

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FABIO BARBOSA DE OLIVEIRA

**Toca a carroça que as morangas se acomodam:
pintura, cotidiano e apropriação**

São Paulo
2022

FABIO BARBOSA DE OLIVEIRA

**Toca a carroça que as morangas se acomodam:
pintura, cotidiano e apropriação**

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV da Escola de Comunicações e Artes - ECA da Universidade de São Paulo - USP para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.
Área de concentração: Poéticas Visuais
Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

São Paulo
2022

Para Déia e Vicente.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti pelo carinho, dedicação e paciência na orientação deste trabalho durante este mestrado tão atípico em tempos de pandemia.

Ao Grupo Cromáticos e ao Grupo de Estudos em Pintura, orientandos e convidados, pelos encontros, ainda que virtuais, e trocas valiosas para o trabalho e para a vida; em especial à Paloma Carvalho.

Aos professores Dora Longo Bahia, Geraldo de Souza, Alberto Roiphe, Caio Pompeia, Marta Rosa Amoroso, Karen Shiratori e Ana Gabriela Morim, e colegas das disciplinas cursadas que, de alguma maneira, contribuíram com referências e reflexões para o desenvolvimento do trabalho.

À Universidade de São Paulo e demais instituições públicas, aos tutores e funcionários que mantiveram o compromisso com o ensino público de qualidade neste difícil período de desmonte institucional.

Ao setor cultural, agentes, promotores e difusores da cultura de todo o país e à diversidade brasileira.

À minha família e amigos pelo amor e apoio de sempre.

*O real não está na saída nem na chegada: ele
se dispõe pra gente é no meio da travessia.*

Guimarães Rosa

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma série de reflexões sobre o processo de pesquisa em pintura que venho desenvolvendo a mais de uma década. Com foco na linguagem pictórica, este trabalho lida com o método da apropriação e com o tema do cotidiano como eixos de uma construção poética contemporânea interdisciplinar.

Palavras chave: *arte, pintura, cotidiano, apropriação*

ABSTRACT

This dissertation presents a series of reflections on the research process in painting that I have been developing for more than a decade. Focused on pictorial language, this work deals with the method of appropriation and with the theme of daily life as axes of an interdisciplinary contemporary poetic construction.

Keywords: *art, painting, daily life, appropriation*

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Em processo de trabalho [Brasília, 2015].....	13
FIGURA 02 – Detalhe da mesa de trabalho	15
FIGURA 03 – Em processo de trabalho [Brasília, 2015].....	15
FIGURA 04 – Em processo de trabalho [Marbella, 2020].....	16
FIGURA 05 – Estudo cromático	16
FIGURA 06 – Estudo cromático [detalhe]	17
FIGURA 07 – <i>Molecagem</i> , 2010 Óleo e carvão sobre tela – díptico 150 x 220 cm	19
FIGURA 08 – <i>Nham</i> , 2011 Óleo sobre tela – díptico 150 x 220 cm.....	19
FIGURA 09 – Paleta (detalhe)	20
FIGURA 10 – Almeida Junior <i>Caipira picando fumo</i> , 1893 Óleo sobre tela 202 x 141 cm Pinacoteca do Estado de São Paulo	22
FIGURA 11 – Pieter Bruegel <i>Ceifadores</i> , 1565 Óleo sobre madeira 118 x 160,7 cm Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.....	23
FIGURA 12 – Jean-François Millet <i>As respigadeiras</i> , 1857 Óleo sobre tela 83,5 x 110 cm Musée d’Orsay, Paris	23
FIGURA 13 – Gustav Courbet <i>Os quebradores de pedra</i> , 1849 Óleo sobre tela 165 x 257 cm Dresden Museum, AL (antes de ser destruída).....	23
FIGURA 14 – Vincent van Gogh <i>Semeador no por do sol</i> , 1888 Óleo sobre tela 73,5 x 93 cm E.G. Bührle Foundation, Zurich	23
FIGURA 15 – <i>Meu matuto predileto</i> , 2013 Óleo sobre tela – tríptico 150 x 260 cm [detalhe 1].....	25
FIGURA 16 – <i>Meu matuto predileto</i> , 2013 Óleo sobre tela – tríptico 150 x 260 cm [detalhe 2].....	26
FIGURA 17 – <i>Véia Dica</i> , 2013 Óleo sobre tela – tríptico 160 x 240 cm.....	27
FIGURA 18 – <i>Branco por fora, preto por dentro e sangra</i> , 2014 Óleo e carvão sobre tela - díptico 150 x 220 cm	28
FIGURA 19 – <i>Cê gosta de laranja?</i> , 2014 Óleo e carvão sobre tela – díptico 150 x 220 cm	29
FIGURA 20 – <i>Não mexo mas engato</i> , 2014 Óleo sobre tela – tríptico 150 x 330 cm.....	29

FIGURA 21 – <i>Sem título</i> , 2014 Óleo sobre tela 150 x 110 cm.....	30
FIGURA 22 – <i>A terra do zebu e a casa do caralho</i> , 2014 Óleo sobre tela – políptico 260 x 400 cm	32
FIGURA 23 – <i>A terra do zebu e a casa do caralho</i> , 2014 [detalhe].....	33
FIGURA 24 – <i>Sem título</i> , 2014 Óleo sobre tela 48 x 60 cm - cada.....	34
FIGURA 25 – Pintura rupestre, cerca de 17000 anos Carvão moído e dióxido de manganês (detalhe) Caverna de Lascaux, França.....	35
FIGURA 26 – Ticiano <i>O rapto de Europa</i> , 1560-1562 Óleo sobre tela 178 x 205 cm Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.....	35
FIGURA 27 – Camille Corot <i>Vaca no celeiro</i> , 1873-4 Óleo sobre papel 20,7 x 27,3 cm Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.....	35
FIGURA 28 – Rosa Bonheur <i>A fenação em Auvergne</i> , 1859 Óleo sobre tela 215 x 422 cm Musée d’Orsay, Paris.....	35
FIGURA 29 – Pablo Picasso <i>Natureza morta com cabeça de touro</i> , 1938 Óleo sobre tela 97 x 130 cm Menard Art Museum, Komaki	36
FIGURA 30 – Andy Warhol <i>Vaca</i> , 1966 Serigrafia 116,7 x 74,5 cm MoMA, Nova Iorque.....	36
FIGURA 31 – Tarsila do Amaral <i>O touro (Boi na floresta)</i> , 1928 Óleo sobre tela 50,3 x 61 cm Museu de Arte Moderna da Bahia	36
FIGURA 32 – Jaider Esbell <i>Malditas e desejadas</i> , 2012 Acrílica sobre lona 400 x 400 cm Acervo privado.....	36
FIGURA 33 – <i>G.D.S.A.</i> , 2020 Óleo sobre tela e tablado de madeira 210 x 305 x 130 cm [instalação – vista frontal]	38
FIGURA 34 – <i>G.D.S.A.</i> , 2020 [instalação - detalhe frontal] Marcação feita com ferrete - RG do boi	39
FIGURA 35 – <i>G.D.S.A.</i> , 2020 [instalação - vista costas]	40
FIGURA 36 – <i>G.D.S.A.</i> , 2020 [instalação - detalhe costas]	40
FIGURA 37 – Trabalho em processo [ateliê São Paulo], 2020.....	40
FIGURA 38 – Ateliê São Paulo, 2020.....	41
FIGURA 39 – <i>Rastro</i> , 2020 Óleo sobre tela - díptico 130 x 260 cm	42
FIGURA 40 – Detalhe da paleta [ateliê São Paulo], 2020	43

FIGURA 41 – CBERS-2 Sensor CCD 2004 Órbita/ponto 161_102 (Belém-PA) e 156_103 (São Luís – MA).....	45
FIGURA 42 – <i>Selva-Mata</i> , 2019 [exposição – Zipper Galeria, SP] Instalação - óleo sobre tela e parede formatos variados.....	45
FIGURA 43 – Aplicação de tinta com máscara [ateliê São Paulo], 2019.....	46
FIGURA 44 – <i>Sem título</i> , 2018 Óleo sobre tela (tríptico) 80 x 180 cm	47
FIGURA 45 – <i>Sem título</i> , 2018 Óleo sobre tela (díptico) 40 x 25 cm – cada.....	47
FIGURA 46 – Pintura em detalhe, 2019	48
FIGURA 47 – “ <i>HOTSPOTS</i> - memória, imaginação e resistência”, 2021 [exposição - Zipper Galeria, SP] <i>Ipês</i> , 2021 Acrílica sobre algodão 500 x 250 x 300 cm - cada.....	50
FIGURA 48 – “ <i>HOTSPOTS</i> - memória, imaginação e resistência”, 2021 [exposição - Zipper Galeria, SP] <i>Buritis</i> , 2021 Acrílica sobre algodão - dimensões variadas 600 x 900 cm [parede].....	50
FIGURA 49 – Primeiro croqui, 2020 Grafite sobre papel [detalhe].....	51
FIGURA 50 – Maquete em óleo sobre algodão [ateliê em São Paulo], 2020	51
FIGURA 51 – Primeira trabalho da série realizado [ateliê em Uberaba], 2021.....	51
FIGURA 52 – Em processo de trabalho [ateliê em Uberaba], 2021	52
FIGURA 53 – Projeção das raízes [ateliê em São Paulo], 2021	53
FIGURA 54 – Em processo de trabalho [ateliê em São Paulo], 2021.....	53
FIGURA 55 – Ipê amarelo, 2021 Acrílica sobre algodão 500 x 250 x 300 cm [detalhe]...	53
FIGURA 56 – <i>Ipê amarelo</i> , 2022 Acrílica sobre algodão em caixa de madeira 70 x 43 x 10 cm [Sequenciada em quatro tempos].....	54
FIGURA 57 – Estudos para protótipo, 2021 Grafite sobre papel [detalhes].....	55
FIGURA 58 – <i>Angico</i> , 2022 Acrílica sobre algodão em caixa de madeira 70 x 43 x 10 cm	55
FIGURA 59 – <i>Sucupira</i> , 2022 Acrílica sobre algodão em caixa de madeira 70 x 43 x 10 cm [em manuseio]	56
FIGURA 60 – <i>República das bananas</i> , 2022 Óleo sobre tela 100 x 80 cm	64
FIGURA 61 – Ateliê em São Paulo [detalhe]	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 CONSIDERAÇÕES	12
3 MEMORIAL (2010-2020)	14
3.1 O retorno à cidade natal	18
3.2 Matutar-se (o retrato)	24
3.3 A terra do Zebu	31
3.4 Genealogia da devastação	34
3.5 Selva-Mata (a paisagem como anteparo)	44
3.6 HOTSPOTS – memória, imaginação e resistência	49
4 APROPRIAÇÃO E COTIDIANO	57
5 REALISMO E REGIONALISMO (no Brasil)	59
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
7 REFERÊNCIAS	67

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação abarca o prosseguimento das relações entre reflexão/ produção/reflexão acerca de minha pesquisa em arte, na área de Poéticas Visuais.

De modo geral, o trabalho está focado na metodologia da apropriação de cenas do cotidiano interiorano brasileiro. São imagens que apresentam pessoas em suas relações com o meio, com a linguagem, com a paisagem e com a cultura em determinadas regiões. A ideia basilar desta pesquisa consiste em transitar entre o realismo e o regionalismo de maneira reflexiva, utilizando a pintura como meio e a obra de Almeida Júnior como referência principal, alçando um entrelaçamento da pesquisa desenvolvida com a história da arte brasileira, de modo a “pensar o passado para compreender o presente e idealizar o futuro” (HERÓDOTO, 1988).

O ponto estrutural da pesquisa se encontra em uma situação triangular, na qual se dá a pintura como linguagem, a apropriação como método e o cotidiano em cidades interioranas e no campo como tema. O trabalho, como um todo, também estabelece relações com áreas de conhecimento como literatura, fotografia, sociologia e história da arte.

A dissertação aponta para aprofundamento teórico e prático que parte de uma produção já existente e visa abranger, através de novas referências, conceitos e experiências, tanto no sentido conceitual quanto nas escolhas temáticas e de materiais e métodos, de modo a dar continuidade prática aos temas abordados.

