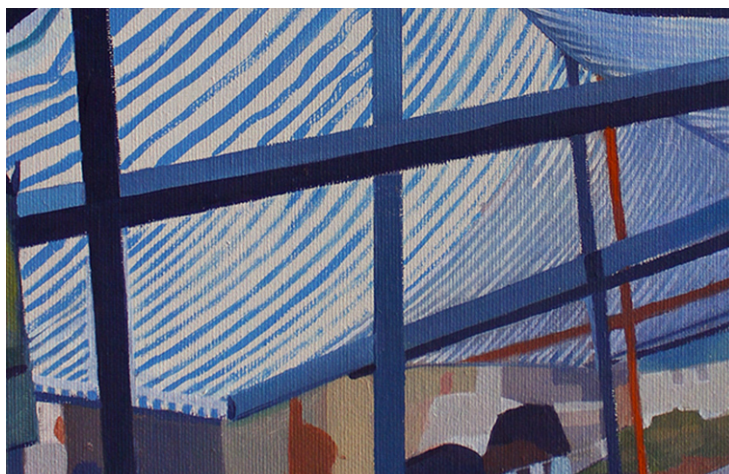


Figura 22: Recorte onde aparecem os detalhes feitos com pincéis redondos.

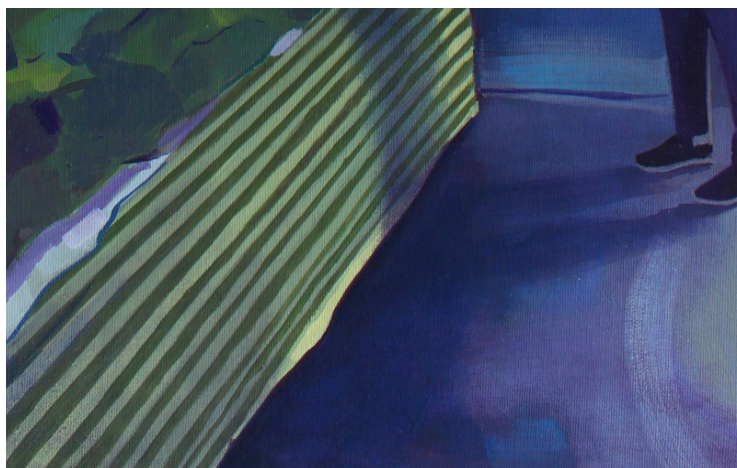


Figura 23: Recorte da pintura onde aparecem os detalhes feitos com pincéis macios.

Quanto aos suportes para este conjunto de pinturas, foram usados tecido de algodão preparado com gramatura de 235 g/m^2 e papel especial para óleo da marca francesa Arches (figura 24). O tecido, por mais que contasse com uma camada preparada para proteção das fibras, recebeu, ao menos quatro camadas de gesso acrílico diluído em água para uma melhor impermeabilização, já o papel não exigiu qualquer tipo de preparo, pois foi desenvolvido para receber tinta a óleo.



Figura 24: Imagens retiradas da internet dos suportes utilizados na pesquisa.

2.3 O Transformar

Para Hélio Oiticica, na tarefa da pintura não há de fato, um processo transformador em si, pois não há nada a ser transformado, somente há algo a ser constituído (OITICIA, 1986, p.22). No entanto, a transformação pode ocorrer nas formas de ver e perceber que passam a ser transfiguradas pela arte, uma vez acabada e apresentada ao público. Por esta razão, a transformação possível, implica a exibição-público-recepção e alguma alteração de subjetividade nos visitantes.

Ao longo da realização desta pesquisa, tive a oportunidade de apresentar, em exposições coletivas, algumas obras das “Pinturas Livres”. A primeira ocorreu na GAIA (Galeria de Arte do Instinto de Artes - Unicamp), de fevereiro a março de 2022, mostra intitulada "Artistas Pesquisadores", onde cinco pinturas da série integraram a exibição (figura 25). Em maio do mesmo ano, a pintura "Barraca do Pastel" (2020) foi selecionada para a "30ª Mostra de Arte da Juventude", de realização do Sesc Ribeirão Preto, ficando em cartaz por cinco meses. Após o encerramento da mostra, ela recebeu itinerância e no dia 22 de outubro de 2022, foi inaugurada no Sesc Consolação em São Paulo, seguindo aberta ao público até

março de 2023 (figura 26). A partir destas oportunidades de exibição, pude iniciar um pequeno processo de reflexão sobre a recepção das pinturas.



Figuras 25: Registro feito da mostra “Artistas Pesquisadores”, na GAIA, 2021. Acervo pessoal.

Apesar da representação de feiras livres em pinturas e gravuras ao redor do mundo e em diversos períodos históricos não constituir uma novidade, observei certa surpresa em algumas pessoas que puderam ver as “Pinturas Livres” pessoalmente. Pude notar que as cores ou a mesmo a dedicação em criar um conjunto de pinturas sobre uma feira, talvez às aproximassem das sensações de estar realmente diante de uma feira livre.

Se para o artista a obra é um “ponto de chegada”, para o público, inversamente, ela é um “ponto de partida”, como apontou Umberto Eco em “Obra aberta” (1986, p.28), ao analisar um discurso de Marcel Duchamp realizado no ano de 1957, em Houston, Estados Unidos. Esse processo de produção de sentidos recebe ainda uma maior complexificação quando:

Duchamp (1975) revela que o caminho percorrido pelo artista para alcançar o seu “ponto de chegada” – a obra – é necessariamente acidentado, pois sua “luta pela realização” encontra uma série de resistências. Enfrentando-as, o criador se encontra enredado numa sequência de “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões”, das quais ele sequer é plenamente consciente. Isso significa que a própria noção de “intenção artística” é

problemática, uma vez que permanentemente relativizada pela “inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção” (DUCHAMP, 1975, p. 73). Depreende-se disso o quão aberto e entremeado se faz o jogo perceptivo, semântico e criativo proporcionado pela obra na relação com seus públicos. (SILVA, 2020, p.201)



Figura 26: Registro da mostra “30ª Mostra de Arte da Juventude”, no Sesc Consolação, em 2022.

Foto: Danilo Cava.

Dentre as inúmeras possibilidades de interpretação que são abertas ao receptor, onde “tais qualidades estimulam o engajamento interpretativo e inventivo dos públicos, compreendidos como partícipes do “ato criador” (SILVA, 2020, p.203), longe de querer catalogar estes acionamentos, a transformação de que falo, pode habitar no redirecionamento da visão do espectador ocasionado pela contemplação das obras a outros elementos da realidade que antes passavam despercebidos ou não recebiam toda atenção. Uma vez realçados, o público observador impactado, passa a perceber, neste caso a feira livre, a partir de um novo viés, de uma forma transformada pelas pinturas.

Quando menciono minhas percepções ao observar as reações do público, apresento somente uma pequena parcela destas relações entre os visitantes e as

pinturas e, apesar de concordar plenamente com o comentário de Duchamp, a respeito do processo criativo ser em grande parte fugidio às intenções dos artistas, ainda sim, sinto que podemos ser exitosos na constituição de uma obra vinculada às nossas buscas visuais e poéticas, mesmo que ainda restem muitos espaços por interpretar.

O caráter transformador da percepção ocasionado por obras de arte, também pode ser observado nos comentários de amigos a respeito da mesma série de pinturas das paisagens de Yorkshire de David Hockney. O casal David e Susan Neave, disseram que “ele nos fazia olhar de um jeito totalmente diferente”, onde na pintura, uma estrada cinza aparecia como púrpura, no entanto, quando eles pararam para perceber as estradas reais outra vez, descobriram porque ele as via dessa cor: “Ele nos fazia ver a paisagem de outra forma.”¹⁹

Dado a que, as cores escolhidas para representar as sombras das estradas não proviam de aleatoriedades ou meras preocupações em compor cores no quadro, mas originaram da atenção profunda do pintor, que não só em seu intelecto sabia, como foi capaz de ver que as sombras possuem cores, como já o sabíamos por Goethe (2011) com seus experimentos. Deste modo, o pintor com sua obra pôde compartilhar com o público uma forma de ver que não se restringia somente a superfície da pintura, mas que se estendia ao mundo material, na percepção das pessoas ao se encontrarem novamente com as mesmas paisagens.

Em entrevista concedida a Georges Charbonnier em 1959, o artista visual suíço Alberto Giacometti diz que o que interessa a ele “em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior” (CHARBONNIER; GIACOMETTI, 1959 *apud* MERLEAU-PONTY, 2013, p.16). Também Vincent Van Gogh é outro exemplo a ser lembrado. Nas cartas que trocou com o amigo Émile Bernard evidenciou o caráter peculiar de sua percepção como artista, que não inventava as cores do mundo, mas retratava o que via diante de si:

Van Gogh não consegue ver nada a não ser as cores do mundo. Ele relata sua visita a um bordel em Arles: uma casa espaçosa, caiada de branco matizado de azul. Cinquenta ou mais militares de vermelho e civis de preto, suas faces um esplendoroso amarelo ou laranja (Que colorido há nas faces aqui!), as mulheres em azul céu e escarlata. Tudo sob luz

¹⁹ Trecho transcrito do documentário “David Hockney - Tempo Recuperado”, de Michael Trabitzzsch, 2017.

amarela. Muito menos sombrio do que as instituições similares em Paris. (SALLES, 1998, p. 92-93)

É esse caráter particular da visão, da percepção e da compreensão da vida que é compartilhado com o público através das pinturas, claro que não se restringindo somente a isso. Logo, quando abordamos a recepção pelo sujeito de tais obras e as transformações que podem ocorrer em suas percepções, podemos falar do mesmo modo na transformação de suas subjetividades, pois diferentemente da tradição da filosofia e das ciências humanas, onde o sujeito é algo do domínio de uma suposta natureza humana, para Félix Guattari e Suely Rolnik, a subjetividade do sujeito “é de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.25), e diz respeito “aos comportamentos, à sensibilidade, à percepção, à memória, às relações sociais, às relações sexuais, aos fantasmas imaginários” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.28).

