Arregaça | Uma possível fuleragem pictórica

Camila Soato

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Camila Soato

ARREGAÇA | Uma possível fuleragem pictórica

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2021

CAMILA SOATO

ARREGAÇA | Uma possível fuleragem pictórica

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Área de Concentração: Poéticas Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Souza Dias Filho

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Soato, Soato
Arregaça: uma possível fuleragem pictórica / Soato Soato; orientador, Geraldo Souza Dias Filho. - São Paulo, 2021.
323 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Pintura. 2. Fuleragem. 3. Feminismo. 4. Processo criativo. I. Souza Dias Filho, Geraldo. II. Título.

CDD 21.ed. - 750

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: SOATO, Camila.

Título: ARREGAÇA | Uma possível fuleragem pictórica.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora de Tese

Orientador Prof. Dr. Geraldo Souza Dias Filho **Assinatura:** _____

Instituição: Escola de Comunicação e Artes USP

Julgamento:_____

Assinatura: _____

Titular Profa. Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Titular Profa. Instituição:

Julgamento: _____

Titular Profa. Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Titular Profa. Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha família que sempre me apoiou e me deu forças para superar os obstáculos. Aos companheires artistas pesquisadores e professores. Agradeço à Gabriela de Andrade Rodrigues pela colaboração nesse processo de escrita, com toda paciência e carinho. À minha vó Tereza, às minhas tias e primos, por me proporcionarem uma infância mágica e que me ensinam e inspiram todos os dias. À minha mãe maravilhosa e meus irmãos. Ao meu orientador Geraldo Souza Dias, pelo conhecimento compartilhado, paciência e compreensão.

Às deusas e a todos os orixás.

RESUMO:

A presente tese trata dos caminhos e processos criativos percorridos por mim na realização de minhas produções poéticas. Esse texto é uma mistura de ficção, memórias, investigações teóricas e poéticas. Aborda trabalhos poéticos que mesclam o contexto presente às lembranças de infância, como um ponto de partida. Trabalhos que refletem sobre o desejo de deflagrar a invisibilidade imposta ao sujeito com o qual me identifico através da pinturas e, por isso, aponta para um olhar feminista no desenvolvimento tanto do trabalho prático como teórico. Para apoiar algumas questões discutidas no texto, utilizei os conceitos elaborados pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos: fuleragem e pronóia (o contrafluxo de paranoia). Assim como, de suporte para os desdobramentos de outros a partir das contaminações incorporadas aos trabalhos em questão: “mundiçagem” e “fotofuleragem”. O texto é dividido em três situações de acordo com o processo de produção criativa. Busca pelas imagens é a etapa em que coleto as imagens na internet e produzo outras a partir de fotoperformance, que aqui chamarei de fotofuleragens. A segunda etapa é a combinação das imagens e a construção matérica, massa de tintas, pinceladas carregadas, gestual ríspido, a incorporação de sujeiras e outros acidentes provenientes de uma manufatura aparentemente descuidada, e por último discuto a partir de relatos algumas relações de fora do ateliê, com galerias e instituições, que provocaram desvios nos trabalhos e até mesmo novos trabalhos.

Palavras chaves: Pintura. Processo criativo. Fuleragem. Feminismo.

ABSTRACT

The present thesis deals with the paths and creative processes followed by Camila Soato in the realization of her poetic productions. This text is a mixture of fiction, memories, theoretical and poetic investigations. It addresses poetic works that mix the present context with childhood memories, as a starting point. Works that reflect on the desire to trigger the invisibility imposed on the subject with which I identify myself through paintings and, therefore, points to a feminist look at the development of both practical and theoretical work. To support some of the issues discussed in the text, I used the concepts developed by the Corpos Informáticos Research Group: fullerage and pronóia (the counterflow of paranoia). As well as support for the unfolding of others from the contaminations incorporated into the works in question: “mundiçagem” and “fotofuleragem”. The text is divided into three situations according to the creative production process: searching for images, this stage I collect the images on the internet and produce others based on photoperformance, which I will call here photofulking, the second stage `and the combination of images and the material construction, mass of paints, heavy brushstrokes, harsh gestures, the incorporation of dirt and other accidents arising from a seemingly careless manufacture, lastly, based on reports, some relations outside the studio, with galleries and institutions, which caused deviations in jobs and even new jobs.

Key words: Painting. Creative process. Fuleragem. Feminism.

Lista de imagens

Figura 1 - Exemplo do processo de fotomontagem com fotofuleragens e imagens apropriadas da internet. 23

Figura 2 - O Buteco. Óleo sobre tela. 150 x 100cm, 2015. Foto Zipper Galeria. 24

Figura 3 - Le Balcon [O Balcão], 1868, Édouard Manet. Reprodução Fotográfica Hervé Lewandowski..... 25

Figura 4 - Fotofuleragem para O Buteco. Foto: Camila Soato..... 25

Figura 5 - Imagem coletada no Google. 25

Figura 6 - Captura de tela em site de busca com as palavras “cachorro copulando”..... 23

Figura 7 - Jean-Auguste Ingres, A Grande Odalisca, óleo sobre tela, 91 x 162 cm, 1814. Museu do Louvre, em Paris, França. 27

Figura 8 - Figura 8 - Guerrilla Girls, As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Impressão digital sobre papel, 32 x 73 cm.Museu de Arte de São Paulo, 2017.. 28

Figura 9 - Bouchet sem Bouchet, óleo sobre tela, 100 x 150cm, 2015. Foto: Zipper Galeria..... 29

Figura 10 - François Boucher, A Odalisca Loura, óleo sobre tela, 59 x 73 cm, 1752. Pinacoteca de Munique, Alemanha 30

Figura 11 - Gustave Courbet, O Sono, óleo sobre tela, 135 x 200 cm, 1866. Musée du Petit Palais, Paris, França. 31

Figura 12 - Camila Soato, Courbet sem Courbet, óleo sobre tela, 150 x 100cm, 2015. Foto: Zipper Galeria. 32

Figura 13 - Rubens Peter Paul, Sileno ébrio, óleo sobre tela, 205 x 211 cm, 1618. Alte Pinakothek, Munich. 34

Figura 14 - Álcool em gel em terra de bebum é patê, óleo sobre tela, 100x150cm, 2015. Foto: Zipper Galeria..... 35

Figura 15 - Ocupar e resistir I, óleo sobre tela, 200x300cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 37

Figura 16 - Camila Soato, Nóis num arrega nº7, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 40

Figura 17 - Camila Soato, Camila Soato, Nóis num arrega nº3, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 41

Figura 18 - Camila Soato, Nóis num arrega nº1, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 42