2 CONSIDERAÇÕES

Os trabalhos por mim executados, no primeiro momento, procuram favorecer um olhar para a dimensão interiorana, rural, de outras camadas da vida, das quais nos apartamos diariamente pelo parcelamento do tempo ao qual estamos submetidos. Neles, há uma vontade de desaceleração, de ajustar-se ao tempo interiorano e aos hábitos corriqueiros do viver e do falar, onde os acontecimentos não se dão de forma tão imediatista como nos grandes centros urbanos.

Já no segundo momento, a figura humana dá lugar a uma natureza observada como paisagem, ou seja, o que até então era tratado como plano de fundo nas pinturas torna-se assunto principal. Em ambos momentos, os trabalhos estabelecem relações entre ser humano e natureza, retrato e paisagem, cultura e sociedade. A partir desses trabalhos e diante da intangibilidade do progressivo avanço tecnológico e do imediatismo midiático nos dias atuais, nesta dissertação há um desejo de buscar intensificar o olhar sobre a pintura e sobre a reflexão por meio da arte.

Mesmo que o trabalho, como um todo, seja constituído pelas relações entre formas, planos, cores, linhas e, ainda que a ideia de realidade nele esteja figurada, vale considerar a obra de arte como um campo aberto para significações. Por mais que os títulos ou a própria figuração, muitas vezes, induzam a um determinado significado, é característico da arte ir além da intenção do artista ao agregar à obra camadas discursivas através das inúmeras possibilidades de leituras, interpretações e do decorrer do tempo, seja pelas mudanças contextuais de quando e onde foi concebida, seja pelas apreensões e autodefinições que se manifestam em cada indivíduo.

Em *Por que ler os clássicos*, Ítalo Calvino não apenas privilegia a subjetividade do leitor, mas também algumas virtudes próprias da obra acerca de sua inesgotabilidade de sentido: “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). Sempre haverá, portanto, na leitura da obra, um espaço que se desdobra para um novo olhar e para uma nova percepção.

A respeito do tema cotidiano, sobre recordações, experiências, hábitos e construções imaginárias da vida interiorana e do campo, adotei como referências autores da literatura feito Guimarães Rosa, Bartolomeu Campos de Queirós e Manoel de Barros. Acerca da apropriação, investiguei teóricos como Richard Wollheim, Arthur Danto e Hans Belting, que lidam com a utilização de imagens coletadas em meios cotidianos e rerepresentadas como peças visuais na arte contemporânea.



FIGURA 01 – Em processo de trabalho [Brasília, 2015]

3 MEMORIAL

Neste memorial, procuro pontuar as questões mais relevantes de minha pesquisa, considerando as etapas que se sucederam num período aproximado de dez anos, concernente ao término do bacharelado em 2010 e ao ingresso no mestrado em 2020, seguido dos trabalhos mais atuais.

Várias séries foram desenvolvidas nesse período, das quais se destacam: *“Sujeito da transgressão”* (2011-2012), *“Muito pelo ao contrário”* (2012-2015), *“Meu matuto predileto”* (2013-2014), *“A terra do zebu e a casa do caralho”* (2014), *“Selva-Mata”* (2018-2020), *“Genealogia da devastação”* (2020) e, a mais recente, *“Hotspots – memória, imaginação e resistência”* (2021-2022).

É importante ressaltar que a pesquisa passou por diversas fases, todavia, marcadas pelas influências dos locais onde vivi, entre Brasília (2003-2010), Rio de Janeiro (2010-2012), Uberaba (2012-2017) e São Paulo (2018-2022). É fato que o lugar influi no modo de pensar e, naturalmente, essa influência se reflete no trabalho.

Acredito que dissertar sobre os percursos, os desvios, as escolhas, os temas, as dúvidas que foram surgindo e como elas foram sendo solucionadas ao longo dos processos seja essencial para a pesquisa e para a compreensão do trabalho como um todo.

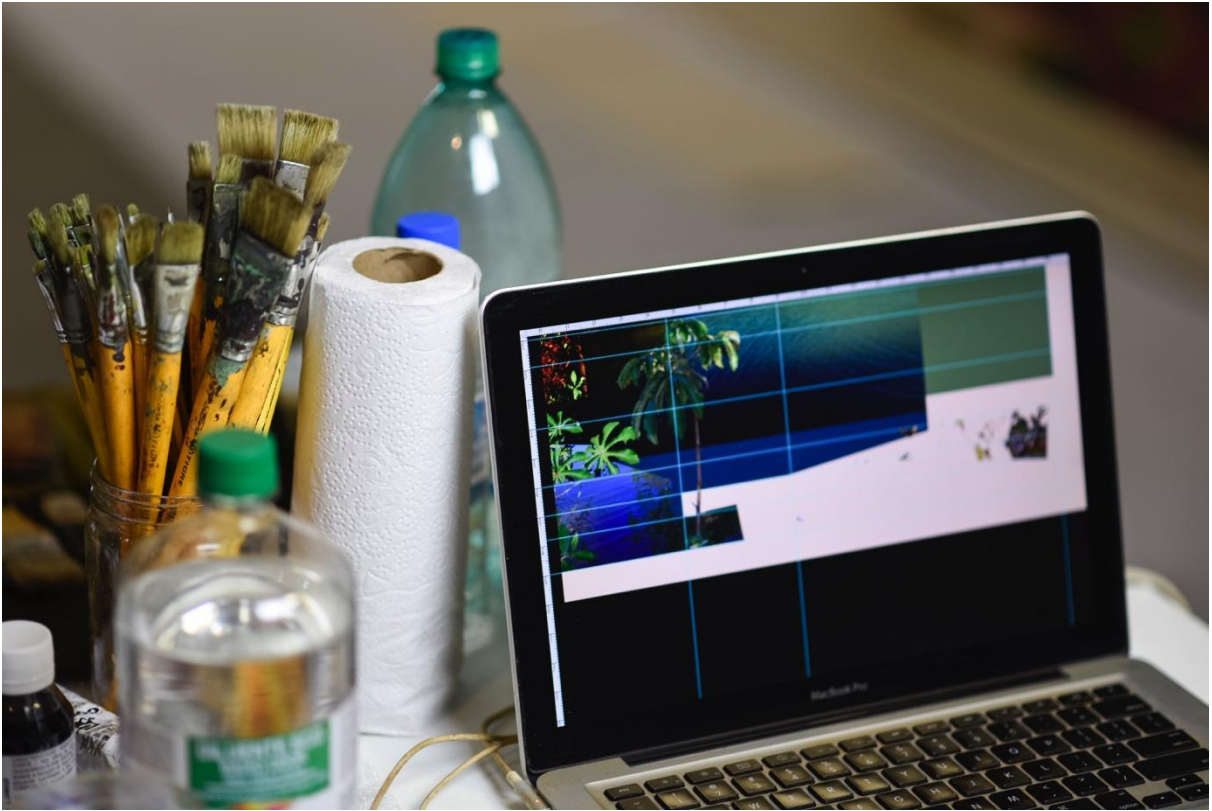


FIGURA 02 – Detalhe da mesa de trabalho



FIGURA 03 – Em processo de trabalho [Brasília, 2015]



FIGURA 04 – Em processo de trabalho [Marbella, 2020]



FIGURA 05 – Estudo cromático



FIGURA 06 – Estudo cromático [detalhe]

3.1 O retorno à cidade natal

Ao ignorar a origem descosturou o futuro. [...] A memória suporta o passado por reinventá-lo incansavelmente. (QUEIRÓS, 2011, p. 55-60)

Natural de Uberaba, Minas Gerais, me graduei no curso de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília – UnB, em 2010. Após isso, decidi viver e trabalhar na cidade do Rio de Janeiro. Foi lá, no ateliê do bairro de Santa Tereza, que começaram a surgir as primeiras representações visuais que remetiam às minhas origens, com brincadeiras de infância, galinhas, indivíduos comuns do dia a dia, do campo e do interior.

A série em questão é “**Sujeito da transgressão**” (2011-2012). Nela, as composições foram elaboradas através de colagens. Não no sentido de rompimento, como descreve Alberto Tassinari acerca da colagem cubista de 1912, que fez com que o “espaço moderno ganha[sse] a dianteira sobre o espaço naturalista”, mas no sentido de “coisas e espaços postos em equivalência” por meio de “recortes e manejos” das imagens utilizadas em cada composição, enfatizando tanto “os cheios como os vazios” da superfície pictórica (TASSINARI, 2001, p. 38). Assim, imagens apropriadas de fontes distintas, de realidades aparentemente coexistentes – ao longo dos álbuns de família, de jornais e da *internet* – passam a integrar um mesmo plano, incorporando ou interferindo nos significados umas das outras.

As obras que compõem a série apresentam cenas triviais, de pessoas em ambientes domésticos, percorridas em narrativas não-lineares. Este *modus operandi* de manipular imagens através de *softwares* de edição e, posteriormente, (re)contextualizá-las na superfície pictórica com pinceladas largas e bem marcadas se tornou uma prática comum no processo de execução dos demais trabalhos. Passei, então, a utilizar os dípticos, trípticos e/ou polípticos como técnica para evidenciar a colagem.

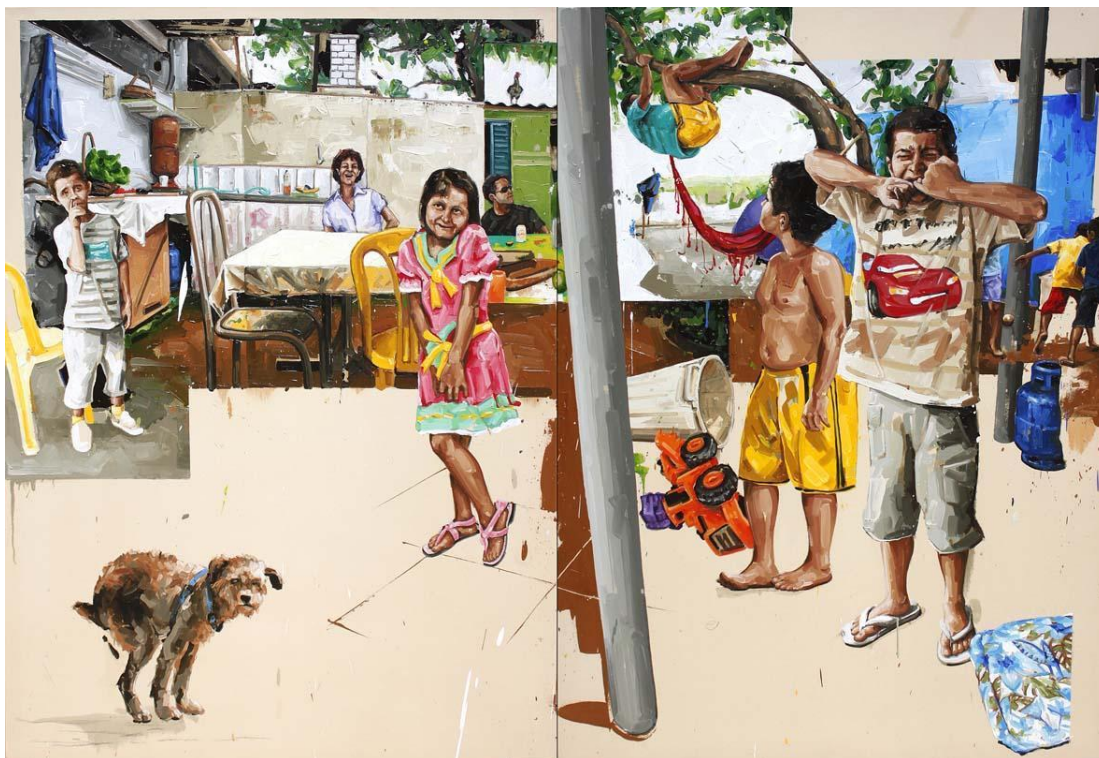


FIGURA 07 – *Molecagem*, 2011
Óleo e carvão sobre tela – díptico | 150 x 220 cm



FIGURA 08 – *Nham*, 2011
Óleo sobre tela – díptico | 150 x 220 cm



FIGURA 09 – Paleta (detalhe)

No decorrer desta investigação, à medida que me aprofundava na busca de imagens que me remetiam às experiências da vida interiorana – da cidade onde nasci, do bairro em que cresci, das roças nas quais me criei –, aumentava a necessidade de estar mais perto das fontes de referências de que o trabalho passou a se alimentar. Sentia falta da nutrição diária daquelas influências, da contaminação iminente que o cotidiano poderia me oferecer.