Também o crítico de arte inglês, Johnathan Crary, apontou de forma parecida que “a subjetividade está associada não a experiências ópticas, mas a processos de modernização e racionalização”. Todavia:

A visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas. Ao mesmo tempo, a visão é apenas uma das partes de um corpo capaz de esquivar-se da captura institucional e de inventar novas formas, afetos e intensidades. (CRARY, 2013, p.27)

Em suma, a fabricação da subjetividade pelo sistema sociocultural vigente, se estende a todos, não excluindo aos próprios artistas, e os objetos discursivos, práticas materiais e artefatos de representação “estão envolvidos por igual na produção de efeitos de poder e de novos tipos de subjetividade” (CRARY, 2013, p.31). Assim, a tarefa da pintura passa a condicionar uma parte da subjetividade do artista que aprendendo com sua prática, desenvolve o seu olho, a sua mão e o seu coração. Tendo a sua atenção direcionada a outros rumos, mais além das relações de produção em suas diversas instâncias da vida, o ato de pintar faz da contemplação uma parte das atividades que o pintor estabelece com a realidade. Transformando a sua própria percepção do mundo, o ser artístico com suas obras, convida o público a, pelo menos, realizar o mesmo exercício.

III CAPÍTULO: Floemas

Fábula de Joan Brossa

Joan Brossa, poeta frugal,
que só come tomate e pão,
que sobre papel de estiva
compõe versos a carvão,
nas feiras de Barcelona,
Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem-razão.

Mas porém como buscava
onde é o sol mais temporão,
pelo Clot, Hospitalet,
onde as vidas de artesão,
por bairros onde as semanas
sobram da vara do pão
e o horário é mais comprido
que fio de tecelão,
acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.

Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um Dragãozinho
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão.

(NETO, 2020, p.53)

João Cabral de Melo Neto (1920-1999), poeta brasileiro, nascido em Recife, conhecido pelo seu rigor formal, pela apurada crítica social e pelo estilo conciso passou por diversos países desempenhando as funções de vice-cônsul e embaixador, dentre eles, talvez a passagem mais marcante tenha sido pela Espanha, viagem iniciada em 1947. Entre Barcelona e Sevilha, relaciona-se “intensamente com jovens artistas e intelectuais catalães, como os pintores Antoni Tàpies e Joan Brossa, também poeta e dramaturgo” (NETO, 2020, p.853).

No poema “Fábula de Joan Brossa”, uma clara referência ao amigo com quem manteve extensa relação e mentoria, Cabral constitui dados biográficos e literários do personagem, como aponta Matheus Gonçalves (2021). Ao dizer que Brossa “só come pão e tomate”, refere-se ao tradicional *pan amb tomaquet* da região, mas também a sua pobre dieta de artista sem recursos, dentre outras menções como ao “Dragãozinho” em letra maiúscula, em referência ao livro “*Romancets de Dragol*”, de 1948. A essas descrições, somam-se os olhos “trocada instalação” em referência ao olho ferido ainda nos tempos da guerra-civil. Brossa, que recusou-se a escrever em outra língua que não o catalão, idioma que chegou a ser proibido pelo regime franquista, é lembrado por João Cabral ao dizer que ele descobre que os versos tinham coisas por detrás, “eram só palavras, não”:

mencionando o devir social que fizera com que Brossa percebesse a poesia além das palavras, na busca cotidiana em meio a vida que circulava nos espaços urbanos (e daí as menções aos bairros El Clot e Hospitalet de Llobregat...). (GONÇALVES, 2021, p. 46)

Dentre estes espaços urbanos e o seu devir social, a feira aparece por duas vezes no poema de João Cabral, dizendo que Brossa “buscava encontrar na feira/ sua poética sem razão”, marcando esse vínculo do poeta com o seu tempo, com a realidade social de seu país. Suponho, que talvez já utilizasse a figura da mercearia como símbolo de algo que já ali, conflitava com as feiras e que por isso é combatida por Joan Brossa “com ênfase de dragão”. Assim, sinto-me contemplada ao mencionar brevemente, este poema e a história da amizade entre os poetas. Pois, João Cabral de Mello Neto, havia desenvolvido para si, o que deveria ser a poesia realista ou a arte realista, que diferentemente do realismo soviético, não se contentava em somente ser o retratante da vida do povo, do proletariado e muito

menos se prendia as amarras formalistas, mas que ia muito além, não sendo somente uma coisa ou outra, mas sem abrir mão de nenhuma.

Também o caráter geográfico do poeta brasileiro que vai viver no território espanhol e lá encontra com outros artistas, difundindo a necessidade de se olhar para o cotidiano, aproxima-se de certo modo, de minha trajetória. Devido a que, no ano de 2019, em meio ao desenvolvimento da pesquisa com a feira livre, recebi uma bolsa de estudos da *Fundación Carolina* para cursar mestrado na Espanha, na *Universidad de Castilla-La Mancha*, vivendo durante um ano na pequena cidade de Cuenca, entre Madri e Valência.

A pesquisa acadêmica desenvolvida na Espanha, recebeu o nome de “Floemas”, com a seguinte justificativa apresentada em seu resumo:

Se as plantas pudessem escrever poemas, seguramente os chamariam floemas, relacionando o nome à maior obra prima de seu reinado: as flores. Não sei se os cientistas responsáveis pela nomenclatura puderam, em algum momento, pensá-la abstratamente, já que cientificamente, floemas é o nome utilizado para designar as artérias responsáveis pela distribuição de minerais por toda a extensão das plantas. Entretanto, conta-se que foi observando a natureza, com suas cores vivas, esplêndidas peles, pelos, plumagens e pedras preciosas, que os seres humanos descobriram as artes e, de certo modo, voltando a esses primórdios, reconciliando os dois mundos, o da humanidade, representado pela pintura e o da natureza, pelas frutas, reconheço o campo de abrangência desta pesquisa. (NARDO, 2020)

A obra teórica/prática “Floemas” (2020), consiste em uma instalação de 15 pequenas pinturas realizadas em óleo sobre papel Arches, que juntas compõem um mural. As pinturas têm como tema, estabelecimentos que comercializam frutas e verduras, conhecidos localmente como *fruterías*, o que no Brasil conhecemos por quitandas.

Ainda com a pesquisa sobre a feira livre em mente, já na cidade de Cuenca (ES), fui informada sobre a existência do “*Mercadillo*”, espaço similar às feiras e que talvez pudesse me interessar. O *Mercadillo*, conhecido localmente também pela diversidade cultural dos imigrantes que o formam, é composto mais por um comércio de artigos de vestuário de ponta de estoque ao ar livre, que necessariamente por alimentos, então, logo na primeira visita, vi cair por terra a possibilidade de trabalhar com o espaço. Na falta de um ambiente similar, pude notar com os dias, a presença

um tanto numerosa de pequenas quitandas (figuras 27 e 28) administradas em sua grande parte, por imigrantes. Rapidamente pude criar uma ponte imaginária que ligava o que vinha desenvolvendo no Brasil com esses precários e coloridos espaços.



Figuras 27 e 28: Registros feitos na cidade de Cuenca (ES), 2019. Acervo pessoal.

Diferentemente das barracas de feira da cidade de São Paulo, as *fruterías* funcionam como lojas privadas e ao invés de estarem nas ruas (fragilmente protegidas por armações simples), possuem portas e paredes. Como qualquer outra loja, conta com vitrines onde são exibidas as variedades de produtos da terra comercializados ali, desde regionais, como as *Patatas de Cuenca* anunciado em um papel pendurado no vidro, às bananas das ilhas canárias, mangas e uvas da América Latina. Em frente às lojas, em suas calçadas, nas mesmas caixas de plástico onde são transportadas as hortaliças, estão expostos os vegetais promocionais, que muito baratos cumprem a função de atrair o olhar dos passantes. Os alimentos estão por toda parte, não somente em vitrines, prateleiras e calçadas, mas também em suas fachadas, que costumam levar o nome impresso sobre um plano de fundo estampado por fotografias de todos os tipos de vegetais. Este tipo de envelopamento também pode aparecer cobrindo toda a extensão das principais

paredes das lojas que em sua precariedade, somam-se na tentativa de arrebatrar a atenção dos distraídos e apressados transeuntes. É muito provável que eu também tenha sido capturada por esse esquema.

Com algumas fotos tomadas dessas mesmas fachadas, dei início a uma pintura sobre um papel Arches especial para óleo (figura 29). Através de linhas e formas geométricas comecei a representar sua simples arquitetura composta por quadrados e retângulos. Com pinceladas mais soltas fui representando seus produtos, as frutas, legumes e verduras. Diferentemente do que havia ocorrido com as feiras livres, o cinza, com suas variações tonais, entre claros e escuros, passou a ser a cor predominante e as cores vivas ficaram relegadas a pequenos pontos sufocados nos alimentos.



Figura 29: Mayara Nardo, “Sem título I”. Óleo sobre papel. 21 x 30 cm, 2020. Acervo pessoal.

Transportador de caixas, relógio de frutas, símbolos populares de proteção, vitrines, fachadas, calçadas, caixotes, verduras e frutas. Tentei com essas cenas e objetos capturar as características que davam forma às *fruterías* e que, de certo modo, serviram de auxílio para expandir minha própria compreensão sobre elas. As

pinturas desta série são pequenas pois sabia que ao concluir a pesquisa de mestrado, teria que regressar ao meu país de residência e levá-las comigo, por este mesmo motivo, optei por apresentá-las em conjunto, como se cada cena retratada pudessem, juntas, dar conta de representar o que de fato são as *fruterías*.

As grandes bordas brancas, fazem referência às gravuras em metal que tanto admiro e cumprem a função de dar respiro e espaço, um marco enunciando a pintura. Já a técnica óleo sobre papel foi escolhida por apego, fazia um bom tempo que vinha experimentando-a e é a técnica que mais me sinto confortável em trabalhar. Diferentemente das tintas à base de água, o óleo não enrugou ou ondula o papel. Pude notar também que, absorvendo o material em um tempo intermediário perfeito, a tinta secava muito mais rápido, entre os três dias necessários à tela e os poucos minutos à tinta acrílica. O mesmo se passou com os estudos nos cadernos, a fluidez que o papel permitiu a pintura foi um fator importante para o seu desenvolvimento.