Figura 19 - Camila Soato, Nóis num arrega nº2, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 43

Figura 20 - Camila Soato, Nóis num arrega nº8, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 44

Figura 21 - Camila Soato, Nóis num arrega nº4, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 45

Figura 22 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº5, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 46

Figura 23 - Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 47

Figura 24 - Camila Soato, Nóis ama cerveja, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 48

Figura 25 - Camila Soato, Nóis num arrega nº10, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 49

Figura 26 - Camila Soato, Nóis num arrega nº9, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria. 50

Figura 27 - Detalhe de Galinha Meu Amor. Foto: Camila Soato. 52

Figura 28 - Camila Soato, The Same Old Shit 6, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 55

Figura 29 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso. 59

Figura 30 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso. 60

Figura 31 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação de ferramentas. Foto: Manoela Cardoso. ... 61

Figura 32 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso. 62

Figura 33 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Coleta e corte das madeiras recicladas para fabricação de chassis. Foto: Manoela Cardoso. 63

Figura 34 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Corte das madeiras recicladas para fabricação de chassis. 64

Figura 35 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem dos chassis. Foto: Manoela Cardoso..... 65

Figura 36 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Corte das madeiras e tecidos reciclados para fabricação de chassis. Foto: Manoela Cardoso. 66

Figura 37 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem das telas com retalhos de tecido reaproveitado. 67

Figura 38 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem das telas. Foto: Manoela Cardoso. 68

Figura 39 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Preparação de telas com cola e terra. Foto: Manoela Cardoso. 69

Figura 40 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Preparação de telas com cola e terra. Foto: Manoela Cardoso. 70

Figura 41 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Suporte preparado para oficina de pintura realizada para comunidade de São José do Barreiro como parte do projeto proposto para residência artística Rural Scapes. Foto: Manoela Cardoso. 71

Figura 42 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Oficina de pintura realizada para comunidade de São José do Barreiro como parte do projeto proposto para residência artística Rural Scapes. Foto: Manoela Cardoso..... 72

Figura 43 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural Scapes. Foto: Manoela Cardoso..... 73

Figura 44 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural Scapes. Foto: Manoela Cardoso. 74

Figura 45 - Residência Artística Rural Scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural Scapes. Foto: Manoela Cardoso. 75

Figura 46 - Corpos Informáticos: Diego e Larissa, MOLA, mostra OSSO latina americana, realizada pelo Coletivo Osso, Salvador, 2010.. 80

Figura 47 - Corpos Informáticos, Espetáculo MAR(ia-sem-ver)GONHA Prêmio FUNARTE Artes Cênicas na Rua, GOIÂNIA - GO, 2010. Foto: Felipe Olalquiaga. 81

Figura 48 - Corpos Informáticos, Espetáculo MAR(ia-sem-ver)GONHA Prêmio FUNARTE Artes Cênicas na Rua, Goiânia - GO, 2010. Esquerda para direita, participantes: Felipe Olalquiaga, Diego Azambuja, Nina Bianchetti, Márcio H. Mota, Jackson Marinho, Tiago Moria e Bia Medeiros.Foto: Felipe Olalquiaga.. 82

Figura 49 - Camila Soato, Resistência IX, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria. 84

Figura 50 - Processo de combinação de imagens para a pintura Resistência XX..... 85

Figura 51 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº17, óleo sobre tela,30 x 45 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria. 87

Figura 52 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº55, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 88

Figura 53 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº57, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 89

Figura 54 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº19, óleo sobre tela, 43 x 72 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria..... 90

Figura 55 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº52, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 91

Figura 56 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº61, óleo sobre tela 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 92

Figura 57 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº66, óleo sobre tela 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 93

Figura 58 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº51, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria..... 94

Figura 59 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº15, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria..... 95

Figura 60 - Processo de construção das pinturas, ateliê particular, São Paulo - SP, 2018..... 97

Figura 61 - Camila Soato, Saberás e nunca saberás, óleo sobre tela, 160 x 240 cm, 2012..... 102

Figura 62 - Camila Soato, Anti higiênicas III, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz..... 105

Figura 63 - Camila Soato, Anti higiênicas I, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz..... 108

Figura 64 - Camila Soato, Anti higiênicas II, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz..... 111

Figura 65 - Camila Soato, Anti higiênicas IV, óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz. 112

Figura 66 - Imundas e abençoadas, óleo sobre tela, 200x200cm, 2015. Foto: Zipper Galeria. 116

Figura 67 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas I, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria..... 115
Figura 68 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas II, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria..... 117

Figura 69 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas III, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria..... 117

Figura 70 - Camila Soato, Hamartia II, óleo sobre tela,200 x 90 cm, 2015. Foto: Camila Soato..... 120

Figura 71 - Camila Soato, Hamartia Divus I, óleo sobre tela, 160 x 80 cm, 2015. Foto: Camila Soato. 121

Figura 72 - Camila Soato, Hamartia I, óleo sobre tela 200 x 90 cm, 2015. Foto: Camila Soato..... 122

Figura 73 - Camila Soato, Hamartia III, óleo sobre tela 200 x 70 cm, 2015. Foto: Camila Soato..... 123

Figura 74 - Camila Soato, Hamartia IV, óleo sobre tela 180 x 60 cm, 2015. Foto: Camila Soato..... 124

Figura 75 - Camila Soato, Caravaggio não tem Provas mas Convicção que é Preciso Cagar Sem Temer, óleo sobre tela 120 x 150 cm, 2016. Foto: Zipper Galeria..... 126

Figura 76 - Camila Soato, Rembrandt não tem, Provas mas Convicção que é Preciso Amar Sem Temer, óleo sobre tela, 120 x 240 cm, 2016. Foto: Zipper Galeria..... 127

Figura 77 - Camila Soato, The Same Old Shit 8, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 129

Figura 78 - Camila Soato, The Same Old Shit 5, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 130

Figura 79 - Camila Soato, The Same Old Shit 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 131

Figura 80 - Camila Soato, The Same Old Shit 7, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 132

Figura 81 - Camila Soato, A menina não tira a perereca da boca, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 134

Figura 82 - Camila Soato, Ocupar e resistir 2, óleo sobre tela 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 135

Figura 83 - Camila Soato, Doriana 1, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 136

Figura 84 - Camila Soato, Doriana 2, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria..... 137

Figura 85 - Camila Soato, Doriana 3, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria..... 138

Figura 86 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 5, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria..... 139