Em meados de 2012, decidi retornar à minha cidade natal para iniciar uma investigação acerca de minhas bases familiares sob as influências da cultura caipira que, sendo ela oriunda do estado de São Paulo, abrange uma ampla área geográfica do Brasil, perpassando, principalmente, os estados de Goiás e Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso e Tocantins, norte do Paraná e regiões do sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro. Em seu trabalho socioantropológico de minuciosa etnografia, *Os parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido afirma:

Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação de território às terras da coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social [...]. Basta assinalar que em certas porções de território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significamente Paulistânea – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. (CANDIDO, 2010, p. 43).

Na série documental de Isa Grinspum Ferraz para a TV Cultura, *Intérpretes do Brasil*, Candido define o caipira como sendo “um dos tipos do homem rural brasileiro”, característico de uma região específica do país, “morador do campo, que vive numa sociedade relativamente homogênea, com valores tradicionais muito marcados”, sendo ele “fruto de uma sedimentação racial [indígenas, brancos e negros], às vezes, mas certamente de uma sedimentação histórica e cultural que lhe dá características próprias, inclusive na maneira de falar”, integrando a denominada “área do ‘r’ retroflexo”.¹

Deste modo, do movimento inicial do bandeirante ao desenrolar do processo histórico, “foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos” (VILELA, 2015, p. 153), que não só se desenvolveu como também se conservou ao longo do tempo. Esta grande e expressiva unidade cultural, “unificada por um corpo comum de compreensões, valores e tradições de que todos participavam” (RIBEIRO, 1995, p. 253), ficou preservada de modo que as variações

¹ CANDIDO, Antonio. *Intérpretes do Brasil – Os caipiras*. TV Cultura: 2001. (20m). Disponível em: https://canalcurta.tv.br/filme/?name=os_caipiras_por_antonio_candido. Acesso em: 17 de julho de 2022.

regionais não chegaram a ameaçar a essência do todo. Hoje, pode-se dizer, portanto, que paulistas, goianos, mato-grossenses, paranaenses, mineiros e afins são, em certo grau, caipiras.

*

Ao encontro de meu contexto de origem, a ideia era desenvolver um conjunto de trabalhos autorreferenciais, a partir do pertencimento daquela cultura e *lugar*², que estabelecessem diálogo com a iconografia ocidental relacionada à vida camponesa na história da pintura. Destacam-se: “Ceifadores”, de Pieter Bruegel (1525/30-1569), “Os quebradores de pedra”, de Gustav Courbet (1819-1877), “As respigadeiras”, de Jean-François Millet (1814-1875), e “Semeador no por do sol”, de Vincent van Gogh (1853-1890). Do contexto brasileiro, “A colheita”, de Antonio Ferrigno (1863-1940), e o emblemático “Caipira picando fumo”, de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899). Imagem, esta, que reincide em minha memória em momentos distintos, desde a infância.

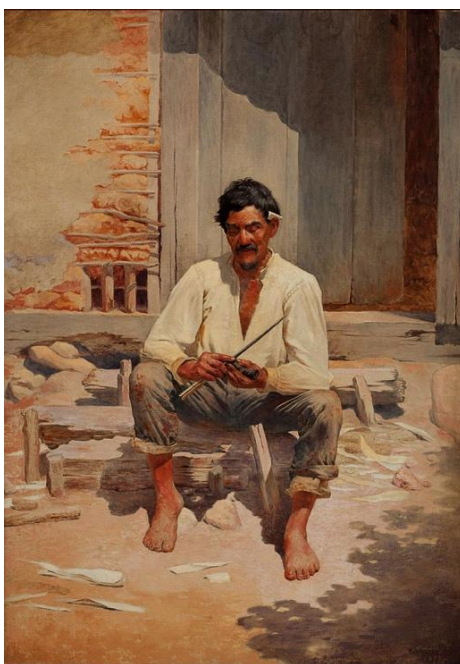


FIGURA 10 – José Ferraz de Almeida Júnior | *Caipira picando fumo*, 1893
Óleo sobre tela | 202 x 141 cm | Pinacoteca do Estado de São Paulo

² Entenda-se *lugar* no amplo sentido, tanto relacionado à determinado local ou região, quanto a fatores socioculturais, bem como do ponto de vista de quem fala, pois, sendo a cultura dentro da qual me criei, “não falo do mundo caipira apenas como estudioso, [mas] sim como participante” (CANDIDO, 2001).



FIGURA 11– Pieter Bruegel | *Ceifadores*, 1565
Óleo sobre madeira | 118 x 160,7 cm |
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



FIGURA 12 – Jean-François Millet | *As respigadeiras*, 1857 | Óleo sobre tela |
83,5 x 110 cm | Musée d'Orsay, Paris



FIGURA 13 – Gustav Courbet | *Os quebradores de pedra*, 1849 | Óleo sobre tela | 165 x 257 cm
Dresden Museum, AL (antes de ser destruída)

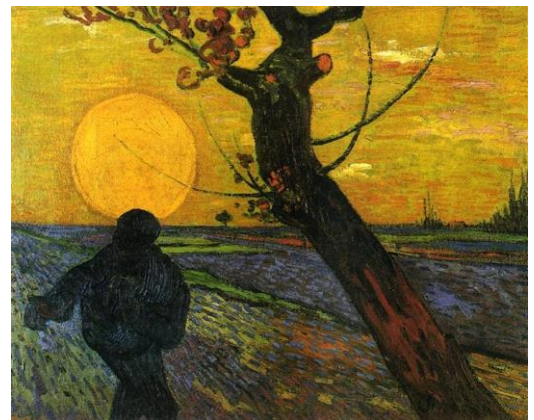


FIGURA 14 – Vincent van Gogh | *Semeador no por do sol*, 1888 | Óleo sobre tela | 73,5 x 93 cm
E.G. Bührle Foundation, Zurich

3.2 Matutar-se: o retrato

Quando criança, entre seis e sete anos de idade, sempre que visitava a casa do meu tio Jasmão, uma pequena reprodução emoldurada, de uns 30 cm, pendurada na parede da sala em altura incomum, quase icônica, me intrigava profundamente. A cena me era comum, mas a imagem é que me causava estranhamento. Naquele tempo, eu não sabia se era uma foto ou uma pintura. Certo dia, perguntei à minha prima Lili sobre quem se tratava. Rapidamente, sem interromper o fluxo da nossa brincadeira, de intermédio, ela respondeu: “meu pai, quando era mais velho”. Tratava-se do retrato do *Caipira picando fumo*, do célebre pintor Almeida Júnior. Naquele momento, o estranhamento sobre a imagem do caipira não cessou. Mas ela me passou a ser muito familiar. Era “alguém” que eu “conhecia” de carne e osso.

Mais tarde, não por acaso, o tio Jasmão se tornaria uma das figuras centrais da série “*Meu matuto predileto*” (2013-2014), a qual salienta protagonistas que fizeram parte de minha formação. São pessoas comuns, em sua maioria, sem qualquer importância histórica ou ampla notoriedade social. Do imaginário literário, a série alude a *Macunaíma*³ e a *Jeca Tatu*⁴, sobretudo no que diz respeito à constituição do anti-heroísmo, dos pícaros – “sem caráter” – que retratam o povo brasileiro.

Essa série vai ao encontro da poesia de Manoel de Barros, pois ao dar valor às coisas simples, como a natureza, o mato e as vivências da infância, o autor acaba por confrontar o modelo de vida moderno, baseado nas relações de poder que nos fazem deixar de lado coisas essenciais da vida. Em seu *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, escreve o poeta:

[...]
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Pra mim poderoso é aquele que descobre as
insignificâncias (do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco pra elogios. (BARROS, 2010, p. 403)

³ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma - o herói sem nenhum caráter*. 17ª ed. São Paulo: Martins, 1980.

⁴ Jeca Tatu é um personagem da obra *Urupês*, criado por Monteiro Lobato em 1918, que não tem qualidades de um herói tipicamente romântico. É um anti-herói que representa o trabalhador rural brasileiro. Tornou-se o símbolo da preguiça, mas ele não era indolente. Ele estava doente, abandonado pelo poder público e vivendo sob condições precárias, sem saneamento básico. Replicou-se como uma caricatura, mas ele é o reflexo da realidade social do seu tempo.

Sabedor dos pormenores das coisas “insignificantes”, o ensimesmado matuto vive à margem da marcha voraz que chancela as relações nas grandes cidades e caminha sorratamente pela trilha das sutilezas. Degusta com calma toda a parcimônia que o tempo lhe deu e que o faz rico conhecedor das entrelinhas. Comunica-se por elas. Se a este a terminologia é empregada como forma de definir qualquer “rusticidade de espírito”, isso se deve apenas à nossa incapacidade de percebermos o outro. Insensíveis que somos.⁵



FIGURA 15 – *Meu matuto predileto*, 2013
Óleo sobre tela – tríptico | 150 x 260 cm [detalhe 1]

⁵ Definição baseada no texto de Renato Silva sobre a série “*Muito pelo ao contrário*”, 2014.



FIGURA 16 – *Meu matuto predileto*, 2013
Óleo sobre tela – tríptico | 150 x 260 cm [detalhe 2]



FIGURA 17 – *Vêia Dica*, 2013
Óleo sobre tela – tríptico | 160 x 240 cm

*

A partir da observação do modo de ser do matuto, da forma de portar-se, de projetar seu conhecimento e, especialmente, pela maneira de se comunicar é que surge a série **“Muito pelo ao contrário”** (2013-2015). Os títulos de cada trabalho são baseados no linguajar coloquial, pinçados a partir de trocadilhos, ditos e anedotas em momentos de sociabilização. Eles também apontam para questões da linguística, da fonologia, nos remetendo ao duo, à redundância, à cacofonia, já evidenciadas na construção da regência da sentença que intitula a série.

Em **“Muito pelo ao contrário”**, há uma retomada do olhar para o campo e para o interior. No geral, este trabalho se dá através da vivência e da apropriação de cenas cotidianas em pequenas cidades e lugares com os quais tive relações em algum momento da vida, desde a infância, com o intuito de estabelecer uma investigação poética do cotidiano, do bairro, da vida comum, das pessoas em relação com o meio, com a cultura local, com a linguagem, com a paisagem. Festas populares, folias, quermesses, feiras de rua e botecos são exemplos que apontam com peculiaridade para maneiras de se sociabilizar e se humanizar.

A cidade de Uberaba foi o ponto de partida desta jornada por se tratar da minha cidade de origem. Mas percorri vários trechos que compreendem a trajetória da minha família pelo Alto Paranaíba e Triângulo Mineiro; o circuito Guimarães Rosa, pelo sertão do estado de Minas Gerais; até trajetos históricos, como o caminho do ouro pela Estrada Real (de Parati Mirim-RJ à Diamantina-MG) e a Trilha dos Bandeirantes pela exploração do antigo Sertão da Farinha Podre e difusão da cultura caipira pelo bandeirantismo paulistano, destacando-se o município do Desemboque, em Sacramento, considerado o berço da colonização do Brasil central.