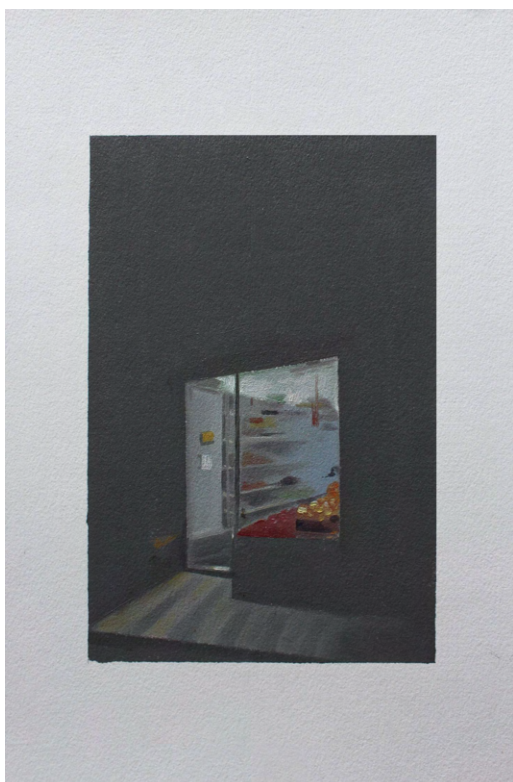


Figura 30: Mayara Nardo, "Sem título III". Óleo sobre papel. 21 x 30 cm, 2020. Acervo pessoal.

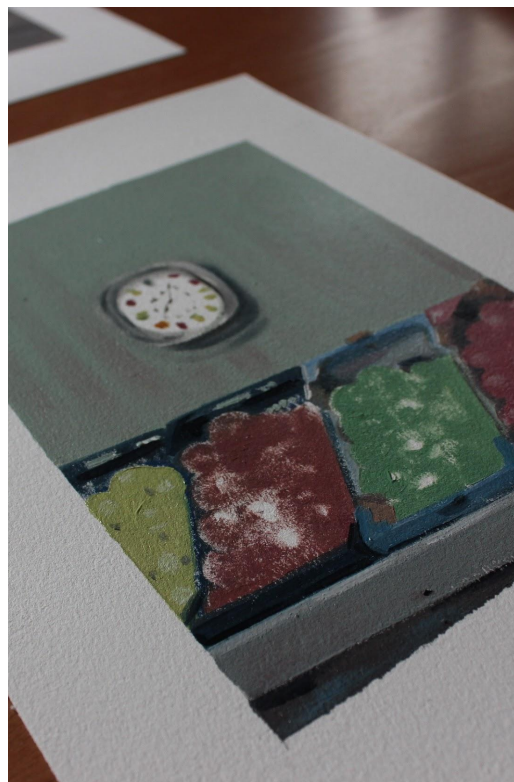


Figura 31: Mayara Nardo, "Sem título V". Óleo sobre papel. 21 x 30 cm, 2020. Acervo pessoal.

Com muitas destas pequenas pinturas, tinha a intenção de formar um grande mural, porém o projeto teve de ser interrompido devido a pandemia causada pelo

novo coronavírus (COVID-19) e as políticas extremamente necessárias de confinamento, impedindo em um momento crucial, de seguir descobrindo estes espaços, limitando a quantidade de pinturas que pude gerar. Em uma tentativa de seguir construindo-o, comecei a buscar fotos das *fruterías* pela internet. Não encontrei muitas. Foi então que passei a utilizar o Google Maps e procurar as *fruterías* de Cuenca utilizando o recurso *street view*, disponibilizado pelo aplicativo em conjunto ao Google Earth. Este recurso registra as ruas com uma câmera panorâmica 360° acoplada em cima de carros e bicicletas, capturando imagens de cima para baixo, um olhar bastante técnico, portanto, frio e objetivo da realidade (figura 32).

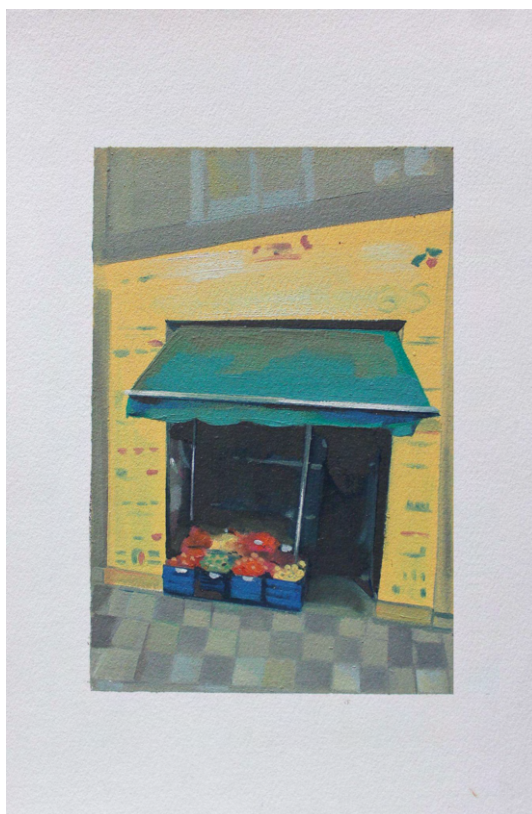


Figura 32: Mayara Nardo, “Sem título V”. Óleo sobre papel. 21 x 30 cm, 2020. Acervo pessoal.

Diferentemente das fotografias que vinha realizando, que partiam da experiência de caminhar pelas ruas, de entrar nos estabelecimentos, de sentir os espaços e ter a atenção capturadas por certos elementos das *fruterías*, as imagens do *Street View* não permitiam que me conectasse a estas imagens. Desta maneira, notei que não era só o registro captado pela fotografia que corroborava para a construção de minhas pinturas, senão que registravam também, uma lembrança

sensorial. Enquanto caminhamos nos tornamos parte do ambiente, afetamos e somos afetados por ele, assim as fotos, por mais simples que sejam, para serem bem-sucedidas, pelo menos do ponto de vista da pintura, são tomadas a partir da experiência, sendo capazes de realizar registros de outras coisas que ultrapassam suas cores e formas.

Ao final, pude concluir quinze pinturas de 21 x 29,7 cm cada, pouco para completar um grande mural, mas o suficiente para dar corpo a este projeto (figura 33).



Figura 33: Mayara Nardo, "Floemas". Óleo sobre papel. 142 cm x 134,4 cm, 2020. Acervo pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi iniciada no ano de 2019, sofreu uma pausa de um ano e foi retomada em agosto de 2020, em meio à pandemia causada pelo novo Coronavírus. Nos três últimos anos pandêmicos, ocorreram certas mudanças na economia e na sociedade que vieram a impactar diretamente as feiras livres e que não puderam ser alcançadas durante o desenvolvimento desta pesquisa.

O “O joio e o Trigo”, veículo jornalístico criado em 2017, presente em plataformas digitais e na forma impressa de livros, com pesquisas e investigações relacionadas a indústria de alimentos ultraprocessados e seus impactos na saúde e no bem-estar das pessoas, no episódio de seu podcast “Prato Cheio”, intitulado “A agroinflação não será televisionada”, aponta que a inflação dos alimentos no país, especialmente no último ano (2022), possui responsáveis que podem e devem ser nomeados, e não, não é a pandemia e nem a Guerra na Ucrânia, mas sim o agronegócio, a falta de regulamentação do setor e de políticas públicas que priorizem as pessoas e não aos bilionários do ramo das *commodities*.

Durante a pandemia e até março passado, os alimentos que subiram de preço num ritmo muito acima da inflação geral, já num patamar bem alto, foram tubérculos, raízes e legumes (+126,3%); óleos e gorduras (+95,4%); hortaliças e verduras (+80%); frutas (+46,3%); cereais e leguminosas oleaginosas (+43%), aves e ovos (+40,4%); açúcares e derivados (+35,6%); leite e derivados (+32,8%) e carnes (+30,9%). (COSTA, 2022)

Se até 2019 a feira livre ainda era um lugar de se comprar barato, cumprindo um importante papel no abastecimento das populações empobrecidas, hoje, tem se tornado um lugar de nó no bolso e no estômago. Nesses últimos anos, a cenoura chegou a custar 15 reais o quilo, o tomate e a banana quase viraram artigos de luxo. No episódio do podcast mencionado, os jornalistas e repórteres investigativos, vieram até o CEASA²⁰ de Campinas para falar com alguns produtores e responsáveis pelo maior centro de abastecimento do Brasil. Descobrimos, através de suas pesquisas, que o monocultivo da soja com seu baixo custo de produção, alta rentabilidade e rápida produção, tem constantemente contribuído para o desmantelamento de culturas de alimentos que realmente chegam ao prato da

²⁰ Centro de Abastecimento de Campinas S.A.

população, pois inversamente a soja, são produtos que não têm a sua produção totalmente automatizada, que dependem de mais pessoas na produção, que tem um tempo de cultivo mais longo, de alto risco e que sofrem com as mudanças climáticas, e portanto possuem menor rentabilidade, ao passo que o mercado dolarizado torna mais atrativa a exportação a exemplo do café, que com a extinção de políticas públicas onde o governo subsidiava parte dos custos de produção, deixam sem alternativas as e os produtores que em momentos de crise, são obrigados a optar pela produção de soja.

Com a alta do preço de tais alimentos, o consumidor compra menos, e quanto menos se compra, menos se produz e quanto menos se produz, se elevam ainda mais os preços. Desta forma, não somente a cultura da feira livre vem sendo mais uma vez ameaçada, como começa a impactar diretamente a relação dos pequenos, médios e até grandes produtores com a terra, como é o caso da Fazenda Santa Cruz, em Paraguaçu, sul de Minas Gerais, que há 24 anos produz café em mais de 20 hectares e que agora se vê coagida a ter que trocar sua produção por soja, devido aos mesmos fatores já mencionados e que é referenciada no episódio.

E o que a arte tem a ver com isso? Tem a ver que estas transformações que ocorrem na economia não só ameaçam a nossa soberania alimentar, como se já não fosse o bastante, mas também transformam a forma como nos relacionamos uns com os outros, com o mundo e com as outras espécies, pois como mencionado, a arte e o cultivo de alimentos possuem um estreito laço. Portanto, nota-se que não é possível abordar as feiras livres brasileiras daqui em diante, sem mensurar tais transformações, tais impactos que o monocultivo e também de animais para abate tem causado na disputa pela terra ou estas pesquisas permanecerão insuficientes, seja nas artes ou em outras áreas do conhecimento.