Figura 87 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria. 140
Figura 88 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 2, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 141
Figura 89 - Camila Soato, Coragem, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 142
Figura 90 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 4, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.. 143
Figura 91 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 3, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria. 144
Figura 92 - Camila Soato, Amor sem barreiras, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 145
Figura 93 - Camila Soato, Caviar é uma Ova William!, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 146
Figura 94 - Camila Soato, Caviar é uma Ova dona!, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 147
Figura 95 - Camila Soato, Pula pirata, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 148
Figura 96 - Camila Soato, Amor sem barreiras, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 149
Figura 97 - Camila Soato, Amor sem fronteira, óleo sobre tela, 60 x 30 cm, 2017. Foto Zipper Galeria. 150
Figura 98 - Camila Soato, Caviar é uma Ova!, óleo sobre tela, 30 x 60 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 151
Figura 99 - Camila Soato, Britando, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 152
Figura 100 - Camila Soato, Em patados, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 153
Figura 101 - Camila Soato, Natureza quase morta 1, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 154
Figura 102 - Camila Soato, Não era amor, era catuaba, óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 155
Figura 103 - Camila Soato, Liga o foda-se, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 156
Figura 104 - Camila Soato, Unicórnios, sereias, cavalos marinhos e dragões, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 157
Figura 105 - Camila Soato, Geração Pós-coca 2, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 158
Figura 106 - Camila Soato, Geração Pós-coca 1, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 159

Figura 107 - Camila Soato, Natureza quase morta 2, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 160

Figura 108 - Camila Soato, Futura, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 161

Figura 109 - Camila Soato, A descoberta, óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 162

Figura 110 - Camila Soato, Ocupar e resistir 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 163

Figura 111 - Camila Soato, Ocupar e resistir 1, óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..... 164

Figura 112 - Camila Soato, Ventilador na ppk dxs outrxs é refresco, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 165

Figura 113 - Camila Soato, Tá de bandeja, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria. 166

Figura 114 - Camila Soato, Esculturas de Bosta. Foto: Camila Soato. 169

Figura 115 - Camila Soato, Escultura de bosta II, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 33 x 45 x 30 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria. 170

Figura 116 - Camila Soato, Escultura de bosta I, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 33 x 45 x 30 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria. 171

Figura 117 - Camila Soato, Escultura de bosta IV, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 38 x 61 x 27 cm, 2019. Foto Zipper Galeria. 172

Figura 118 - Camila Soato, Escultura de bosta III, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 2019. Foto: Zipper Galeria..... 173

Figura 119 - Camila Soato, Da bosta ao bronze I, bronze, Edição: 1/527,5 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria. 174

Figura 120 - Camila Soato, Da bosta ao bronze III, bronze, Edição: 1/549 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria. 175

Figura 121 - Camila Soato, Da bosta ao bronze III, bronze, Edição: 1/549 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria. 176

Sumário

INTRODUÇÃO 15

Situação I

A Busca pela imagem, fotoperformance e apropriação como método de construção pictórica. 19

...lá em Planaltina Goiás... 20

Apropriações 23

Situação II

É o que tem pra hoje:

A execução das pinturas, emprego da matéria e dos componentes estéticos e poéticos. 51

Situação III

Da Bosta ao Bronze:

Desvios do trabalho, do ateliê a outros espaços. 100

Arregaça: Mundiça (anti-higiênica), fuleira, bêbada, sapatão e feminista 106

Se não tem tu, vai tu mesmo: a areia movediça do mercado 117

Referências Bibliográficas 182

Apêndice 187

INTRODUÇÃO

Esse texto é uma mistura de ficção, memórias, investigações teóricas e poéticas. As lembranças de infância reverberam nos estudos dentro da universidade e estes retornam às memórias com um olhar investigativo, materializado em forma de pesquisa prática e teórica. Um processo que se retroalimenta. A pintura foi a forma que encontrei de organizar e expressar os pontos de vista e reflexões sobre as coisas. E essa pesquisa é uma tentativa de compreender a pintura, a arte, as situações, acontecimentos e contextos que me atravessam. Desta maneira, decidi conduzir minha escrita por meio de relatos que se intercruzam com o processo de produção poética e investigações teóricas. Uma das motivações dessa escolha foi acreditar que cada trabalho é contaminado pelas experiências vividas, seus rumos e planejamentos são abertos aos desvios. Ademais, as buscas teóricas presentes neste texto são provocações poéticas que me instigaram na produção das pinturas que aqui apresento. A partir do contato com o processo criação poética, diversos questionamentos surgiram, por meio dos quais construí a presente pesquisa.

Nessa pesquisa, o recorte de trabalhos realizados é de 2013 a 2020. Nesse período, acontecimentos políticos marcaram essas produções. Em 2013, manifestações contra o aumento da tarifa de ônibus impulsionaram outras manifestações contra o governo da presidente Dilma Rousseff. Uma parte da população reacionária, conservadora e retrógada, começou a sair às ruas (ou dos esgotos) em protestos contra o governo vigente, a democracia e o bom senso. Uma parte da população que se via aviltada, pois agora eram obrigados a que pagar direitos trabalhistas e salários dignos às empregadas domésticas, que dizia que o aeroporto agora parecia uma rodoviária e que acha um absurdo as pessoas desprivilegiadas e de baixa renda frequentarem a mesma universidade que seus filhos. Esse circo de horrores foi e está cada vez mais evidente, e esse recorte de pinturas e trabalhos traz à baila algumas destas questões. Uma destas questões se refere ao meu entendimento dentro desse contexto todo, sobre onde minha produção cabe e de que forma ela se constitui como um registro histórico de narrativas protagonizadas por personagens, até então marginalizados, por um sistema opressor branco e privilegiado. Cada trabalho realizado produz diversas provocações e reflexões que me fazem pensar sobre as

relações que o trabalho estabelece com o contexto em que está imerso. Existe um sentimento “ressaquiado” de que tudo já foi feito e estou num beco sem saída, pois às vezes desacredito na existência do novo, ou que se possa romper com sistemas hegemônicos imersos em um capitalismo que fagocita qualquer tipo de subversão ou tentativa de ruptura, ainda mais se pensando em pintura. Existe uma espécie de ressaca pós-tudo. Por meio dessa constatação, comecei a largar mão de pretensões "lacradoras" - mesmo porque, quem "lacra" fecha e aqui a intenção é abrir, arregaçar.

O texto está dividido em três partes, correspondentes às etapas de produção dos trabalhos que desenvolvo. A primeira diz respeito às memórias de infância, que incidem na forma como surgem minhas primeiras ideias, pelas lembranças. São situações fictícias, ou vivenciadas, ou uma mistura entre imaginação e o que de fato ocorreu. Foi a partir das estórias de infância, lembradas por mim, ou contadas por familiares e amigos próximos, que comecei a pensar sobre a construção da minha identidade enquanto mulher artista e lésbica.