FIGURA 18 – *Branco por fora, preto por dentro e sangra*, 2014
Óleo e carvão sobre tela – díptico | 150 x 220 cm



FIGURA 19 – *Cê gosta de laranja?*, 2014
 Óleo e carvão sobre tela – díptico | 150 x 270 cm



FIGURA 20 – *Não mexo mas engato*, 2014
 Óleo sobre tela – tríptico | 150 x 330 cm



FIGURA 21 – *Sem título*, 2014
Óleo sobre tela | 150 x 110 cm

3.3 A terra do Zebu

Na terra do zebu perdura, há muito tempo, um mito que diz: “o zebu e suas dinastias castram e castrarão toda a produção, bem como todas as formas de criação e expressão artísticas, especialmente, aquelas que não lhe prestarem culto, louvor ou homenagem. (FRAGA JÚNIOR, 2014)⁶

Conhecida como a terra do gado Zebu, Uberaba é por excelência a província do agronegócio no Brasil. De natureza ruralista e ideologicamente conservadora, a cidade perdura-se contrária à inovações sociais, políticas e culturais, desde os remotos tempos do integrista religioso que se calçou. No ano de 1948, em seu livro *O pântano sagrado*, o jornalista Orlando Ferreira⁷ teceu severas críticas às oligarquias uberabenses, sobretudo ao clero, pois considerava que o obscurantismo da igreja era nefasto para o desenvolvimento da cidade. Os livros foram apreendidos pelas autoridades locais sob mandato judicial e incinerados em praça pública dois anos depois, em 1950, restando apenas poucos exemplares.⁸

À medida que a presente pesquisa foi se desenvolvendo, novos temas foram se agregando a ela. Quanto mais me aprofundava na proposta inicial, que buscava colocar o matuto em contexto através de imagens cotidianas e autorreferenciais, mais questões iam surgindo sobre as raízes da cultura caipira disseminada pelo bandeirantismo paulistano, sobre as histórias truncadas da cidade de Uberaba e suas práticas coronelistas, emblematicamente encarnadas por grandes proprietários rurais que controlam os meios de produção, detendo o poder econômico, social e político em pequenas cidades e no campo.

“*A terra do zebu e a casa do caralho*” (2014), por sua vez, é um trabalho que exprime resistência. A cena de confronto que nele se figura não deixa de mencionar as icônicas “Batalha dos Guararapes”, de Victor Meirelles, e “Batalha do Avaí”, de Pedro Américo, contudo, de forma indireta, principalmente pelo fato de ambas estarem impostadas na história da arte

⁶ FRAGA JÚNIOR, Órfilo Rodrigues. *A terra do Zebu*. Disponível em: <https://www.uberabaemfotos.com.br/2017/08/a-terra-do-zebu-e-casa-do-caralho.html>. Acesso em: 17 de junho de 2020.

⁷ Orlando Ferreira (1886-1957), também conhecido como “Doca”, foi um jornalista independente banido da história de Uberaba, MG, por criticar as elites econômicas, políticas e religiosas locais. Ele depreciava a má gestão de seus governantes e, na década de 1920, foi um dos defensores da ideia de transferir a administração política da região do Triângulo Mineiro para o Estado de São Paulo.

⁸ RICCIOPPO, Thiago. *Orlando Ferreira: o boca do inferno da Farinha Podre*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

brasileira e permearem nosso imaginário. Todavia, é um trabalho que está mais análogo à uma espécie de intifada ou de um levante popular cunhado por um pequeno grupo de insubmissão, do que a uma grande batalha.

O mote desse trabalho, que se deu partir de cenas das manifestações populares que começaram a insurgir no Brasil em 2013 – destacando-se os *black blocs*⁹ –, coloca em cena trabalhadores rurais, com ferramentas agrícolas, tochas e coquetéis *molotov*, desencadeando uma série de ataques a símbolos do poder econômico. Um contingente precário, de colonos precários, em uma peleja precária: é a resistência da “desclasse” marcando presença em seu tempo.

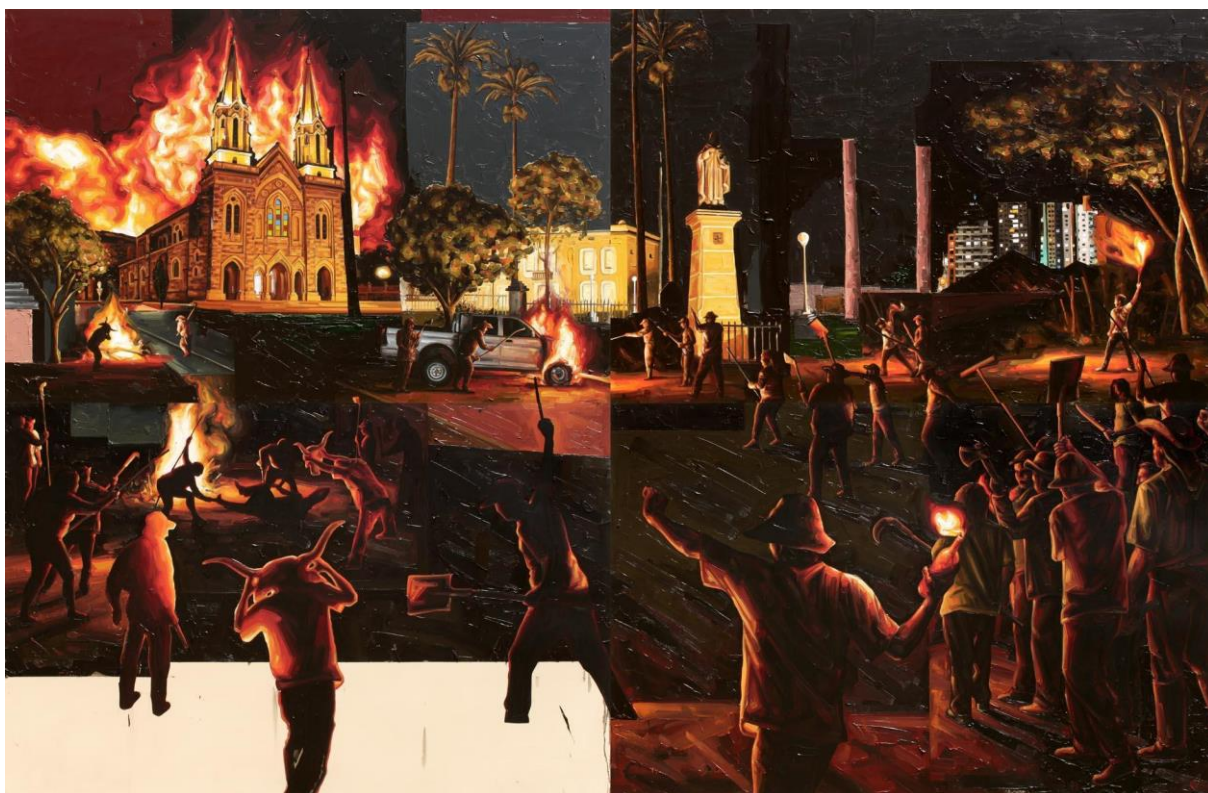


FIGURA 22 – *A terra do zebu e a casa do caralho*, 2014
Óleo sobre tela – políptico | 260 x 400 cm

⁹ *Black bloc* é uma tática de ação direta, empreendida por grupos de afinidade, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua. A tática surgiu na Alemanha nos anos 1980, popularizando-se no Brasil a partir de 2013.



FIGURA 23 – *A terra do zebu e a casa do caralho*, 2014 [detalhe]



FIGURA 24 - *Sem título*, 2014
Óleo sobre tela | 48 x 60 cm – cada

*

3.4 Genealogia da devastação

A metáfora do touro leva em conta o seu vasto histórico na arte (com destaque na de origem europeia), considerando a relação do ser humano com estes animais e as simbologias atribuídas a eles em culturas e momentos distintos da nossa história. Tais simbologias estão geralmente associadas a ritos e/ou a mitos.

Na pré-história e em grande parte das civilizações da Antiguidade, os touros simbolizavam a força, a virilidade e a fertilidade. Nas pinturas rupestres das cavernas de Chauvet e Lascaux, França, esses animais figuram há 32.000 e 17.000 anos, respectivamente. Na cosmogonia egípcia, os cultos à divindade e representações do Touro Ápis datam de 3.100 a.C. Na Grécia Antiga, representações mitológicas do “Touro de Creta”, do “Minotauro” e do “Rapto de Europa” datam do século VI a.C., sendo estes temas comumente revisitados no Renascimento e no Barroco por pintores como Paolo Veronese (1528-1588), Ticiano (1473/90-1576), Peter Paul Rubens (1577-1640) e Rembrandt van Rijn (1606-1669), dentre outros.

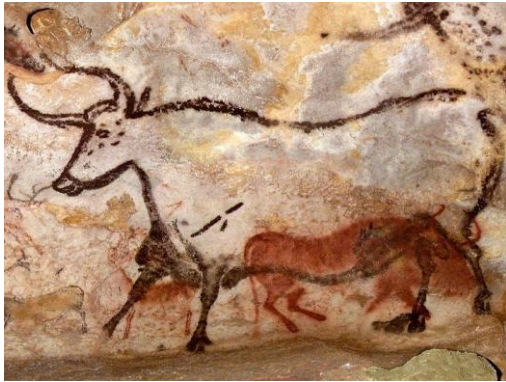


FIGURA 25 – Pintura rupestre, cerca de 17000 anos | Carvão moído e dióxido de manganês (detalhe) | Caverna de Lascaux, França



FIGURA 26 – Tiziano | *O rapto de Europa*, 1560-1562 | Óleo sobre tela | 178 x 205 cm | Isabella Stewart Gardner Museum, Boston



FIGURA 27 – Camille Corot | *Vaca no celeiro*, 1873-4 | Óleo sobre papel | 20,7 x 27,3 cm | Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



FIGURA 28 – Rosa Bonheur | *A fenação em Auvergne*, 1859 | Óleo sobre tela | 215 x 422 cm | Musée d'Orsay, Paris

No século XIX, o tema aparece no Romantismo, em representações sobre a tauromaquia de Francisco Goya (1746-1828); e no Realismo de Camille Corot (1796-1875), Gustav Courbet (1819-1877) e Rosa Bonheur (1822-1899), que dão destaque à vida camponesa. O tema é fortemente explorado por Pablo Picasso (1881-1973), no Modernismo, utilizado por Andy Warhol (1928-1987), na Pop Art, e também pelo Contemporâneo Damien Hirst (1965-). No Brasil, o tema incide em algumas pinturas de Tarsila do Amaral (1886-1973), Jaider Esbell (1979-2021) e em representações ligadas ao folclore do Bumba-meu-boi. E teve também uma ênfase no movimento “bovinocultura”, proposto por Humberto Espíndola, nos anos 1970, ainda que de forma acrílica.



FIGURA 29 – Pablo Picasso | *Natureza morta com cabeça de touro*, 1938 | Óleo sobre tela | 97 x 130 cm | Menard Art Museum, Komaki

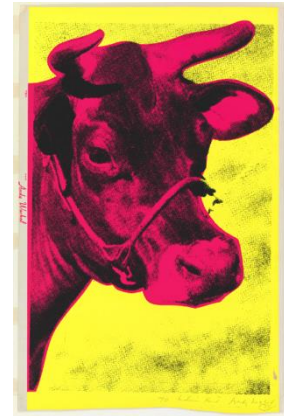


FIGURA 30 – Andy Warhol | *Vaca*, 1966 | Serigrafia | 116,7 x 74,5 cm | MoMA, Nova Iorque



FIGURA 31 – Tarsila do Amaral | *O touro (Boi na floresta)*, 1928 | Óleo sobre tela | 50,3 x 61 cm | Museu de Arte Moderna da Bahia



FIGURA 32 – Jaider Esbell | *Malditas e desejadas*, 2012 | Acrílica sobre lona | 400 x 400 cm | Acervo privado

*

A série **“Genealogia da devastação”** (2020) não se contrapõe às tradições eurocêntricas acerca dos valores mitológicos e/ou sacros atribuídos ao touro, contudo, busca refletir sobre a inter-relação de circunstâncias acerca do espaço que ele ocupa no território nacional e como lidamos com este animal no amplo sentido: sua representatividade no quadro socioeconômico e ambiental do país; a pertinência (ou impertinência) dos lugares que vêm ocupando de maneira progressiva e alargada; a desenfreada expansão de áreas de pasto, sobretudo em florestas

tropicais. Além de refletir sobre as porteiras que são abertas para “passar a boiada”¹⁰ e seus precedentes, desde a colonização.