Também, a forma como optei por apresentar essa pesquisa, iniciando através de uma breve introdução cartográfica de minhas produções anteriores, seguida de uma abordagem temática do projeto artístico objeto desta pesquisa, para depois adentrar a parte prática, aos procedimentos de confecção de tais pinturas, não só organiza a forma e apresenta a metodologia aplicada à investigação teórica como acompanha, mais ou menos, o percurso criativo por inteiro, respeitando as suas etapas de realização. A introdução do repertório é o ponto de partida, que em seu percurso encontra o campo temático, a feira livre, e que após o encontro, deságua na materialização das obras. De qualquer forma, as divisões e subdivisões não

representam hierarquias e nem apontam um passo a passo criativo, pois em meio aos procedimentos, de um ponto pode-se retornar ao outro, embora continue insistindo que existe uma limitação entre o âmbito temático e o estético e que devem ser assim considerados na análise teórica de uma prática artística, especialmente no campo da figuração.

Como, neste caso, a arte se confundiu com a própria vida, me pareceu curioso mencionar que da mesma forma que ocorreram transformações em minha forma de ver e compreender a realidade, poucos meses depois de ter esse encontro poético e afetivo entre a feira e a pintura, tomei a decisão de deixar a cidade de São Paulo. Mudança que marcou o meu encontro com a Universidade Estadual de Campinas, resultando nesta pesquisa de mestrado.

A necessidade por transformação foi tanta, que este mesmo projeto pode ainda me levar ao outro lado do Atlântico, e essa breve interrupção de dez meses, deu origem a série “Floemas” (2020), um braço constituinte do corpo das “Pinturas Livres” (2022). Deste modo, não foi por força da palavra que mencionei por diversas vezes, a busca insistente por outras formas de existir humanamente, e fica evidente que essa busca estava direcionada a uma vida de maior equilíbrio com a Terra, mas também de reencontro, de elo humano-natureza, já que “tudo é natureza”, como revela Ailton Krenak (2020, p.17).

Em resumo, o interesse por estes espaços de comércio de frutas, hortaliças e vegetais, públicos ou privados, originou a partir do impacto estético que geram nas paisagens urbanas, com suas cores, formas e luzes, mas também por um interesse ético e político, já que, seja no Brasil ou na Espanha, o comércio de produtos da terra escancara uma perversa indústria alimentícia que depende de mão-de-obra muito barata ou semi-escrava para a sua manutenção. As feiras livres ou *fruterías*, representam túneis do tempo, onde através delas é possível chegar até o período pré-capitalista e suas primeiras investidas na privatização de terras e exploração de grupos humanos subalternizados com este processo. E como arte, como linguagem, empresto a definição do artista e professor Jaime Lorente Sainz, que orientou a pesquisa realizada na Espanha: “as pinturas apresentadas são tentativas de representar as sensações de estar no mundo, neste mundo e não em outro”.

Por isso, reforço que olhar para a feira livre ou para as feiras livres no plural, é olhar para uma outra possibilidade de existência humana, como se realmente fossem a chave para uma vida anticapitalista, pois falar de feira é falar de trabalho

coletivo, é falar de agricultura familiar, de reforma agrária, de soberania e segurança alimentar e de cultura em suas variadas dimensões. É falar sobre a preservação das relações humanas comunitárias, ainda que sem fechar os olhos para o regime de controle e exploração do trabalho, ou para os grupos étnicos e racializados que o formam. Mas de qualquer forma, é apontar para estas epistemologias “marginais”, marginalizadas pela epistemologia dominante: a cultura ameríndia, negra, de mulheres pobres, nordestina e de imigrantes asiáticos, que trabalham em conjunto se relacionando cara-a-cara, gesto-a-gesto, palavra-a-palavra com todas as gentes que circulam em seu espaço.

Já próximo ao encerramento desta nova-velha pesquisa, que atravessou cidades, mundos, pandemias e algumas epistemologias, no ano de 2022, realizei uma nova visita à Feira Livre Itararé, e enquanto caminhava por ela, fiz novos registros fotográficos. Como muitas das pinturas já estavam finalizadas, notei que um novo olhar sobre a feira havia se constituído. Guiando a minha forma de compreendê-la, o resultado foram fotografias ainda mais similares às pinturas.

Ainda longe de encontrar em definitivo um lugar a repousar, sigo com minhas investigações em torno da pintura e da vida humana neste planeta. Algumas novas pistas começam a surgir, e como próximo passo inequívoco, como algo que segue, mas que ao mesmo tempo retorna, direcionam-se às coisas naturais do mundo, ao universo das plantas.

Pesquisa Prática



Figura 34: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Grafite e Óleo sobre papel, A5, 2018. Acervo pessoal.



Figura 35: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Grafite e Óleo sobre papel, A5, 2018. Acervo pessoal.



Figura 36: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Óleo sobre papel, A5, 2019. Acervo pessoal.

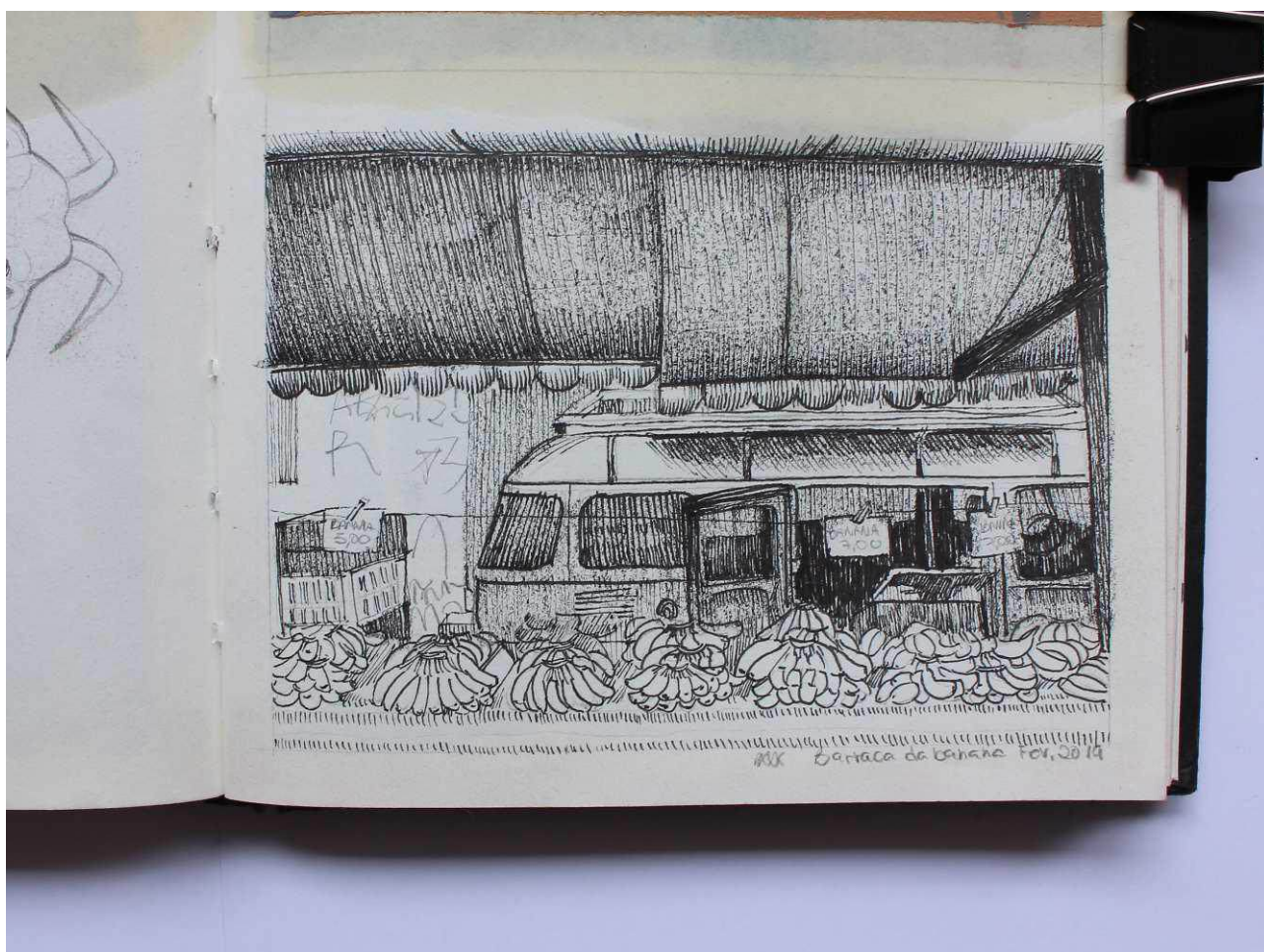


Figura 37: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Nanquim, A5, 2019. Acervo pessoal.



Figura 38: Mayara Nardo, “Estudos em caderno”. Óleo e grafite sobre papel, A5, 2019. Acervo pessoal.