Essa jornada teórica se inicia com a Situação I, na qual coleto as imagens da internet que se aproximam das cenas e dos conceitos elaborados, ou produzo fotografias de situações caseiras realizadas por mim. Essa etapa consiste na busca e combinação de imagens. A partir da apropriação, discuto questões referentes ao corpo feminino como protagonista de uma História que invisibilizou esse sujeito. A percepção dessa situação, provocou a busca por referências imagéticas e teóricas que dão corpo às pinturas aqui apresentadas: referências que amparam debates sobre os mecanismos que forjam o ideal de comportamento da mulher e como foi se construindo essa história e dão suporte, principalmente, na coleta e elaboração das imagens por meio da apropriação e fotoperformance nas pinturas que produzo. Métodos que utilizo para construir um arcabouço imagético e, assim, construir narrativas que articulam os elementos do universo doméstico em prol do questionamento do lugar imposto pela feminilidade.

Na segunda parte do processo, discorro sobre a preparação dos materiais, a escolha da matéria, do suporte e como a pintura será tratada. Quais os elementos pictóricos serão impregnados e de que maneira. Depois de elaborar as situações que dão forma as

narrativas e discursos que lanço mão em cada pintura, projeto e transfiro o resultado, por meio do desenho, para o anteparo pictórico e começo a aplicação da tinta e demais elementos. Nesse processo, comento sobre a incorporação de acidentes e outros possíveis percalços que se tornam agentes das operações pictóricas: escorridos, manchas, sujeiras, marcas de apagamento, rasgos, limpadas de pincel e outros imprevistos também são protagonistas nas cenas.

Neste mesmo capítulo, na esteira do pensamento "o que se tem pra hoje" e "se não tem tu vai tu mesmo", discuto como surgiram as pinceladas amalgamadas e aparentemente desordenadas, o gestual agressivo e descuido provocados pelas condições de acesso aos materiais considerados adequados e convencionais. Nesse sentido, as experiências vivenciadas no Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (GPCI) contribuíram para o desenvolvimento de um método próprio por meio das noções de precariedade, gambiarra, mundiçagem, mixuruca e fuleragem.

Por fim, na Situação III, dialogo com os acontecimentos exteriores ao processo de manufatura. As relações do trabalho com o circuito artístico, posturas e decisões que levaram ao desvio, provocações poéticas e estéticas que escaparam às individualidades de uma produção poética. Nessa situação, trato sobre o contexto de um trabalho que se consolidou por meio de colaborações externas. A partir do processo de produção da mostra *Anti-Higiênicas*, reflito sobre o corpo da mulher e da persona artista, assim como sobre a apropriação - mesmo daquilo que parece fracasso. Os referenciais teóricos e artísticos que apoiaram o desenvolvimento dessa situação foram a *Teoria King Kong*, da escritora e diretora Virginie Despentes e as metodologias de construção poética do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

Ademais, discuto as séries *Esculturas de Bosta*, *Da Bosta ao Bronze*, *The Same Old Shit*, *Hamartia* e as pinturas *Caravaggio tem convicção de que é preciso cagar sem Temer* e *Rembrandt tem convicção de que é preciso amar sem Temer*, como produções que foram realizadas a partir da reflexão sobre as discussões com agentes externos e transformadas em provocações que contribuíram para a

elaboração dos trabalhos supracitados. Desta forma, o trabalho é exposto às contaminações e o fracasso é destituído de sua carga pejorativa, pensado como parte do caminho.

Sem olhar para o processo e observando que o resultado não foi o planejado, poderia descartar toda a situação. Sem olhar para o caminho que foi trilhado, poderia desistir e começar um outro projeto. Aqui o fracasso é exatamente o caminho. Se ele acontece, no caso do processo pictórico que empenho, é acatado, investigado e desvia o rumo do andamento poético e estético trazendo o inesperado, que utilizo como mais um fio condutor nessa pesquisa. É a iminência da potência poética em constante movimento.

Se uma tela cai e fura, ao invés de tentar consertar de forma a maquiar completamente o acidente ou descartar a tela, transformo esse furo em potência: pode virar imagem, situação e tema da pintura. O rasgo vira cicatriz que pode se tornar conceito em um trabalho. A mancha, a sujeira e os escorridos trazem sensações de um tempo mais lento ou uma ação violenta, como se alguém tivesse jogado a tinta na tela de forma bruta. Uma massaroca de tinta com sujeira grudada em algum canto da pintura cria espaços de dúvida, nojo ou curiosidade, que por vezes se tem vontade de pôr a mão, lamber, cheirar, enfiar um dedo. O fracasso cria.

Situação I

A Busca pela imagem, fotoperformance e apropriação como método de construção pictórica.

Desde as primeiras pinturas, as cenas que surgem à mente no início do processo criativo são memórias de infância. Situações passadas, que combinadas com o aqui-agora, revelam o desejo de reconstruir uma história com outros rumos. Diferente da que foi construída por uma hegemonia androcêntrica machista, que se ocupou durante séculos em invisibilizar a história da qual faço parte. História da mulher, mulher negra, velha, indígena, transgênero, do campo e das ruas. A mulher lésbica, fanfarrona, gorda, fora dos padrões da “boa moça” - pudica e ao mesmo tempo atraente. "Bela, recatada e do lar": dona de casa, mãe, culta e inteligente. Habilidosa para as artes, mas apenas para atividades como costura e bordado, jamais para se tornar um “gênio” artístico da pintura ou da escultura.

Ao se pensar em nomes da história da arte, uma abundância de nomes masculinos saltam à memória em contrapartida à escassez dos sujeitos femininos. A professora doutora Ana Paula Simioni escrutina essa questão na obra *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras* (2008). A autora investiga sobre a invisibilidade das artistas mulheres acadêmicas e os preconceitos que alimentaram essa condição. Os fatores que empurraram o feminino ao lugar de inferioridade foram construídos ao longo de séculos. Porém, no recorte espacial e temporal discutido por Simioni, apresentam-se elaborados discursos que construíram o pensamento sobre uma suposta incapacidade inata das mulheres às artes elevadas, assim como, garantiram a inacessibilidade dessas pessoas aos meios acadêmicos e profissionais das artes.