Na carta de Pero Vaz de Caminha à coroa portuguesa, datada de 1º de maio de 1500, há um relato que diz: “Não há aqui boi, nem vaca, [...] nem qualquer outra alimária que costumada seja ao viver dos homens”.¹¹ Estes animais não existiam nesta região do planeta. Mas, devido à importância do gado bovino na Europa (e também no Mediterrâneo), não demorou para que os colonizadores os aportassem aqui.

Em entrevista dada ao jornal O Eco, em 9 de maio de 2017, o historiador natural José Augusto Pádua afirma que “a introdução do gado no Brasil pelos portugueses foi uma verdadeira arma secreta da colonização”, podendo se conceituar como “invasões biológicas”, pois “os ecossistemas nativos não possuíam inimigos para estes animais”, possibilitando, então, sua drástica explosão demográfica. Segundo o historiador, já “em 1.700 existiam mais gado, em uma parte do Brasil – Bahia e Pernambuco –, do que toda população dos sistemas coloniais”. “Quem é que conquistou o território nacional?”, ironiza.¹²

Hoje, equiparando os dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) aos da Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária), são 213,4 milhões de pessoas para 214,7 milhões de cabeças de gado no Brasil, sendo sua grande maioria de origem zebuína.

*

Criado através de manipulação genética, o zebu se tornou uma façanha de ordem exclusivista e dimensão planetária que se diferencia pela voracidade com que avança na conquista dos territórios da bovinocultura e da tecnologia. Austeridade esta que consolida a aniquilação de outras raças bovinas em prol de seu melhoramento genético e inovação de sua reprodutibilidade. Acerca do advento do zebu, o filósofo uberabense Órfilo Rodrigues Fraga Júnior reflete:

¹⁰ Durante reunião ministerial do dia 22 de abril de 2020, o então ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, (Partido NOVO), alertou sobre o que considerava ser uma oportunidade trazida pela pandemia da Covid-19. Segundo ele, o governo deveria aproveitar o momento de foco da sociedade e da mídia e “ir passando a boiada”, no sentido de mudar regras e simplificar normas ligadas à proteção ambiental que poderiam vir a ser questionadas na Justiça. O vídeo da reunião foi divulgado pelo ministro do Supremo Tribunal Federal (STF), Celso de Mello. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>. Acesso: 15 de setembro de 2021.

¹¹ CAMINHA, Pero Vaz de. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso: 3 de agosto de 2021.

¹² PÁDUA, José Augusto. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/reportagens/foi-uma-invasao-biologica-diz-jose-augusto-padua/>. Acesso em: 4 de agosto de 2021.

Antes mesmo que Hitler lançasse seu delírio ariano da superioridade genética no ar do seu tempo, criadores de gado, do interior de Minas Gerais, atravessaram o oceano até a Índia e conseguiram sair de lá trazendo alguns espécimes do animal considerado sagrado, para remanejá-los geneticamente em animais de corte e produção leiteira. Hoje, quando vemos um reprodutor ou uma matriz posando para foto, temos uma ligeira sensação de que estão orgulhosos de si mesmos, como se pertencessem a uma linhagem sagrada ou a uma genealogia poderosa. (FRAGA JÚNIOR, 2014)¹³

Estas fotografias em que posam “orgulhosos de si”, às quais Fraga Júnior se refere, são uma espécie de cartão-postal, realizadas por meio de montagem gráfica, em que os animais aparecem com exclusividade sobre um fundo limpo e estilizado, de modo a exibirem suas marcações, feitas com ferretes em brasa. Assim, na série “*Genealogia da devastação*”, é significativa a subversão dessas imagens através da interferência nas siglas que identificam o animal (localizadas na pata traseira). Essa marcação indica seu Registro Genealógico. O RG do boi.



FIGURA 33 – G.D.S.A., 2020
Óleo sobre tela e tablado de madeira | 210 x 305 x 130 cm
[instalação - vista frontal]

¹³ FRAGA JÚNIOR, Órfilo Rodrigues. *A terra do Zebu*. Disponível em: <https://www.uberabaemfotos.com.br/2017/08/a-terra-do-zebu-e-casa-do-carvalho.html>. Acesso em: 17 de junho de 2020.

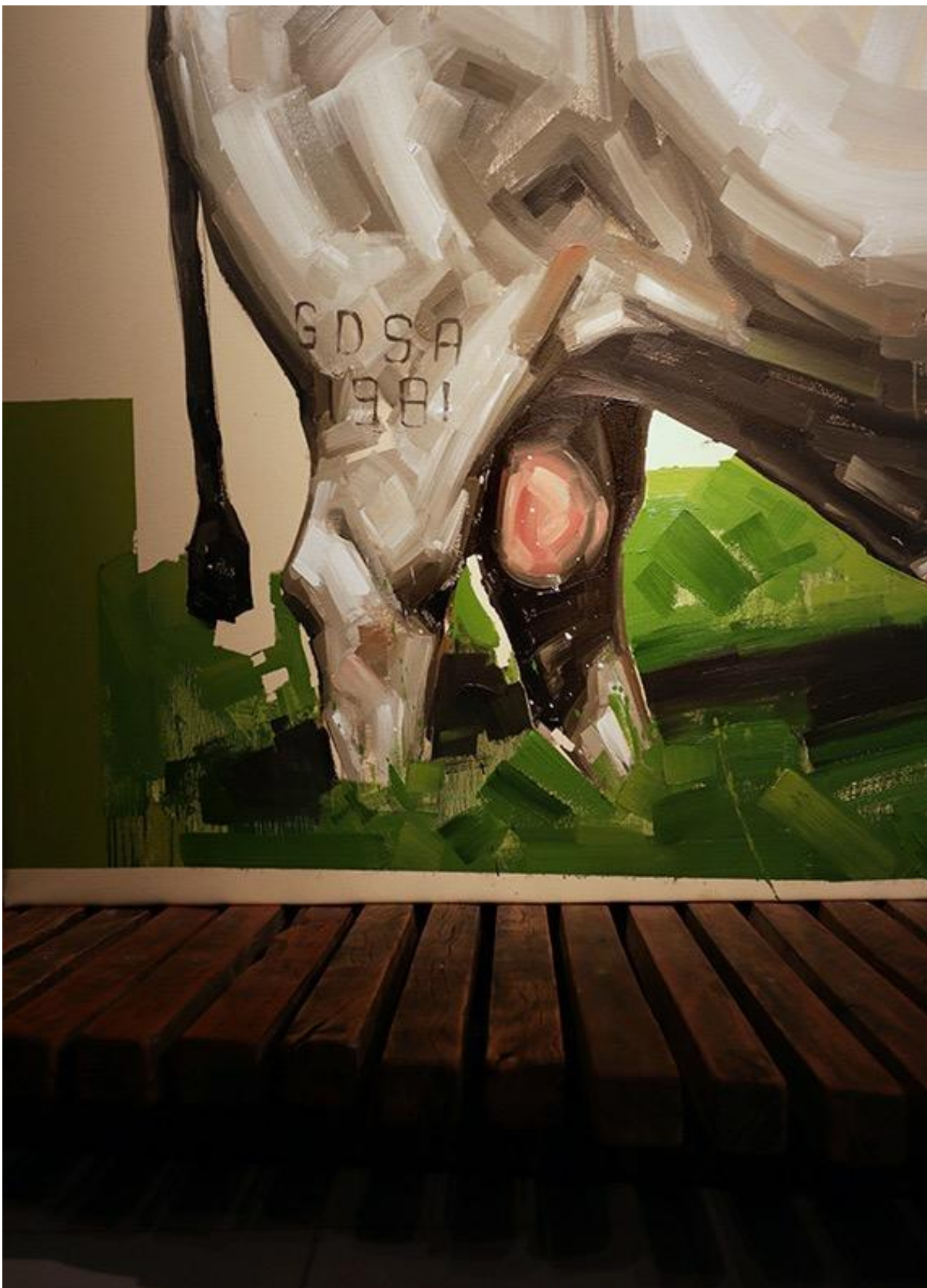


FIGURA 34 – *G.D.S.A.*, 2020 [instalação - detalhe frontal]
Marcação feita com ferrete - RG do boi



FIGURA 35 – *G.D.S.A.*, 2020
[instalação - vista costas]

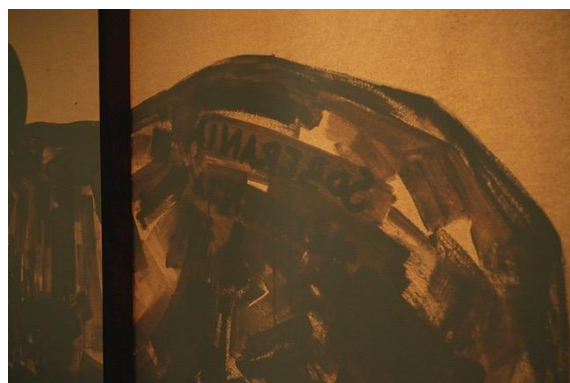


FIGURA 36 – *G.D.S.A.*, 2020
[instalação - detalhe costas]



FIGURA 37 – Trabalho em processo [ateliê São Paulo], 2020



FIGURA 38 – Ateliê São Paulo, 2020

Cadê o toucinho que estava aqui?

- O gato comeu

Cadê o gato?

- Foi pro mato

Cadê o mato?

- O fogo queimou

Cadê o fogo?

- A água apagou

Cadê a água?

- O boi bebeu [...] ¹⁴

*

Hoje é domingo

Pé de cachimbo

O cachimbo é de barro

Bate no jarro

O jarro é de ouro

Bate no touro

O touro é valente

Bate na gente

A gente é fraco

Cai no buraco

O buraco é fundo

Acabou-se o mundo ¹⁵



FIGURA 39 – *Rastro*, 2020
Óleo sobre tela - díptico | 130 x 260 cm

¹⁴ Parlenda do folclore infantil. Domínio popular.