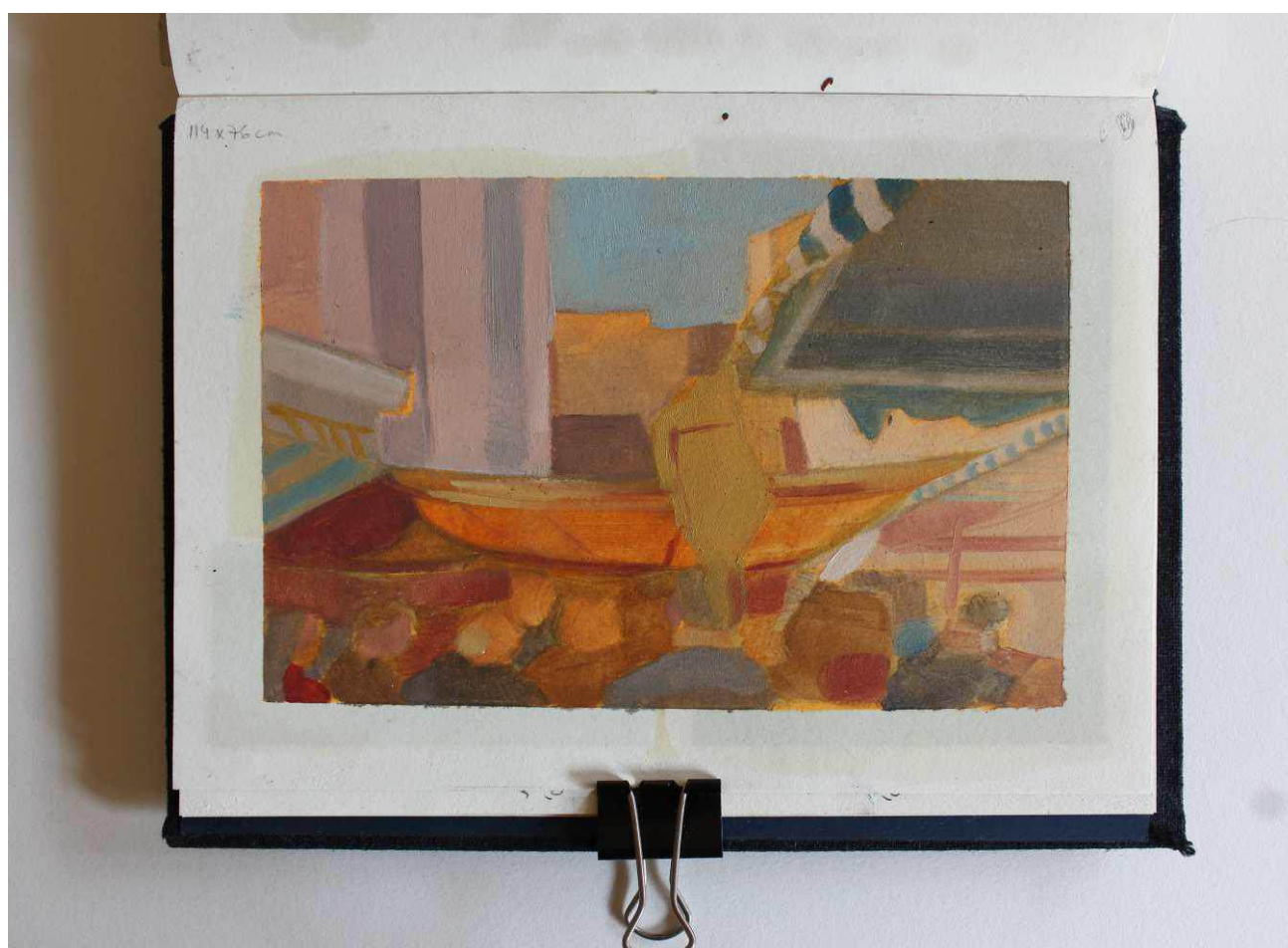


Figura 39: Mayara Nardo, “Estudos em caderno”. Óleo sobre papel, A5, 2021. Acervo pessoal.



Figura 40: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Óleo sobre papel, A5, 2020. Acervo pessoal.



Figura 41: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Grafite, A5, 2020. Acervo pessoal.



Figura 42: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Óleo sobre papel, A5, 2021. Acervo pessoal.

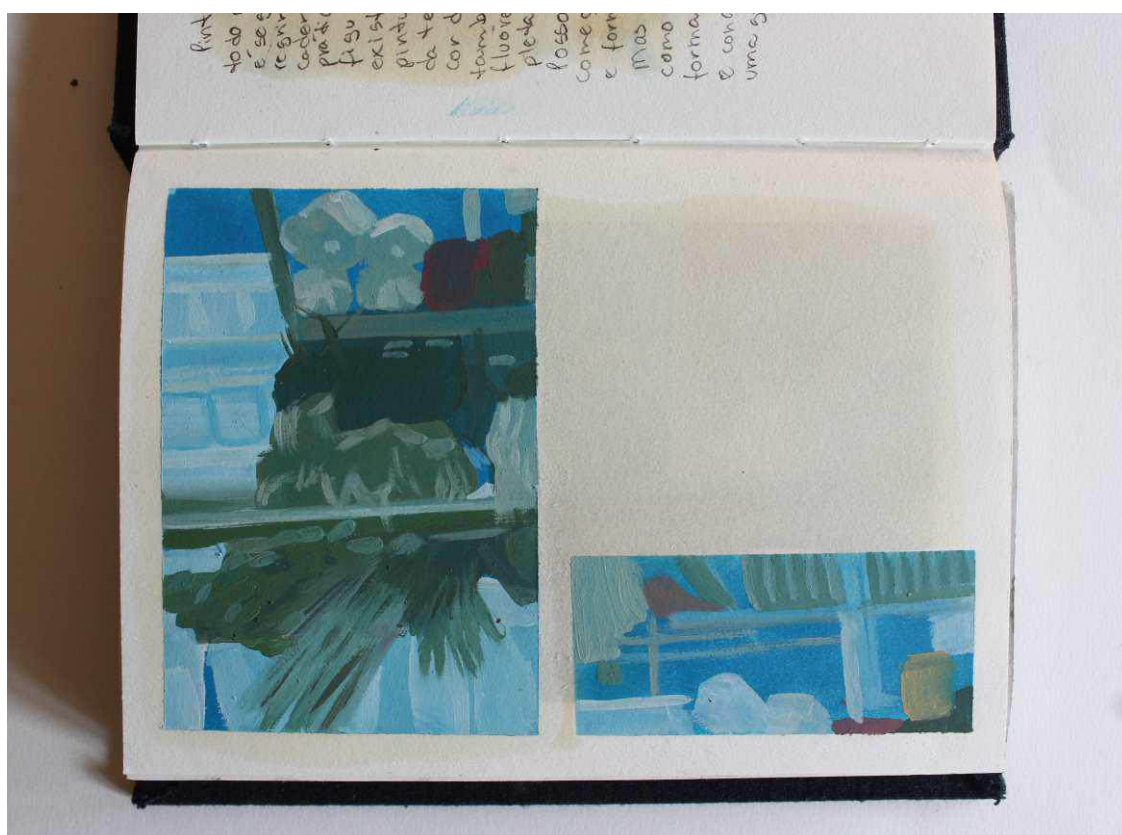


Figura 43: Mayara Nardo, "Estudos em caderno". Óleo sobre papel, A5, 2021. Acervo pessoal.



Figura 44: Mayara Nardo, "Barraca da tapioca",
Óleo sobre papel, 80 cm x 150 cm, 2019. Acervo pessoal.



Figura 45: Mayara Nardo, "Barraca do coco",
Óleo sobre papel, 80 cm x 150 cm, 2019. Acervo pessoal.



Figura 46: Mayara Nardo, "Barraca do pastel", Óleo sobre tela, 67 cm x 41 cm, 2020. Acervo pessoal.



Figura 47: Mayara Nardo, "Chegada", Óleo sobre tela, 76 cm x 114 cm, 2021. Acervo pessoal.



Figura 48: Mayara Nardo, “Barraca da banana”,
Óleo sobre tela, 91 cm x 48 cm, 2020. Acervo pessoal.

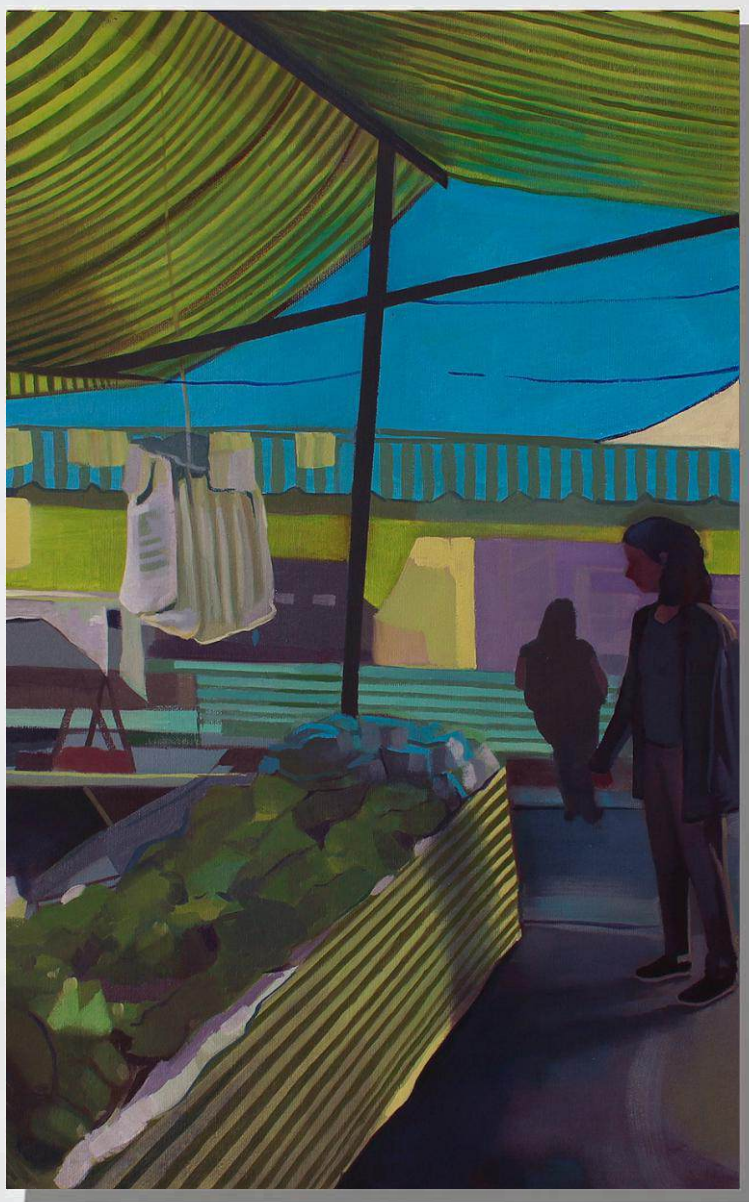


Figura 49: Mayara Nardo, “Barraca da alface”, Óleo sobre tela, 43 cm x 69,5 cm, 2021. Acervo pessoal.



Figura 50: Mayara Nardo, “Túnel”, Óleo sobre tela, 28,5 cm x 50 cm, 2021. Acervo pessoal.



Figura 51: Mayara Nardo, "Barraca das plantas", Óleo sobre tela, 60 cm x 107 cm, 2021. Acervo pessoal.