As artistas que se destacaram nesse período foram consideradas excepcionais. Contudo, afirmar essa raridade e subordiná-la à existência de um dom, corrobora com a ideia de que as mulheres não são aptas à esfera artística, mas somente como uma exceção. Esse discurso reafirma o caráter de inferioridade atrelado ao sexo feminino e reforça preconceitos pungentes. Portanto, não permite

compreender os fundamentos do problema e mascaram uma realidade em que as mulheres foram cercadas por condições adversas e forças sociais que as impediram de exercer sua potência. Fatores como a proibição de frequentar as academias de belas artes e os estudos de modelo vivo, por exemplo. Exercícios essenciais para a produção da pintura de história, gênero considerado de grande importância no período histórico em pauta, é reservado exclusivamente ao gênero masculino.

Além do incentivo ostensivo para dedicação aos cuidados do lar e da família, como o objetivo primordial da mulher. De acordo com as afirmações do catálogo da primeira exposição voltada para a presença feminina no mundo das artes, do Brasil anterior ao modernismo, as artistas eram "heroínas melancolicamente frustradas, artistas que arrostaram incompreensões, preconceitos e caipirismos, numa época em que não havia salões nem galerias e em que os seus pendores habituais se limitavam a arte aplicada das almofadas, rendas, bordados, flores artificiais etc." (*apud* SIMIONI, 2008. p. 22). Relegadas às artes aplicadas, atividades consideradas menores, as mulheres artistas anteriores ao modernismo foram excluídas, por uma historiografia carregada de preconceitos, da esfera das "belas-artes", como aponta Simioni:

> [...] ocupavam um nicho reservado aos trabalhos domésticos, nos quais se percebia certo refinamento, um "gosto", mas não a mesma seriedade e profissionalismo característico das produções verdadeiramente "artísticas". Se tais mulheres eram de fato "melancólicas e frustradas", incapazes de produzir gêneros elevados, por que afinal alguém deveria perder tempo com elas? (SIMIONI, 2008. p. 22).

Em seu artigo *A criação da feminilidade*, Rozsika Parker, ativista feminista, historiadora da arte, pisicoterapeuta e escritora, discute alguns dos mecanismos que forjam o ideal de comportamento da mulher dedicada ao lar: "[...] não só ao lar, mas a um lar próspero, bem-colocado nas camadas mais altas da estrutura de classes" (PARKER, 1984, p. 96). A autora associa o espaço doméstico à prática do bordado e o demonstra como dispositivo de controle que contribuiu para a restrição das mulheres aos espaços públicos.

Além da instituição família, instaura-se o comportamento da virgem contra a puta. A mulher do lar é protegida e respeitada, já a que se propõe nas esferas públicas é hostilizada. O bordado e a costura, associados a arte feminina, são vistos até um passado recente como atividades não “elevadas” em detrimento às “belas artes”. Assim, a autora advoga que a feminilidade é uma construção social e psicossocial. Nesse contexto, a família se constitui “[...] como o lugar em que reproduziu a 'psicologia inferiorizada' da mulher e se legitimou a exploração social e econômica da mulher como esposas e mães” (PARKER, 1984, p. 97).

Se no contexto geral da história tradicional ocidental, os homens usurparam o protagonismo das mulheres utilizando diversos dispositivos de poder, na história da arte não foi diferente. Ainda nos dias de hoje, os dados sobre a participação das mulheres artistas em grandes museus, coleções e no mercado da arte, confirma as dificuldades e obliterações vividas. De acordo com a pesquisadora doutora Talita Trizoli:

> Além disso, o preconceito latente de dispor para as mulheres a posição de criadoras de objetos artísticos barrava suas entradas em salões e escolas de arte. Tal concepção fora o grande impedimento para a inserção das mulheres no mundo das artes (no mundo do trabalho no geral), já que as instituições normalizantes (médicos, juristas, entre outras autoridades masculinas) pregavam a incapacidade feminina de dispor de seu próprio destino, o que consequentemente as invalidou como seres pensantes (TRIZOLI, 2008, p. 1497).

Desse modo, o lugar do feminino e como esse feminino foi construído e representado na história da arte permeiam as buscas das imagens que realizo. Mais do que referências acadêmicas, as pesquisas aqui apresentadas são forças provocadoras de potência poética e estética. Ao mesmo tempo em que investigo sobre o processo de construção pictórica que engendro, alimento os conteúdos trabalhados nessas produções. Um processo de retroalimentação prático-teórico.

Com base no sexismo e no sujeito autodeclarado universal, a história construída baniu as mulheres das instâncias públicas e retirou a autonomia sobre seu próprio destino. Sendo assim, as imagens que são articuladas nos trabalhos aqui apresentados possuem

o anseio de deflagrar esse apagamento. As pinturas mostram essa construção ao mesclarem imagens de pinturas icônicas, imagens de memes e personagens da internet. Além de situações criadas em ateliê por fotomontagens - ou melhor, fotofuleragens[1], como iremos observar na sequência.

No processo de elaboração das pinturas, utilizo, portanto, memórias de infância e suas consequentes abordagens como um fio condutor na busca das imagens apropriadas da internet e na construção das fotoperformances/fotofuleragens. Posteriormente, reúno as imagens que foram coletadas ou elaboradas para compor a situação/cena que será projetada na tela com ajuda de projetor multimídia ou retroprojetor. Edito os componentes das imagens: isolo, acrescento e combino os elementos visuais num programa de edição. Algumas vezes, pulo esse procedimento e realizo o desenho da situação imaginada direto no suporte tela. A fotomontagem a seguir ilustra o processo que utilizo em quase toda produção:

---

[1] Termo desenvolvido a partir do conceito de fuleragem criado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. O grupo cunhou o conceito fuleragem para referir-se às performances realizadas por eles: ações efêmeras, muitas vezes descompromissadas com registros, contra o mercado da arte e aberta a contaminações. Também tem o intuito de desmistificar os espaços convencionais ao mesmo tempo em que os transforma em espaços da arte: “O que fazemos é fuleragem. Também não realizamos mais arte efêmera. Esta palavra foi sofisticada, enquadrada. Preferimos dizer que nosso trabalho é mixuruca” (MEDEIROS, Maria Beatriz 2013).

Figura 1 - Exemplo do processo de fotomontagem com fotofuleragens e imagens apropriadas da internet.

A pintura *O Buteco* faz referência à obra de Manet intitulada *O Balcão* (1868). Contudo, se na segunda o fundo é obscuro e carregado de mistério, na primeira, o tecido tela é aparente e repleto de pinceladas soltas, como que limpadas no próprio suporte. As persianas dos dois lados da tela e a grade à frente permitem a permanência do espaço varanda, porém mesclado com o fundo tela. A massa de tinta acima da cabeça da personagem central, o gesto na pincelada, as sujeiras e as marcas de traços inacabados evidenciam o processo de manufatura. Há uma desierarquização dos elementos no espaço pictórico, a pintura e os índices pictóricos do gesto e da matéria coexistem com a cena.