¹⁵ *Idem.*

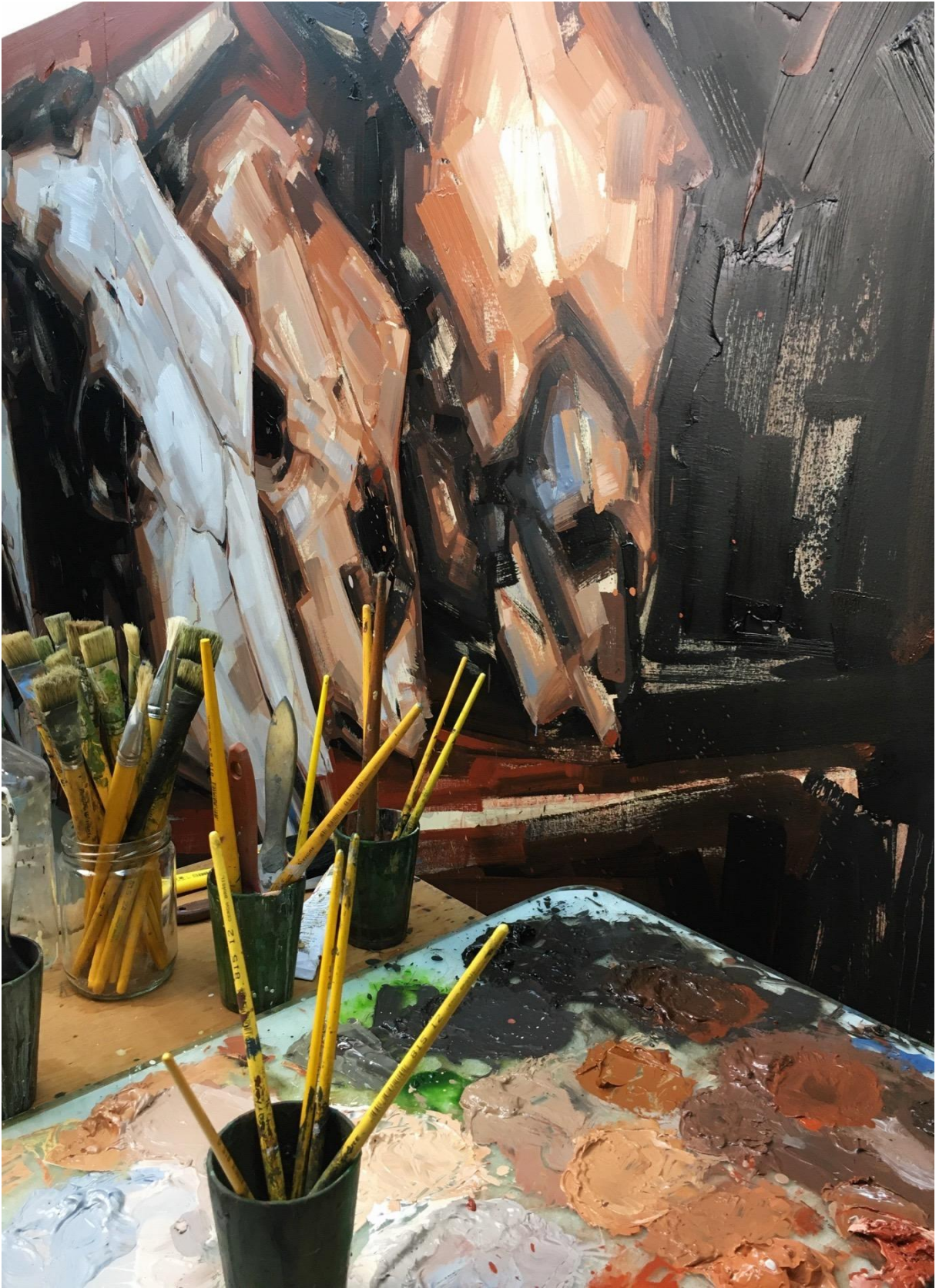


FIGURA 40 – Detalhe da paleta [ateliê São Paulo], 2020

3.5 Selva-Mata (a paisagem como anteparo)

Para além de um lugar ou de uma vista panorâmica de um espaço externo, Javier Maderuelo considera que a noção de *paisagem* “alega uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma emoção” (MADERUELO, 2005, p.38). Segundo o autor:

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor dizendo, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. [...] A ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como no olhar de quem contempla. Não é o que está à frente e sim *o que se vê*. (MADERUELO, 2005, p.38)

Paisagem seria, portanto, a percepção daquilo que nos rodeia (natureza), concomitantemente: o que vemos, a maneira de ver e como significamos essa visão. Lançar vista a espaços, lugares e/ou ambientes como ‘paisagem’ pode revelar elementos profundos de nossa cultura.

A mudança para São Paulo, em fevereiro de 2018, contribuiu para que o meu olhar se projetasse afora, ou seja, para “além” da cidade: a floresta. Quando no interior, meu olhar estava voltado para as pessoas (retratos), com foco nas relações humanas junto ao meio, não propriamente para o meio (paisagem). Em uma megalópole densamente povoada como São Paulo, as identidades se diluem numa grande massa, tornando as pessoas estranhas umas às outras e o afeto mais escasso, substituindo-se a “ideia de humanismo pela ideia de urbanismo”, segundo Max Bense, acerca da “cidade artificial” (BENSE, 2009, p. 35). Em São Paulo, eu estava perdendo minhas referências, quando comecei a observar as árvores da cidade: lindas, exuberantes. Resilientes. Cada qual com suas características primevas, mesmo no contexto urbano.

A série “*Selva-Mata*” (2018-2020), por sua vez, aponta para um corpo de trabalhos em que a figura humana cede espaço a uma natureza percebida como paisagem. Construída a partir de referências de vegetações nativas do Brasil, a série propõe reflexões acerca das modificações provocadas pela ação humana sobre o meio ambiente e sobre o fator antrópico. A cor magenta é aplicada de maneira interventiva sobre a pintura, de modo a interferir na integridade da imagem, dada como pronta ou acabada. Complementar da cor verde no círculo cromático, a magenta é utilizada em fotos de satélite para destacar áreas de desmatamento. Abaixo, imagens

do CBER-2, do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE).¹⁶



FIGURA 41 – CBERS-2 | Sensor CCD | 2004
Órbita/ponto 161_102 (Belém-PA) e 156_103 (São Luís – MA)

Diferentemente de uma paisagem exaltada por sua magnitude ou pelo desejo de captura momentânea de seu esplendor, de fora para dentro, “*Selva-Mata*” é uma paisagem construída sem a cor branca, e o olhar se projeta de dentro para fora. Incomum aos trabalhos anteriores, em que a paisagem se dá como pano de fundo, agora ela se realoca para o plano principal e a presença humana parece permanecer no extracampo.



FIGURA 42 – *Selva-Mata*, 2019 [exposição – Zipper Galeria, SP]
Instalação - óleo sobre tela e parede | formatos variados

¹⁶ Disponível em: <http://www.cbbers.inpe.br/>. Acesso: 20 de julho de 2022.



FIGURA 43 – Aplicação de tinta com máscara [ateliê São Paulo], 2019



FIGURA 44 – *Sem título*, 2018
Óleo sobre tela - tríptico | 80 x 180 cm



FIGURA 45 – *Sem título*, 2018
Óleo sobre tela (diptico) | 40 x 25 cm – cada



FIGURA 46 – Pintura em detalhe, 2019

3.6 *HOTSPOTS* – memória, imaginação e resistência

Nesses tempos de céus de cinzas e chumbos, nós precisamos de árvores desesperadamente verdes.
(QUINTANA, 1998)

Como um desdobramento do trabalho anterior, a série “*HOTSPOTS – memória, imaginação e resistência*” propõe uma reflexão sobre o especismo, o antropismo e a relação do ser humano com o meio. O termo *hotspot* faz alusão a regiões de singular biodiversidade e que, ao mesmo tempo, sofrem com constantes ameaças de extinção. São áreas que perderam cerca de 70% de sua vegetação original, o que coloca em risco a preservação de suas espécies endêmicas. Ao redor do planeta, foram classificadas 35 áreas de *hotspots*, sendo a Mata Atlântica e o Cerrado brasileiro duas delas.¹⁷

Com destaque no Cerrado, a primeira versão dos trabalhos da série reproduz, em proporções reais, algumas espécies de sua flora e busca proporcionar reflexões sobre a paradoxal relação humana com aquilo que é substancial para a vida, para nossa própria existência. A escolha deste bioma se deu tanto pelo sentimento de pertencimento e memória do meu lugar de origem, quanto pelo contexto de obliteração que ele vem sofrendo desde o período colonial. Esse dismantelo vem sendo fortemente agravado nos últimos anos – e também os de outros biomas, como a Floresta Amazônica –, sobretudo pela flexibilização e negligência de políticas ambientais que atendem ao agronegócio e submetem o país à condição de subserviência e de entreguismo.

Para o desenvolvimento desse conjunto de trabalhos, houve uma necessidade de mudanças técnicas. Com a eliminação dos chassis de madeira e com a possibilidade de enrolar e desenrolar as pinturas sem risco de craquelados, as espessas tintas óleo deram lugar às acrílicas. As preparações com carga de carbonato de cálcio deram lugar às bases de polímeros transparentes, para manter melhor visualização da lona de algodão cru, suas características industriais e diálogo com as imagens nelas pintadas. Através dessa combinação sutil dos elementos visíveis da obra, é possível exercer uma fina leitura de imagens que aponta para as influências antrópicas nos espaços naturais, já que a monocultura do algodão é uma das atividades agrícolas que mais (des)ocupam áreas de Cerrado no Brasil.¹⁸

¹⁷ Critical Ecosystem Partnership Fund (CEPF) – Perfil do Ecossistema Hotspot de Biodiversidade do Cerrado. Disponível em: <https://www.cepf.net/sites/default/files/cerrado-ecosystem-profile-pr-updated.pdf>. p. 25. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

¹⁸ Parte do texto inspirada em longas conversas e ideias trocadas com a bióloga Andréia Narciso, sobretudo o título da série.



FIGURA 47 – “HOTSPOTS - memória, imaginação e resistência”, 2021 [exposição - Zipper Galeria, SP]
Ipês, 2021 | Acrílica sobre algodão | 500 x 250 x 300 cm - cada



FIGURA 48 – “HOTSPOTS - memória, imaginação e resistência”, 2021 [exposição - Zipper Galeria, SP]
Buritis, 2021 | Acrílica sobre algodão - dimensões variadas | 600 x 900 cm [parede]

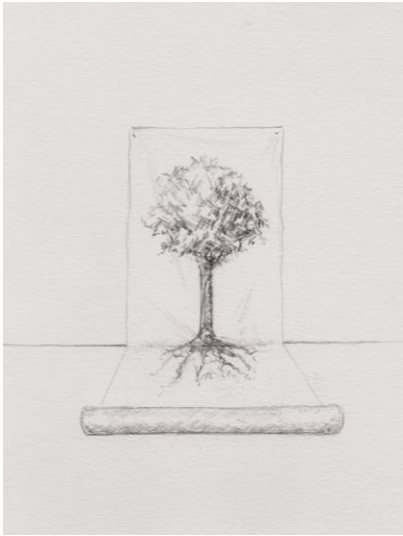


FIGURA 49 – Primeiro croqui, 2020
Grafite sobre papel [detalhe]

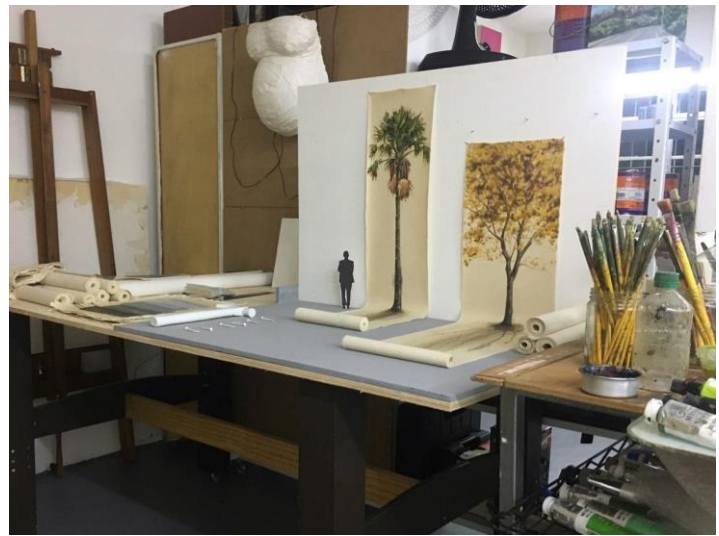


FIGURA 50 – Maquete em óleo sobre algodão
[ateliê em São Paulo], 2020



FIGURA 51 – Primeira trabalho da série realizado [ateliê em Uberaba], 2021



FIGURA 52 – Em processo de trabalho [ateliê em Uberaba], 2021



FIGURA 53 – Projeção das raízes
[ateliê em São Paulo], 2021



FIGURA 54 – Em processo de trabalho
[ateliê em São Paulo], 2021



FIGURA 55 – Ipê amarelo, 2021 | Acrílica sobre algodão | 500 x 250 x 300 cm [detalhe]

Na segunda versão dos trabalhos da série “HOTSPOTS”, as enormes árvores se reconfiguram em miniaturas inseridas em caixas manipuláveis de madeira. Individualizadas no duplo sentido: recortadas de seus contextos naturais e como entes (biológicos) com memória, inteligência e personalidade próprias.

Em *Revolução das plantas*, Stefano Mancuso revela uma mudança paradigmática que situa as plantas bem mais perto da cognição animal do que imaginávamos. Segundo o autor, um dos grandes mistérios da vida vegetal está nas raízes. Justamente a parte oculta, para nós.

O sistema radicular é, sem dúvida, a parte mais importante da planta. É uma rede física cujas extremidades formam uma frente que avança continuamente, composta de inúmeros centros de comando minúsculos, e [...] guia a planta, como uma espécie de cérebro coletivo [...]. À medida que cresce e se desenvolve, cada raiz adquire informações fundamentais para a nutrição e a sobrevivência das plantas. (MANCUSO, 2019, p. 100)

Este “saber oculto” das plantas foi, e tem sido, um ponto muito importante para o desenvolvimento desses trabalhos. As árvores revelam suas raízes a partir da manipulação do objeto, fazendo menção ao que está recôndito aos olhos e escapa ao conhecimento humano. Com alusão ao pergaminho, a obra permite o rolar e o desenrolar da pintura, notando-se assim a evolução da árvore e da passagem do tempo: do ponto zero ao florescer e deste ao ponto zero, em um processo cíclico.