Figura 52: Mayara Nardo, “Barraca asiática”,
Óleo sobre tela, 43 cm x 69 cm, 2022. Acervo pessoal.



Figura 53: Mayara Nardo, “Barraca da banana II”,
Óleo sobre tela, 70 cm x 130 cm, 2022. Acervo pessoal.



Figura 54: Mayara Nardo, "Pintura\$ Livre\$", Óleo sobre papel, 145 x 55 cm, 2022. Acervo pessoal.



Figura 55: Mayara Nardo, "Pintura\$ Livre\$", Óleo sobre papel, 145 x 55 cm, 2022. Acervo pessoal.

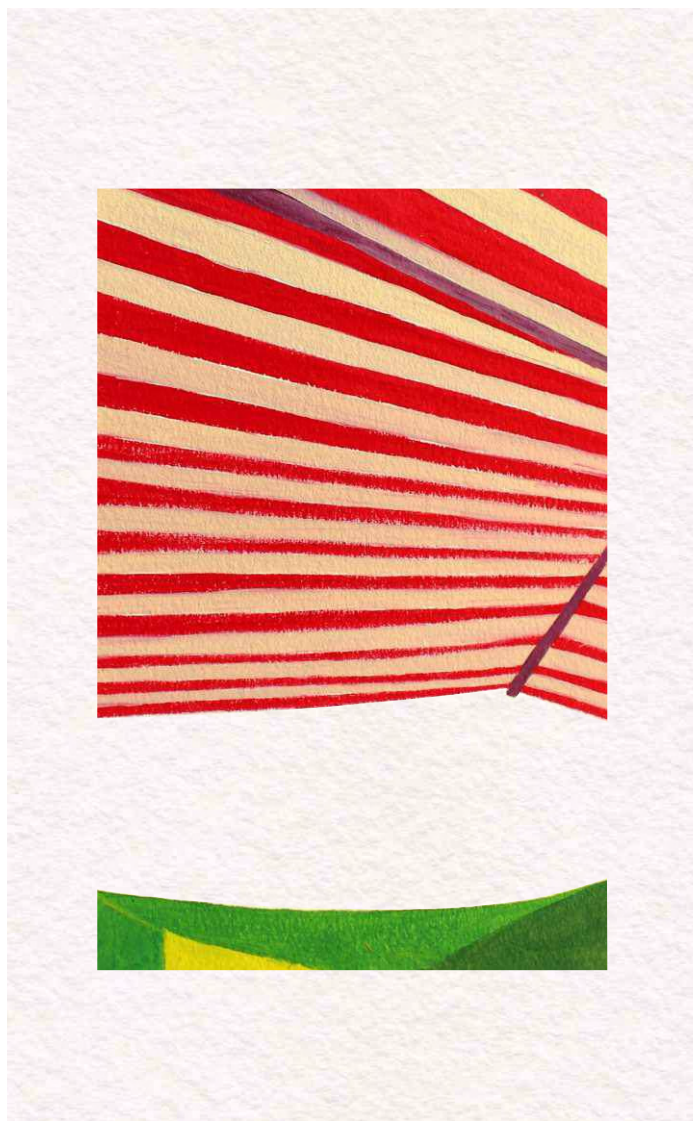
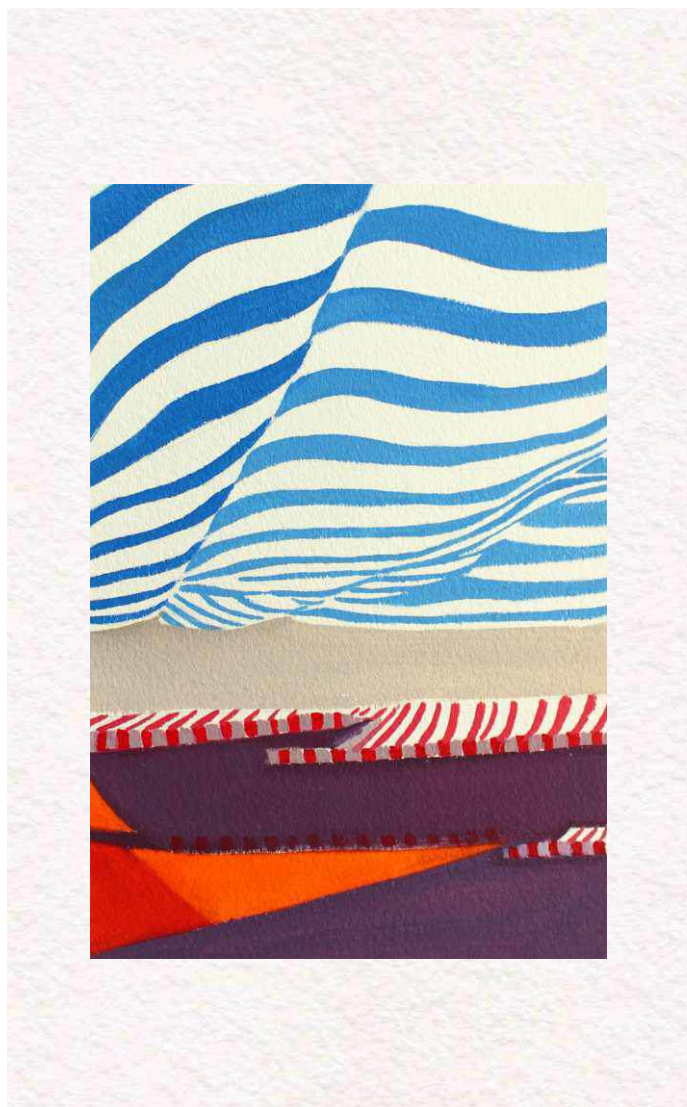


Figura 56: Mayara Nardo, “Estudos com espaços em branco I e II”.
Óleo sobre papel, 31 x 20 cm, 2022. Acervo pessoal.



Figura 57: Mayara Nardo, "Floemas".
Óleo, papel, madeira e vidro,
142 cm x 134,4 cm, 2020.
Acervo pessoal.