Figura 2 - O Buteco. Óleo sobre tela. 150 x 100cm, 2015. Foto Zipper Galeria.

Na pintura de Manet, as três personagens olham em diferentes direções: uma para o lado esquerdo, outra para frente, já o homem observa o lado direito do quadro. Em *O Buteco*, as duas mulheres à frente na varanda permanecem com os olhares como na pintura de Manet. Porém, a figura central, em pé, empunhando uma cerveja em uma das mãos e na outra um copo servido, olha altivamente para frente com um ar interrogativo. Como se questionasse qualquer julgamento por seu comportamento fora dos padrões da feminilidade branca e burguesa: estereótipos virginais associados a uma pureza controladora e higienista.

Figura 3 - Le Balcon [O Balcão], 1868, Édouard Manet. Reprodução Fotográfica Hervé Lewandowski.

Figura 4 - Fotofuleragem para O Buteco. Foto: Camila Soato.

Figura 5 - Imagem coletada no Google.
.

A mulher ébria da noite é execrada por sua postura liberta e excluída, em partes, da estrutura domesticável. Na pintura *O Buteco*, se tem a figura de uma mulher bêbada e com os seios à mostra, mas mesmo assim, ela não se porta de maneira desejável. Arrogante e debochada, a postura dessa figura feminina não remete aos corpos submissos comumente retratados pelo universo masculino da pintura. Além de portar a garrafa de cerveja e um copo cheio, a mulher retratada está de samba canção de bolinhas vermelhas e as calças por cair. Desajeitada e irreverente despeja um olhar que diz: "o que você tá olhando?!". Arroga-se de suas vontades e desejos. Já as outras duas figuras femininas imprimem os valores da boa moça. Assim, a construção pictórica traz à baila antagonismos que reforçam ambas as existências de forma irônica e debochada.

A busca das imagens que compõem as pinturas que aqui apresento conduz à construção de narrativas que dialogam com a minha identidade. E, por isso, as lembranças de infância aparecem aqui e ali. Na pintura discutida acima, as imagens dos cachorros copulando, abaixo das duas moças de postura comportada, partiram de memórias. A associação dessas duas situações remetem a um jogo entre a moral controladora e as vontades despidas de interdições. Sendo assim, para chegar ao resultado final da pintura *O Buteco,* conectei imagens oriundas da internet, memórias de infância, fotofuleragem e a reprodução da obra de Manet.

O processo se inicia quando tenho uma ideia, que é instigada pelo momento político, social, cultural, e/ou particular íntimo. Coleto as imagens que me interessam para o assunto determinado e seleciono dentro desse arcabouço as cenas que vão compor a pintura. Isolo as cenas, situações ou qualquer outro elemento, da imagem capturada originalmente, pertinente ao trabalho em andamento, e mesclo com outras imagens que podem ou não ter passado por esse recorte. Nesse andamento, as estórias contadas por familiares e situações vividas colaboram na elaboração do universo imagético que construo.

Desde a infância, o corpo feminino é alvo de ações de controle, moldado por ditames sociais dominantes. Se por um lado, minhas memórias de meninice remetem à fuleragem dos cachorros copulando na rua, das brincadeiras de moleque, das gambiarras e precariedades que envolviam aquele momento, por outro, são carregadas de situações em que me vi tolhida da participação desse

universo externo: a rua. O comportamento ensinado ao meu ser feminino: ficar em casa, aprender a tricotar, bordar e demais afazeres domésticos são os fios condutores dos diálogos políticos estabelecidos nas minhas pinturas.

As lembranças de meninice reverberam na busca, elaboração e construção das minhas pinturas. Um ponto de partida é uma das histórias contadas pela minha avó que me fez refletir sobre o termo fuleragem dentro da minha produção pictórica e as suas conexões com o contexto contemporâneo da arte. Nesse sentido, pretendo discutir como pensamentos, reflexões e vivências reverberam nos trabalhos discutidos neste doutoramento.

...lá em Planaltina Goiás...

Quando eu tinha uns sete ou oito anos saí da casa da minha avó para dar uma volta de bicicleta. A casa ficava na cidade de Planaltina de Goiás, a uma hora e vinte minutos da rodoviária de Brasília. Da minha bicicleta em movimento observava a paisagem percorrida rapidamente, composta por ruas de terra batida, uma igreja católica que marcava o centro da cidade, uma feira de hortifruti, um mercado de trocas (feira do rôlo), botecos intercalados por padarias e casas da luz vermelha (como chamávamos os puteiros). As ruas eram sempre repletas de animais batizados pela vizinhança e outros personagens caricatos do local. Tinha desde boi, cavalo, cachorro copulando na esquina, cabrito, gato, periquito, pintinho, tudo ali em meio a uma cavalaria de meninos que chegavam montados em bicicletas, com altas varas de bambu e um único objetivo: caçar a pipa que foi aparada pela rabiola.

Certa vez parei de bicicleta no mercado de trocas. Perambulei pela feira do rôlo e me perdi fascinada, instigada por tampas velhas que na imaginação viravam botões de uma máquina de abrir pirulito ou sapatos de um só pé percebidos como fantasias de algum personagem inventado. Montes de canos de PVC usados, pilhas de tomadas velhas, restos de quinquilharias não-identificadas,

galinhas, patos, carroças e restos do que um dia foi um brinquedo, me despertaram a vontade de trocar algo e fazer parte daquilo, que na minha cabeça, era um grande jogo, brincadeira de gente grande. Naquele momento, a única coisa que eu tinha para oferecer em troca era a bicicleta. E foi assim que eu levei Hermeto, um pangaré velho que andava mancando e tinha um dente só, para casa da minha vó. Nem tinha entrado pelo portão e Dona Tereza, vendo a cena esdrúxula do pangaré manco, gritou de longe perguntando: "que *fuleragem* é essa! Não pode descuidar que essa menina faz arte!". E eu respondi, orgulhosa, que tinha feito um negócio na feira do rôlo, trocado minha bicicleta por aquele cavalo.

Barganhar uma bicicleta por um cavalo é uma desmesura, uma relação sem medida, típica de uma feira do rôlo, onde o imprevisto e o acaso atuam com mais prevalência do que as relações monetárias usuais. Nas pinturas apresentadas, tais elementos norteiam as escolhas poéticas e estéticas, assim como também o método, a pesquisa, as investigações e o processo de produção.