FIGURA 56 – *Ipê amarelo*, 2022
Acrílica sobre algodão em caixa de madeira | 70 x 43 x 10 cm
[Sequenciada em quatro tempos]

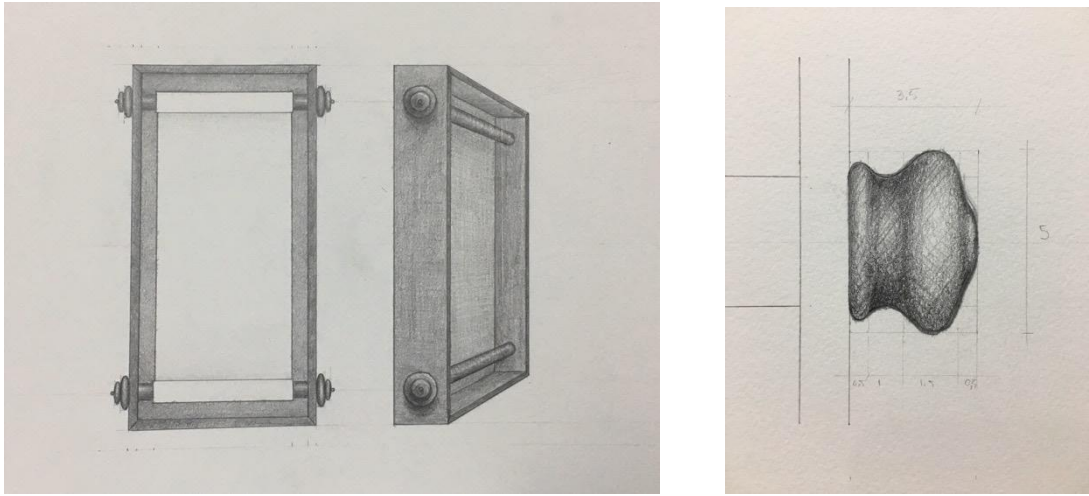


FIGURA 57 – Estudos para protótipo, 2021 | Grafite sobre papel [detalhes]



FIGURA 58 – *Angico*, 2022
Acrílico sobre algodão em caixa de madeira | 70 x 43 x 10 cm



FIGURA 59 – *Sucupira*, 2022
Acrílica sobre algodão em caixa de madeira | 70 x 43 x 10 cm [em manuseio]

4 COTIDIANO E APROPRIAÇÃO

A arte contemporânea [...] nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente [...]. É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. [...] Os artistas de hoje não veem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas. (DANTO, 2006, p. 7)

Sobre a apropriação, Richard Wollheim se refere ao “fato de que um determinado motivo ou imagem foi tomado emprestado de uma arte mais antiga”. O autor não se refere ao motivo ou à imagem propriamente ditos, mas a de onde eles vieram. Para ele, “quando o modo apropriação é usado, a coisa apropriada entra no conteúdo da pintura”, adquirindo ela “um conteúdo ou um significado histórico” (WOLLHEIM, 2002, p. 187). Segundo o autor:

Para que um texto ou uma apropriação não se tornem meras referências não estéticas, sendo utilizados banalmente, só deve entrar efetivamente no conteúdo de uma pintura se a pintura também revelar o que o significado significa para o artista. (WOLLHEIM, 2002, p. 188)

As apropriações, em meu trabalho, são geralmente realizadas a partir de imagens ou motivos relacionados ao cotidiano em cidades interioranas, ao modo simples de vida, às situações corriqueiras. Temas que até o Realismo (séc. XIX) eram tidos como menores ou desimportantes na história da arte, o que faz com que o trabalho estabeleça uma relação intrínseca com esse período, o que justifica a influência de artistas como Gustav Courbet, Jean-François Millet, Camille Corot, Rosa Bonheur e, por sua vez, me leva ao encontro de Almeida Júnior como referência principal, sobretudo, por sua obra icônica e de importante representatividade na história da arte brasileira.

A partir de diálogos e critérios significativos estabelecidos entre o contexto (de onde sai) e a obra (para onde vai), em cada trabalho procuro criar um espaço singular aberto ao sensível. O importante é que seja possível o entrelaçamento entre a história da arte e o contemporâneo, quando os intentos desta pesquisa são conferidos. Mario Pedrosa, em 1958, comenta sobre a pintura brasileira: “é do encontro com os mesmos problemas e das soluções pessoais que para os mesmos acham, que se estabelece verdadeira continuidade no tempo da

evolução pictórica nossa” (PEDROSA, 2004, p. 300).

Para Arthur Danto, a arte contemporânea “passou a significar uma arte realizada dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda a história da arte” (DANTO, 2006, p. 12), de modo que o período contemporâneo da arte passa a direcionar os artistas e a crítica para uma reflexão sobre os meios nos quais a arte vem sendo usada e os motivos da suas utilizações. Segundo Danto, as propostas colocadas pelas vanguardas modernistas do início do século XX foram essenciais para a mudança do pensamento sobre a arte e, principalmente, sobre seu modo produção, indo além da representação puramente mimética e aproximando a arte do cotidiano. Danto diz também não haver mais limites históricos capazes de cercear a obra de arte na contemporaneidade.

Assim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje já não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. (DANTO, 2006, p. 15)

Mesmo havendo evidências históricas sobre a prática da apropriação – como em *Olympia*, quando Edward Manet se utiliza da clássica cena da obra *Vênus de Urbino*, de Ticiano; nos *ready mades* de Marcel Duchamp e na utilização dos emblemas da cultura popular pela Pop Art –, para Danto, a principal contribuição artística da década de 1970 foi o aparecimento da imagem apropriada, ou seja, “a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos conferindo-lhes um sentido e identidade novos” (DANTO, 2006, p. 19). O autor nos mostra, portanto, que a apropriação se tornou uma prática efetiva na arte contemporânea e que a história da arte pode funcionar como uma extensa biblioteca de referências para os artistas contemporâneos.

5 REALISMO E REGIONALISMO (no Brasil)

O realismo, enquanto doutrina estética, surge na França, em meados do século XIX, cunhado por Gustav Courbet (1819-1877) na pintura. As obras desse artista, expostas no Salão de 1850 (Os camponeses em Flagey, Enterro em Ornans e Os quebradores de pedras), marcam seu compromisso com o programa realista, tendo como principal característica a superação das tradições clássica e romântica na arte, sobretudo quanto aos temas mitológicos, históricos e religiosos.¹⁹ O realismo preconizava a necessidade de não idealizar o real, mas se posicionar no enfrentamento direto e imediato da realidade, descartando qualquer tipo de ilusionismo. Vale refletir que Courbet flertava com as proposições anarquistas de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), sendo difícil dissociar suas decisões estéticas de suas escolhas políticas, pois, em muito, “não vemos as coisas como elas são, mas como nós somos” (NIN, 1990, p. 124, tradução nossa).

No Brasil, o realismo não se dá da mesma maneira que na Europa. Aspectos realistas, aqui, encontram-se expressos por pintores paisagistas, como Castagneto (1851-1900), Benedito Calixto (1853-1927) e José Pancetti (1902-1958), dentre outros, já no século XX.²⁰ Na representação do povo simples e de temas rurais, podemos citar pintores como Modesto Brocos (1852-1936) e Antonio Ferrigno (1863-1940), mas é na obra de Almeida Júnior (1850-1899) que o caboclo tipicamente brasileiro se destaca. Ele foi o artista mais significativo daquele período a representar o cotidiano simples da vida comum interiorana.

Para Paulo Sérgio Duarte, “a questão do tema era muito importante no contexto artístico daquela época”, pois o comum era se pintar elementos da nobreza, da aristocracia ou da alta burguesia. Segundo ele, “Almeida Júnior focou em gente do povo. Tema incomum para a época, sobretudo em uma sociedade que, do ponto de vista artístico, era conservadora” (DUARTE, 2010).²¹

Havia um interesse instaurado pela nova burguesia emergente, cafeeira, em valorizar as origens rurais paulistanas, as raízes bandeirantes, os trabalhadores do campo. A historiadora Vera Beatriz Siqueira observa que “a São Paulo poderosa que surge no final do século XIX reconhece em Almeida Júnior sua tradução. Para além de meros caipiras, seus personagens são descendentes dos bandeirantes e estão na origem da força e identidade paulistana” (SIQUEIRA,

¹⁹ REALISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3639/realismo>. Acesso em: 21 de julho de 2022.

²⁰ *Ibid.*

²¹ DUARTE, Paulo Sérgio. *Almeida Júnior (1/2) - De lá pra cá*. TV Brasil: 2010. (13m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tvbrasil/search?query=almeida%20junior>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

2010).²² Fernanda Pitta, por sua vez, afirma que a atração por essas figuras decorria do fato de elas, por um lado, representarem a cultura regional e, por outro, tenderem a desaparecer. “Para a ideologia da época, a figura do caipira é símbolo de um passado que deve ser superado, mas sua memória precisa ser preservada para a criação de uma identidade” (PITA, 2016)²³, destaca.

A escolha de Almeida Júnior como referência principal para a pesquisa se dá pela representatividade de sua obra na história da arte brasileira no amplo sentido. A relevância de seu trabalho não se deve apenas à temática – ao trazer para o conteúdo da pintura a figura de camponeses, violeiros e lavadeiras – mas ao desenvolver um modo de pintar aquela temática, ainda que de forma acadêmica. Rodrigo Naves comenta que o artista se diferencia de seus contemporâneos quando, de certa forma, “se nega a representar o ambiente caboclo de maneira pitoresca”, ajustando a técnica ao tema proposto, ou seja, uma pintura escassa para representar uma vida escassa, trazendo consigo “algo da fragilidade da vida que descreve” (NAVES, 2005, p. 137) – vida esta que é vista com muito preconceito –, como se existisse de uma aproximação do artista com o meio, natural e social, em que sua obra contextualiza.

Contudo, ainda se tem uma visão muito romantizada de Almeida Júnior. Segundo Tadeu Chiarelli, ela foi criada durante o modernismo, quando se construiu a imagem de que “o próprio artista era um caipira, típico do interior, com sotaque e tudo”, mas, sendo fato ou não, isso “não retira a característica de um homem intelectual que pensava o país e as questões sociais, no âmbito das artes visuais”. Chiarelli afirma que o pintor era “um sujeito extremamente sofisticado” e que “essa visão do matuto, do sujeito puro que vai para Paris e não se contamina é um mito modernista” (CHIARELLI, 2010).²⁴

Vale lembrar que, em publicação de 1917, o escritor e crítico de arte, Monteiro Lobato, comenta a obra do então falecido pintor. Conforme o texto, o artista “pinta não o homem, mas um homem – o filho da terra, e cria com isso a pintura nacional em contraposição à internacional dominante” (LOBATO, 1956, p. 79),²⁵ dando bases, desta maneira, para o desenvolvimento do movimento antropofágico brasileiro, cunhado na Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, há controvérsias sobre a suposta negação das referências estrangeiras atribuídas à Almeida Júnior no modernismo. Ao contrário, é mais plausível que ele estivesse muito atento e tenha

²² SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Almeida Júnior (1/2) - De lá pra cá*. TV Brasil: 2010. (13m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tvbrasil/search?query=almeida%20junior>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

²³ PITTA, Fernanda. *Caipiras transacionais*. Pesquisa Fapesp. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/caipiras-transacionais>. Acesso em: 12 de julho de 2022.

²⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Almeida Júnior (2/2) - De lá pra cá*. TV Brasil: 2010. (12m36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tvbrasil/search?query=almeida%20junior>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

²⁵ Texto publicado pela primeira vez na Revista Pau Brasil, São Paulo, n.13, v.2, jan. 1917, p.33-51.

sido fortemente influenciado por elas.