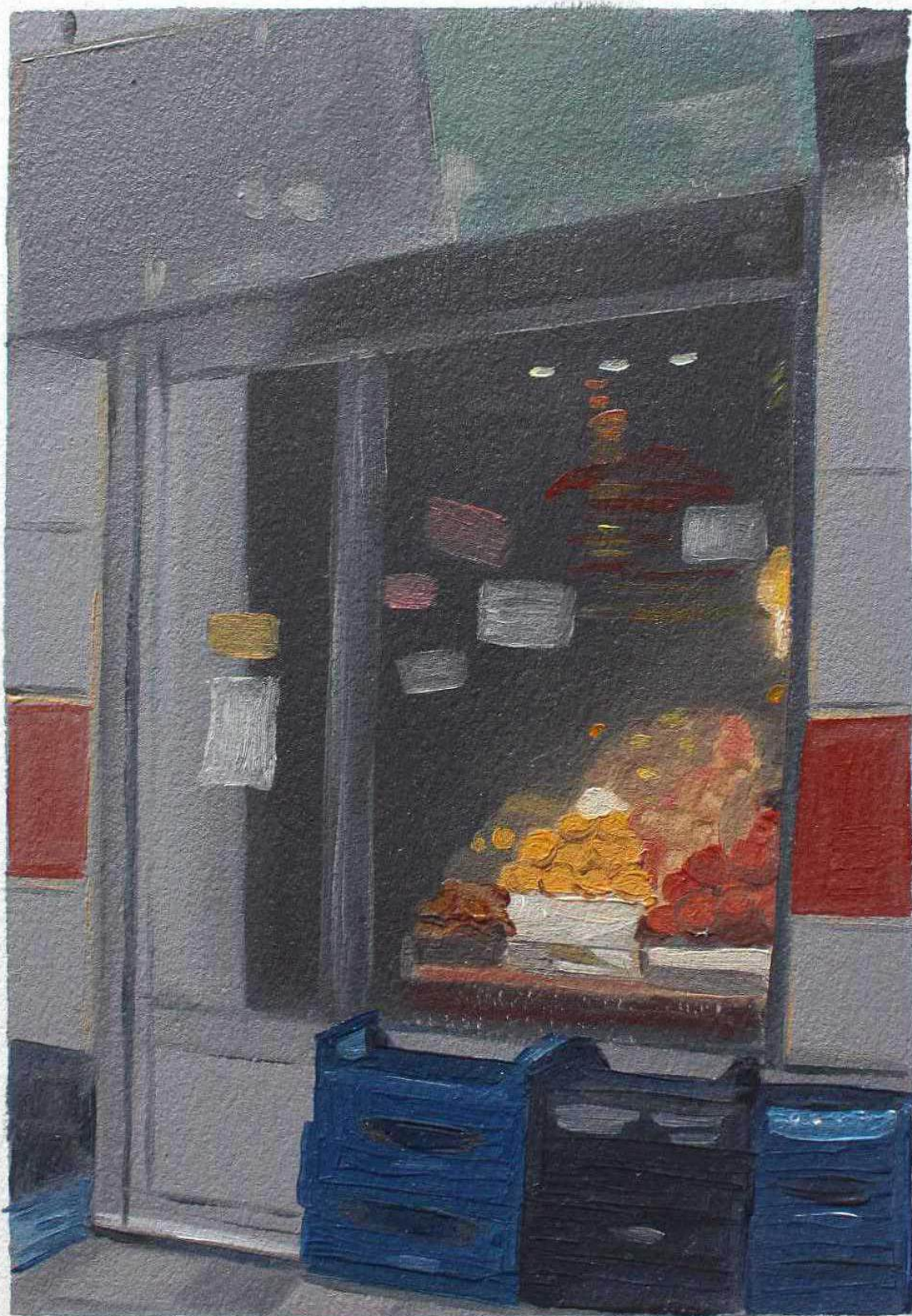


Figura 58: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

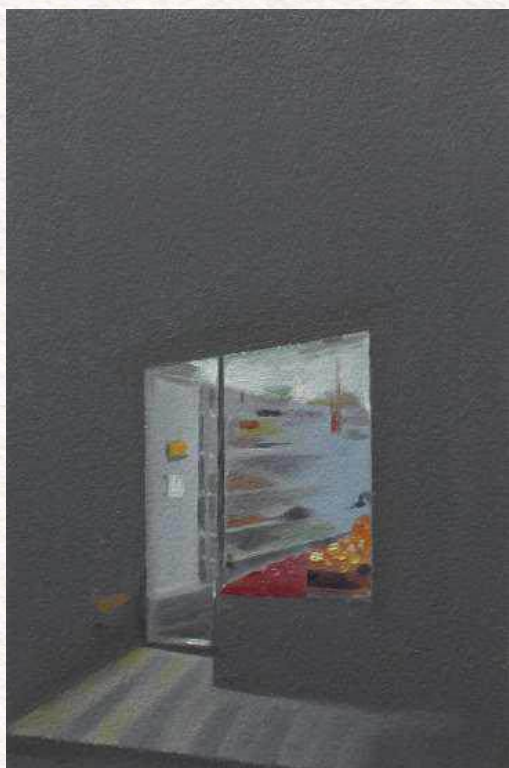


Figura 59 e 60: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

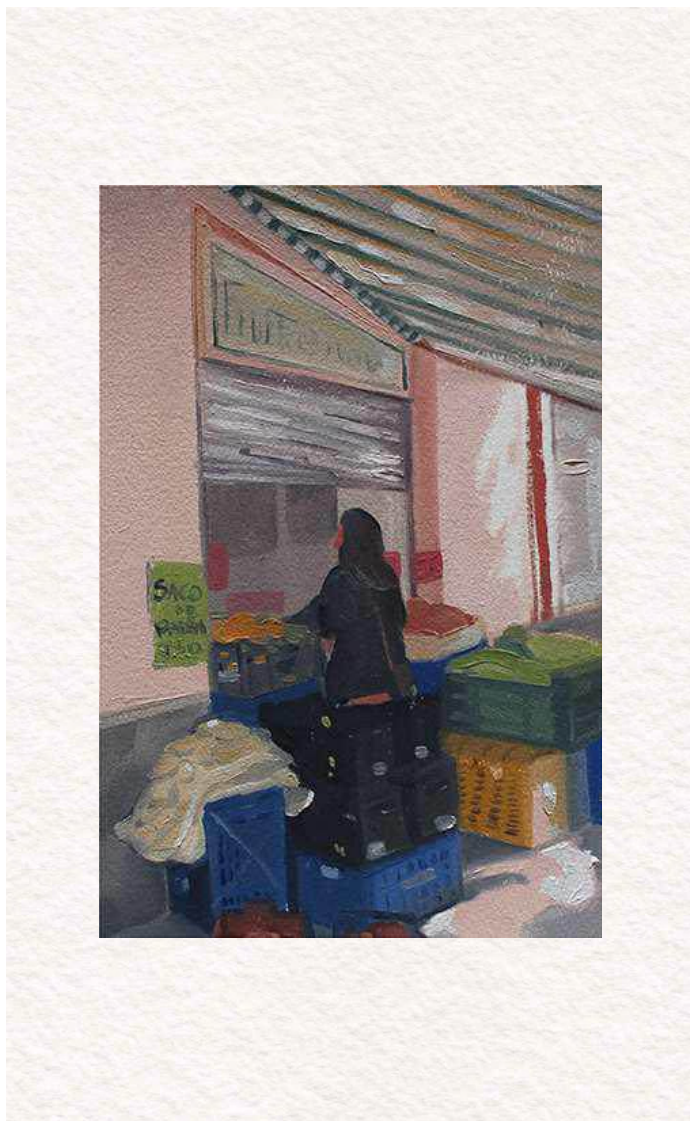


Figura 61 e 62: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.



Figura 63 e 64: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

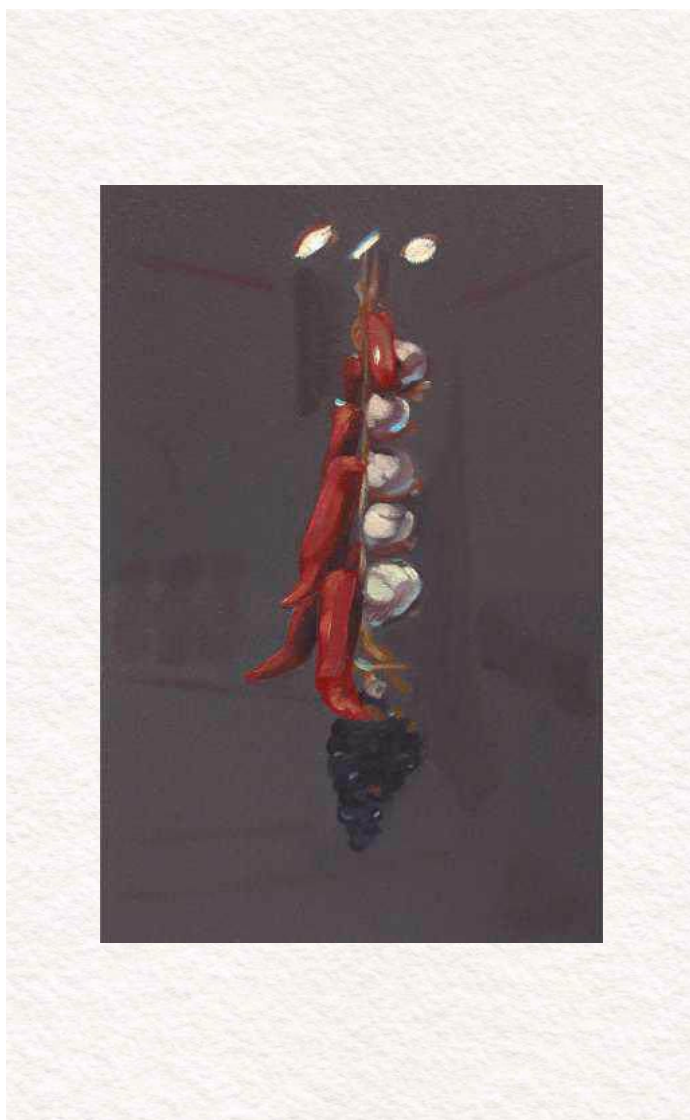
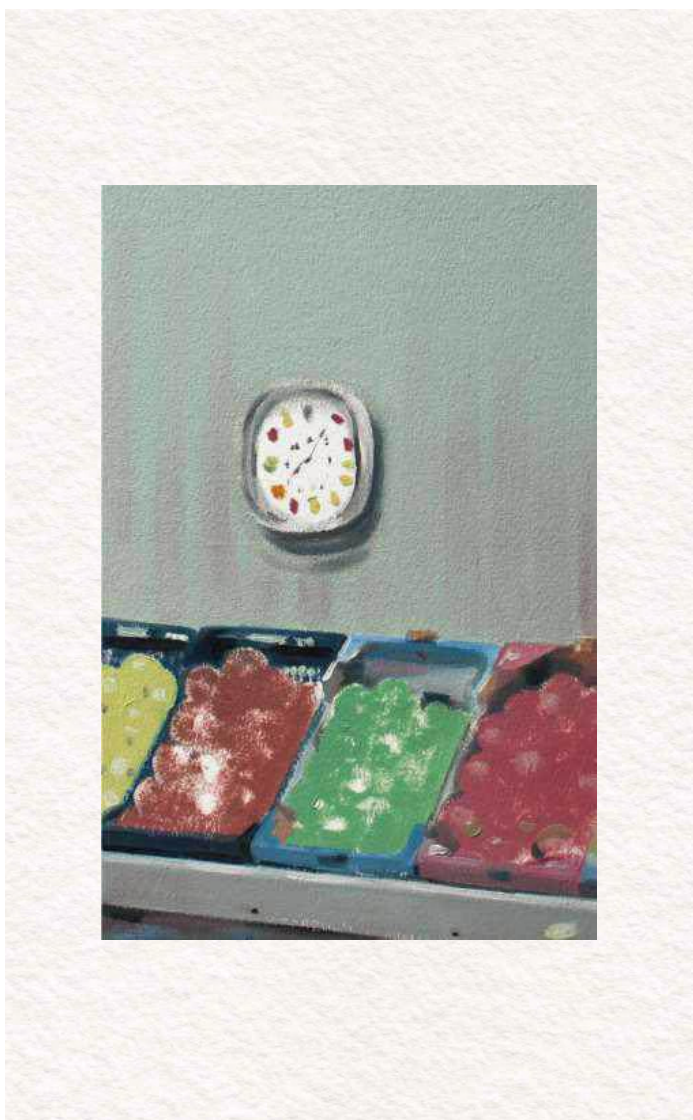