Esse universo de tranqueiras permutadas é o que provocava o meu olhar e hoje alimenta as imagens que construo nas pinturas. A atmosfera mambembe de cores terrosas, a sujeira, o clima de improviso, as situações bizarras e cômicas que presenciava nas ruas são o ponto de partida. Trazer a fuleragem para o campo da arte contemporânea, destituindo-a de sua carga pejorativa e discutindo-a como um método de produção poética, é o fio condutor para a coleta e construção das imagens que utilizo em minhas pinturas. Assim como os conceitos engendrados a partir do fazer poético, conecto essas memórias ao meu contexto atual. Para isso, utilizo as informações do mundo, internet, rua, televisão e conversas de ônibus, me aproprio das imagens instigadas pelo cotidiano e as transporto para o suporte pictórico.

Esses cenários me possibilitam imaginar narrativas e, assim, as memórias abrem campos permeáveis, que são atravessados pelo presente. Marcada por uma infância vivida numa casa em constante transformação, reformada com gambiarras e puxadinhos, paredes que mudavam constantemente de cor pela presença de musgos, rachaduras, poeiras, desgastes do tempo e de traquinagens infantis. Fui levada a pensar meu processo de produção de forma análoga: aberta a contaminações. Antes da manufatura do trabalho,

na maioria das vezes, há um processo imaginário em andamento. O presente carrega uma história anterior, que pode ou não ser fiel aos acontecimentos passados. As memórias se emendam com a imaginação e as situações começam a tomar forma.

As lembranças dos caminhos percorridos na cidade e as vivências da infância suscitam o processo em que a consciência presente desencadeia e atrita com o universo imagético digital coletado. As justaposições de imagens se atentam para o aprofundamento em camadas de um discurso político, estético, social e cultural. As pinturas criam um vai e vem da percepção. Apesar das imagens serem figurativas, ou constituídas por narrativas aparentemente óbvias, dividem o espaço com uma gama de elementos pictóricos abstratos de forma não hierarquizada. Assim, é possível que a cada olhar, o público possa perceber outras relações. Fugacidades que se desfazem e se recriam, combinações e justaposições de narrativas deslocadas de seus contextos originais e recontextualizadas.

Partindo do pressuposto de que tudo já foi inventado e a novidade não salta mais aos olhos, o trabalho primordial é o processo de recombinar, misturar e justapor as imagens apropriadas com as experiências, deflagrando a percepção de um mundo particular - em sua maioria, debochada, crítica e sarcástica. Pode-se dizer que existe uma atualização das imagens da internet, da cultura de massa, ressignificando e deslocando-as a partir das apropriações e seus dobramentos[2].

---

[2] "Propomos a ideia de uma evolução por dobramentos, e propomos uma Era dos dobramentos, para designar o momento que vivemos, momento de tomada de consciência da impossibilidade do conceito de evolução tal como o vínhamos compreendendo: progresso, avanço linear ininterrupto. A estética do espaço virtual (que será) apresentado traz consigo estes conceitos" (MEDEIROS, 2020).

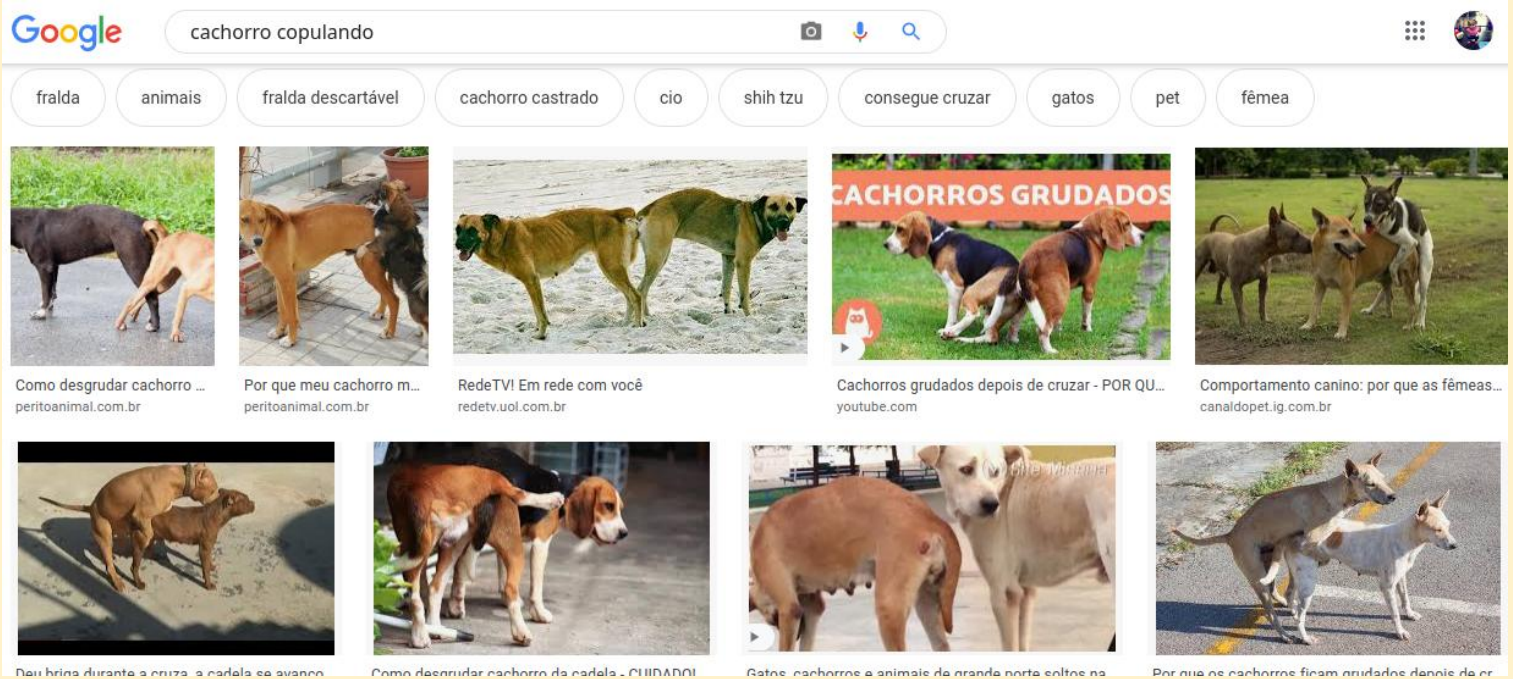


Figura 6 - Captura de tela em site de busca com as palavras “cachorro copulando”.