Em *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, Fernanda Pitta defende que Almeida Júnior tenha criado suas figuras de caipiras em diálogo com a pintura naturalista europeia. Ela se baseou em estudos sobre a obra do pintor francês Jean-François Millet (1814-1875), cujos camponeses retratados pelo artista seriam a representação da essência da França, da mesma forma que, no Brasil, os camponeses de Almeida Júnior eram considerados a figuração da alma paulista.²⁶

Ainda que ideologicamente, uma parte da elite intelectual brasileira enfatiza a cultura interiorana, caipira e a atividade camponesa como base da identidade nacional. No entanto, prevalecem sobre estes importantes “filhos da terra” as maiores atribuições pejorativas ligadas ao revés do progresso e do desenvolvimento, personificados na figura de Jeca Tatu (1918). O personagem que serviria para criticar a realidade social de seu tempo, a situação do caipira brasileiro abandonado pelos poderes públicos às doenças, ao atraso econômico e educacional e à indigência política foi, todavia, oportunamente transfigurado em uma ardilosa caricatura. Hoje, é comum nos dicionários da língua portuguesa a referência ao "caipira" como sendo uma pessoa de natureza rudimentar e antissocial, antagônica à civilização urbana.

Na nossa cultura há uma ambiguidade fundamental: a de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas. Esta ambiguidade deu sempre às afirmações particularistas um tom de constrangimento, que geralmente se resolvia pela idealização. (CANDIDO, 2006, p.126)

A mácula secular sobre o adjetivado *jeca* perdura até os dias atuais. Diante do projeto político e econômico de controle de acesso à terra e de expansão das fronteiras agrícolas, seria incabível qualquer possibilidade de empoderamento e autonomia do caipira exaltado outrora. É como se devessem permanecer submetidos às condições precárias, passíveis de dominação. A partir da ideologia liberal do trabalho no campo que se difundia desde o final do século XIX, sob prisma de substituição da mão de obra – em virtude da implantação da Lei Áurea (1888)²⁷ e do suposto fim do trabalho escravo – “a ‘burguesia rural’ paulista, [buscava] a possibilidade

²⁶ PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*. São Paulo, 2013.

²⁷ A Lei Áurea foi assinada em 13 de maio de 1888. Data que não é lembrada com felicidade, tendo em vista as consequências sociais que surgiram após o processo abolicionista no Brasil, colocando os ex-escravizados marginalizados na sociedade.

de aproveitar o braço do homem pobre livre, do indígena aculturado e do mestiço ou caipira” (PITTA, 2013, p. 133).

Em meio à pujança da grande São Paulo, Almeida Júnior, de certa maneira, se sensibiliza pelo mundo caipira e volta seu olhar para a vida comum, de um povo simples, repleto de peculiaridades regionais. Rodrigo Naves comenta que o que marcou a produção de Almeida Júnior fazendo com que ele entrasse para a nossa história da arte foi, “sem dúvida, [...] o fato de ele ter corrido mais riscos nisso que se chama de pintura regionalista ou caipira”, sendo neste ponto “que reside o interesse maior sobre sua obra” (NAVES, 2010)²⁸, complementa. Ligia Chiappini, por sua vez, observa que “há mais mistérios no regionalismo do que pretende a nossa vã pressa de ser modernos” (CHIAPPINI, 1994, p. 701).

Em *Anacronismo ou ressignificação? – Galileia e o regionalismo*, Carla Érica Oliveira Ferreira observa que “o Brasil não teve suas diversidades – geográficas, culturais, sociais, políticas, históricas etc – suprimidas pela globalização; que há ainda muito de particular a ser representado” (FERREIRA, 2012, p. 11).

Na superfície do discurso daquela porção da crítica que nega o regionalismo parece haver, ainda, uma vontade de ser modernos como há séculos queríamos deixar de ser colonizados e capazes de sustentar nossa autonomia independente da metrópole, buscando unidade nas nossas diferenças. Em vista disso, [ela] parece querer forçar a existência de uma [arte] exclusivamente urbana, afirmada sob uma possível globalização efetiva da cultura mundial. (*Ibid*)

Diante da globalização cultural, cabe, aqui, considerar a importância do *pensamento decolonial* como alternativa para dar voz e desconstruir padrões e valores impostos aos povos subalternizados, grupos étnicos e movimentos sociais, além do fato dele servir também como crítica à modernidade e ao capitalismo avassaladores e a seus impactos nas artes, memórias, cultura e sociedade.

A *decolonialidade* é um termo que “emergiu da necessidade de ir além da ideia de que a colonização foi um evento acabado, para tomá-la como um processo que teve continuidade, adquirindo outras formas”. Por esse motivo, estudiosos e ativistas latino-americanos, como Anibal Quijano e Walter D. Mignon, “entenderam a necessidade de ampliar categorias e conceitos adequados à América Latina como uma iniciativa de desenvolver estudos dedicados

²⁸ NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior (2/2) - De lá pra cá*. TV Brasil: 2010. (12m36s). Disponível em: <https://www.youtube.com/user/tvbrasil/search?query=almeida%20junior>. Acesso em: 16 de setembro de 2021.

a esta problematização” (OLIVEIRA; LUCINI, 2020, p. 99). Quijano (2005) critica o sistema de dominação vendo-o “imerso em relações capitalistas”, nos mostrando a “incapacidade desse sistema em prover justiça social e cuidado com a natureza”. O autor aponta crises e sugere caminhos de superação para o alcance de “um outro mundo possível” (QUIJANO *apud* PEIXOTO; FIGUEREDO, 2018, p. 128), por meio da possibilidade de transformação social a partir de resistências e insurgências.

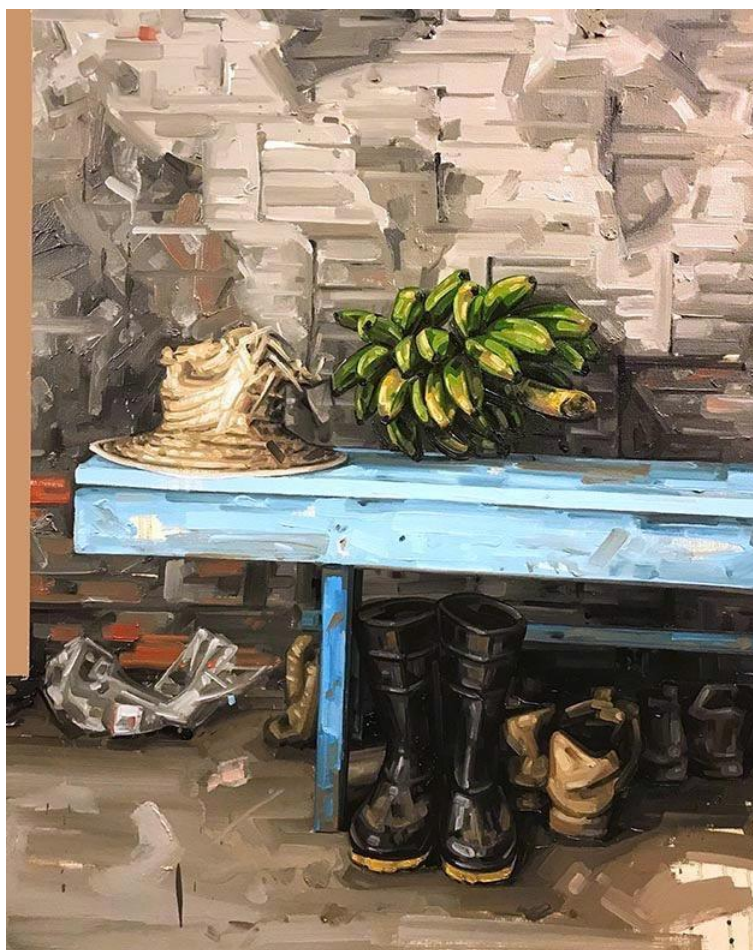


FIGURA 60 – *República das bananas*, 2022
Óleo sobre tela | 100 x 80 cm



FIGURA 61 – Ateliê em São Paulo [detalhe]

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa em pintura, baseada na metodologia da apropriação sobre percepções do cotidiano, a conexão com a história e o diálogo com a contemporaneidade é uma tarefa constante. Em mais de uma década de trabalho, há mudanças consideráveis que são vultosas ao artista, no que diz respeito ao processo de experimentação.

É importante refletir acerca da obra como um todo. Sobre como as mudanças de escolhas, de pontos de partida para construção de novos pensamentos e séries – que incorporam novas temáticas e técnicas – vão acompanhando não apenas as influências geográficas dos locais onde escolhi viver, mas também do contexto sócio-político. É importante notar, entretanto, como os trabalhos se ressignificam, adquirindo novas conotações com as mudanças contextuais.

O *Meu matuto predileto*, por exemplo, hoje, se posiciona em um lugar de resistência. Seria raso, portanto, tratar da vida camponesa e do caipira atual sem considerar os movimentos sociais do campo e as lutas pelo direito à terra em defesa da soberania alimentar. Diariamente eu me pergunto: o *Caipira picando fumo* estaria hoje sentado frente a um casebre pau a pique de assentamento? Seria ele um integrante do MST ou estaria ligado a algum movimento da Via Campesina? Estaria ele cunhando uma foice bravia ou “sofre[ndo] o meio, em vez de determiná-lo” (NAVES, 2005, p. 137), na esperança de que dias melhores virão?

*

Esta dissertação sistematiza grande parte de minha trajetória como artista, porém, ela própria sugere averiguação e continuidade. As questões que se colocam neste momento elucidam o grande universo existente no limiar de áreas distintas do conhecimento, em função de uma construção poética contemporânea e interdisciplinar, pois há muito a se pesquisar, desenvolver e labutar.

7 REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. 17ª ed. São Paulo: Martins, 1980.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Hedra, 2008.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENSE, Max. *Inteligência Brasileira – Uma reflexão cartesiana*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2017.
- CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (org.). *Decolonialidade e sociologia na América Latina*. Belém: NAEA/UFPA, 2018. E-book (394 p.)
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CHIAPPINI, Ligia. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. In: PIZZARRO, A. (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo, Memorial; Campinas: Editora da Unicamp, 1994. v.2.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da Arte – A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- FERREIRA, Carla Érica Oliveira. *Anacronismo ou ressignificação? – Galileia e o regionalismo*. Uberlândia, 2012. 103f.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista de 1926*. Rio de Janeiro: Departamento de imprensa Nacional, 1955.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HERÓDOTO. *História*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura - Textos essenciais - Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *A Pintura - Textos essenciais - Vol. 6: A Figura Humana*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *A Pintura - Textos essenciais - Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *A Pintura - Textos essenciais - Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *A Pintura - Textos essenciais - Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34, 2006.

LOBATO, Monteiro. *Almeida Junior*. In: _____. *Ideias de Jéca Tatú*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP. *Olhar e ser visto*. São Paulo: Comuniquê Artes, 2008.

NAVES, Rodrigo. *Almeida Júnior: O sol no meio do caminho*. São Paulo: Novos Estudos 73, 2005.

_____. *O vento e o moinho - ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

NIN, Anais. *Seduction of the minotaur*. Athens: Swallow Press/Ohio University Press, 1990.

OLIVEIRA, Elizabeth de Souza; LUCINI, Marizete. *O pensamento decolonial: conceitos para pensar uma prática de pesquisa de resistência*. Boletim Historiar, vol. 08, nº 1, p. 97-115, Jan/Mar 2021.

PEDROSA, Mário. *Problemas da pintura brasileira*. In: *Acadêmicos e modernos. Textos escolhidos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEIXOTO, Rodrigo; FIGUEREDO, Kércia. *Colonialidade do poder: conceito, situações e decolonialidade no contexto atual*. In: CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (org.). *Decolonialidade e sociologia na América Latina*. Belém: NAEA/UFPA, 2018. p. 127-158.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Almeida Júnior - um criador de imaginários*. São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2007.

PITTA, Fernanda Mendonça. *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Junior*. São Paulo, 2013. 382f.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. *Indez*. 12ª ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

_____. *Vermelho amargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

QUINTANA, Mario. *Caderno H*. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 21ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Primeiras Estórias*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, P. H. B.; MAGALHÃES, J. L. Q.; OLIVEIRA, P. M. P. *Decolonialidade a partir do Brasil – Volume I*. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2020.

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não)contemporâneas*. Chapecó: Argos, 2007.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2015.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.