Figura 65 e 66: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

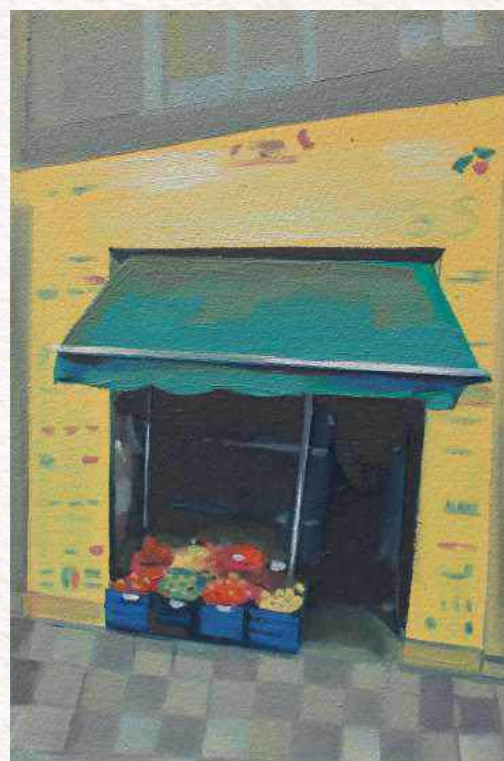


Figura 67 e 68: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

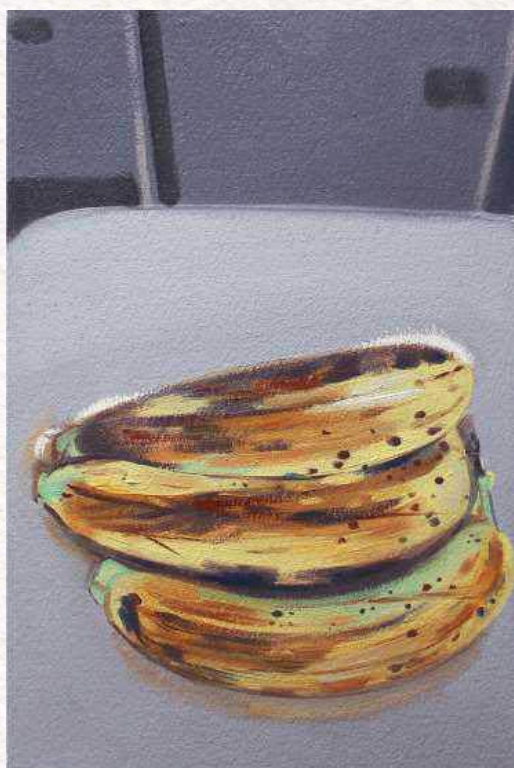


Figura 69 e 70: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

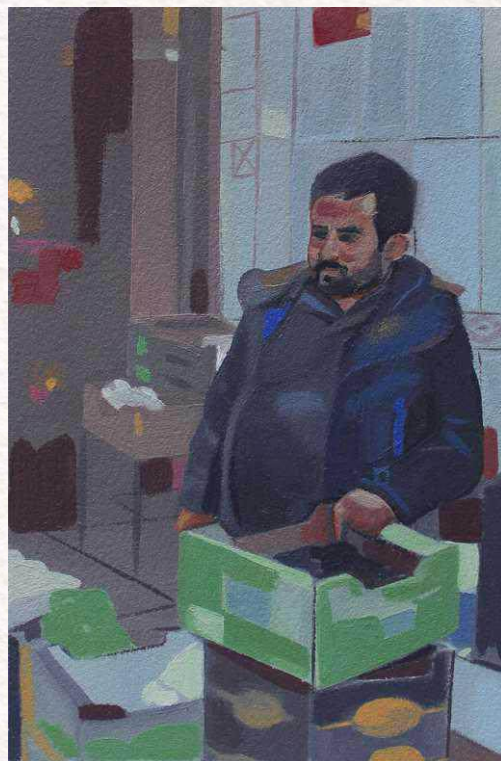
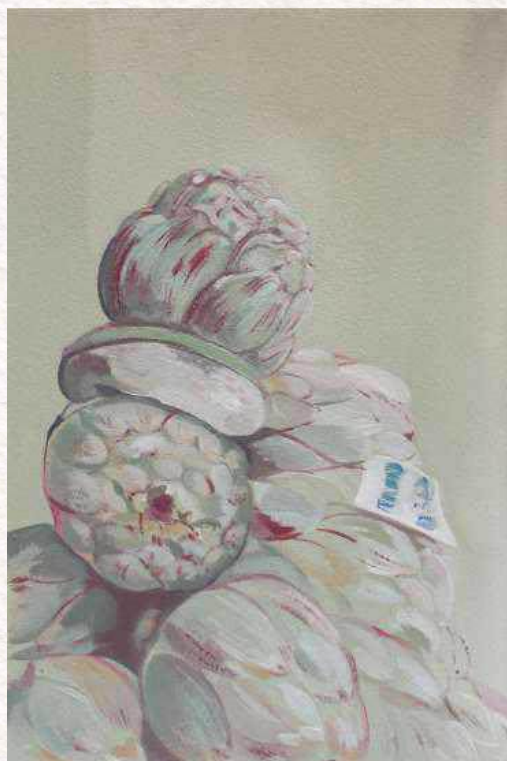


Figura 71 e 72: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.



Figura 73 e 74: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.



Figura 75: Mayara Nardo, "Floemas".
Acervo pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel. (Org.), *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues, Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. (1988). O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira (org.). A modernidade de Baudelaire. São Paulo: Paz e Terra, p. 159 – 212.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense. 1987

BITELLI, Fábio Molinari. *Mercados urbanos e hibridação da cultura alimentar latino-americana*. Tese (Doutorado - Área de concentração: Sociedade, Economia e Estado) PROLAM-USP. Orientador: Professor Doutor Júlio César Suzuki. São Paulo, 2022.

BOEHM, G. *La volta iconica*. Roma: Meltemi, 2009.

BRUNO, Giuliana. *Surface: matters of aesthetics, materiality, and media*. The University of Chicago Press, Ltd., London. 2014.

CAGE, John. *A cor na Arte: 195 ilustrações, 166 em cores* / John Cage ; tradução Jefferson Luiz Camargo. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2016. - (Coleção mundo da arte)

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Tradução: Marco Giannotti - São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. Trad. Roberto Machado e outros.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?*. Tradução Bento Prado Júnior, Rio de Janeiro: Ed. 34. 1992.

DOLZANI, Miriam; MASCARENHAS, Gilmar. *Feira Livre: Territorialidade Popular e Cultura na Metrópole Contemporânea*. Ateliê Geográfico, Revista Eletrônica, UFG. Goiânia, 2008.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 2014.

GONÇALVES, Matheus Rodrigues. *Bossa Brossiana: relações e recepções do poeta catalão Joan Brossa no Brasil*. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Letras), PUCRS. Orientador: Prof.^a Dra. Maria Eunice Moreira. Porto Alegre, 2021.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 4ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 15ª edição, 2006.

HAAR, Michel. *A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras*. 2ª edição. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

JUNQUEIRA, Antonio Hélio; PEETZ, Márcia da Silva. *100 anos de feiras livres na cidade de São Paulo*. São Paulo: Via Imprensa Edições de Arte, 2015.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil: pesquisa e organização Rita Carelli*. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LICHTENSTEIN, J. *A Pintura - Vol. 1: O mito da pintura*, São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *A Pintura - Vol. 3: A Ideia e as Partes da Pintura*, São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *A Pintura - Vol. 5: Da imitação à expressão*, São Paulo: Ed. 34, 2004.

LUCENA, Thiago Isaias Nóbrega de. *Feiras livres: cidades de um só dia, aprendizados para uma vida inteira* [recurso eletrônico] / Thiago Isaias Nóbrega de Lucena, José Willington Germano. – Natal: EDUFRN, 2016.

MANZONI, Francis. *Mercados e Feiras Livres em São Paulo: 1867-1933* / São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

MARX, Roberto. *Homenagem à natureza*. Petrópolis: Vozes, 1979.

MELO DA SILVA, Nara. *Alegorias do Estranho*. Tese (Doutorado - Área de concentração: Poéticas Visuais) FAU-USP. Orientador: Flávio Roberto Gonçalves. Porto Alegre, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: *Os Pensadores - Maurice Merleau-Ponty – Textos escolhidos*. Seleção de Marilena Chauí Berlinck. Tradução e notas de Marilena Chauí Berlinck. Trad. Gerardo Dantas Barreto [O olho e o espírito]. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MILLER, Henry. *Pesadelo refrigerado*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Francis, 2006.

MORIN, Edgar. *O Enigma do homem: para uma nova antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

NARDO, Mayara. *Floemas: sobre pinturas e frutas*. Dissertação (Mestrado - área de concentração: Poéticas Visuais) UCLM. Orientador: Jaime Lorente Sainz. Cuenca, Espanha, 2020.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesia Completa*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PATO, Ana Mattos Porto. *Arte Contemporânea e arquivo: como tornar público o arquivo público?*. Tese (Doutorado - Área de concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) FAU-USP. Orientadora: Giselle Beiguelman. São Paulo, 2017.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Porto Alegre/SC : Coleção L&PM Pocket, 2008.

RUSKIN, John. *The Elements of Drawing: The Elements of Perspective ; and The Laws of Fésole*. London George Allen, 156, Charing Cross Road. New York: LongMans, Green, And Co. 1904
<<https://www.lancaster.ac.uk/media/lancaster-university/content-assets/documents/ruskin/15Elements.pdf>> access on 21 August 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP : Annablume, 1998.

SANTIAGO JUNIOR, FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES. *A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades*. An. mus. paul., São Paulo , v. 27, e08, 2019 . Available from <http://old.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142019000100305&lng=en&nrm=iso>. access on 26 July 2022. Epub Apr 29, 2019. <https://doi.org/10.1590/1982-02672019v27e08>.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 9ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact – Interviews with Francis Bacon*, New York, 1987.

TUAN, Yi-Fu *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, (Tradução de Livia de Oliveira) Londrina: Eduei, 2012.

REVISTA

RODRIGUES, W. *Arte ou artesanato? Artes sem preconceitos em um mundo globalizado*. In: Cultura Visual, n. 18, dezembro/2012, Salvador: EDUFBA, p. 85-95.

SILVA, D. de M. . (2020). *Recepção como elo da obra de arte com o mundo e com a história*. ARS (São Paulo), 18(40), 196-236.

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.166510>

WEBSITE

COSTA, Mariana. *Não culpe a pandemia e a guerra pela inflação dos alimentos no Brasil*. O Joio e o Trigo, [S.l.], 15 de maio de 2022. Cultura Alimentar. Disponível em: <<https://ojoioetrigo.com.br/2022/05/nao-culpe-a-pandemia-e-a-guerra-pela-inflacao-dos-alimentos-no-brasil/>>. Acesso em: 26, dez. 2022.

DIAZ, Gustavot. *Figura Contemporânea: A Técnica do Desenho e a Ressignificação do Hiper-Realismo*. Disponível em: <<https://gustavotdiaz.com/2015/10/14/figura-contemporanea-a-tecnica-do-desenho-e-a-ressignificacao-do-hiper-realismo/>> Acesso em 28 set. 2022.

OLIVEIRA, Andréa O.; MOURAO-JUNIOR, Carlos Alberto. *Estudo teórico sobre percepção na filosofia e nas neurociências*. Neuropsicologia Latinoamericana, Calle , v. 5, n. 2, p. 41-53, 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2075-94792013000200005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 ago. 2022. <http://dx.doi.org/10.5579/rnl.2012.0083>.

PRATO CHEIO: *A agroinflação não será televisionada*. Entrevistados: Caio Reiche André, Claudinei Barbosa, Josiani Moraes, Elber Caixeta, José Giacomio Baccarin, Carlos Leandro Benedetti. Roteiro: Mariana Costa e João Peres : O Joio e o Trigo [S.l.], 30 ago. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5GhKNLmvRr2ONrQ1fIBuhn?si=zImscWafSsWfK8xSelj3cg>. Acesso em: 26 dez. 2022.