Apropriações

No início dessa pesquisa poética, as situações das pinturas eram compostas apenas com a apropriação das imagens na internet. Situações, cenas e contextos eram buscados para que se aproximassem das memórias de infância na tentativa de reconstruí-las. Nesse processo, me utilizava do vocabulário vulgar, familiar e grosseiro - como xingamentos, injúrias e gírias populares, para provocar o resultado de imagens na internet.

Na história da arte, a ação de se apropriar de algo indica a utilização de objetos que não são considerados da esfera artística na composição de um trabalho de arte. Uns dos exemplos mais citados, situados no modernismo, são as colagens de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) realizadas a partir de 1912. Nesse mesmo período, não são só os materiais que fogem dos convencionalismos pregados pelos cânones acadêmicos, outras obras eram apropriadas para compor trabalhos - muitas vezes, afinados em problematizar o próprio sistema da arte. Essas ações suscitaram discussões sobre a originalidade e a autoria. Por seu turno, na contemporaneidade, os objetos apropriados já não são considerados fora do campo artístico, atualmente, tudo pode ser arte. Arte e vida estão tão mescladas, que nem sempre o novo se constitui como o resultado principal.

Nesse sentido, a apropriação se configura mais como um processo do que como o resultado da ação em si. Uma imagem que representa indivíduos em situações ridicularizadas, apropriadas da internet, é transportada para pintura - um suporte convencional, mas com uma forte carga histórica. Tão forte que é capaz de conferir o *status* de “Arte”, para além de uma mera piada imagética lançada na internet. O novo tratamento, agora atribuído à imagem retratada, é responsável por questionar o mesmo *status* da pintura. Ainda que esse *status* já tenha sido bastante dissolvido, ao longo da história da Arte, nas múltiplas possibilidades de rompimento com os convencionalismos que a pintura carregou.

A apropriação é compreendida mais como uma referência na elaboração dos trabalhos aqui apresentados, do que uma técnica ou metodologia pura e simplesmente. A apropriação é uma prática recorrente na composição de trabalhos artísticos e bastante discutida por críticos e historiadores da arte como método e ferramenta. A ação de se apropriar, de acordo com o dicionário, é um substantivo feminino que significa: “Ato ou efeito de apropriar(-se), de se tornar próprio, adequado; adequação, pertinência; adequação, acerto, acomodação, adaptação, conveniência, pertinência, propriedade” (DICIO, 2020). E por aproximação: “Ato de se apoderar de alguma coisa: apoderamento, assenhoreamento, invasão, ocupação, posse, tomada”.

Nesse sentido, a reflexão sobre o significado das palavras se convertem nos conceitos e sentidos que desenvolvo nas pinturas.

Apropriação é um substantivo feminino, mas uma ação masculina. Conformada com a história hegemônica, construída por um sujeito que se autodeclarou universal. Uma história adequada, acertada e adaptada convenientemente aos interesses daquele que determinou a mulher, sua propriedade. E assim, durante séculos, e até agora, se apoderou dos desejos, das vontades e dos corpos femininos. Invadiram e ocuparam um espaço que não lhes pertenciam, tomando posse e se apropriando de uma história.

Deste modo, partindo da reflexão trazida por um significado enciclopédico, utilizo a apropriação para além de um método de coleta de imagens, mas um jogo de resistência. Se apropriar das imagens da internet, do mundo, e rearranjá-las de forma a recriar uma história apagada, pode simbolizar o desejo da virada. E significa, particularmente, retomar aquilo que me foi invadido há tempos. Assim, nas pinturas crio as situações e os discursos provenientes dessa persona, fruto de um desejo de reviravolta. A artista vira-lata que derruba o lixo da História tradicional em busca de restos que a transformam em potência. Tentando reverter o processo de constituição de uma história tradicional, na qual nos foi negada a participação nas esferas pública, militar, diplomática ou política.

No presente doutoramento, discorro sobre as referências teóricas que surgiram a partir da reflexão dos trabalhos artísticos aqui apresentados. De que forma, o processo de construção pictórica desses trabalhos instigaram a busca de um conjunto de referenciais - tanto teóricos, quanto imagéticos - que apresentam questões sobre a exclusão das mulheres na História tradicional. A maioria das pinturas aqui apresentadas reivindicam direta ou indiretamente o lugar público da mulher, que me cabe, e funcionam como uma forma de denúncia e não banalização do papel que a história tradicional lhe reservou.

Na literatura do século XIX e início do século XX, as mulheres foram retratadas (quando o eram) de maneira estereotipada em papéis restritos a um universo pacífico e doméstico. Assim, quando citadas, apareceram como seres dedicados à formação de cidadãos responsáveis pelo governo da esfera pública. Seres treinados, desde cedo, para se constituírem boas esposas, para alimentarem e suprirem as necessidades sexuais de seus pupilos. Às mulheres negras e de povos originários, também foram negadas o protagonismo na construção de uma sociedade, obrigadas a suprimir sua própria história. Contudo, a elas, não foram obliterados nem o trabalho e

nem as ruas, relegadas ao trabalho escravo ou mal remunerado, em condições precárias. Proletárias de tripla ou mais jornadas foram anuladas, exploradas, agredidas e estupradas. As opressões em diferentes níveis convergem em um ponto: o apagamento histórico e a supressão da participação pública. E o principal agente nesse atraso histórico, social e cultural é o sujeito que se autodeclarou universal: o homem branco ocidental.

> Grande parte desse retardo se deveu ao caráter universal atribuído ao sujeito da história, representado pela categoria 'homem'. Acreditava-se que, ao falar dos homens, as mulheres estariam sendo, igualmente, contempladas, o que não correspondia à realidade. Mas, também, não eram todos os homens que estavam representados nesse termo: via de regra, era o homem branco ocidental. Tal se devia à modalidade de história que se praticava, herdeira do Iluminismo. Genericamente conhecida como positivista, centrava o seu interesse na história política e no domínio público, e predominou no século XIX e inícios do XX. Esta privilegiava fontes administrativas, diplomáticas e militares, nas quais as mulheres pouco apareciam. Era a história de governantes e de batalhas (FOX-GENOVESE, Elizabeth apud SOIHET; PEDRO, 2007, p. 284).

Nesse sentido, as pinturas são elaboradas a partir do desejo de construir visualmente uma narrativa própria, que questiona uma história calcada no Iluminismo. O cotidiano e o doméstico, excluídos da história positivista, são deslocados para constituir situações aguerridas de personagens femininas de gestos largos, fanfarronas e criadoras. Não mais as criaturas impassíveis da história da arte, onde a representatividade das mulheres se resumiu, em grande parte, à inspiração para os "grandes mestres".

O grupo de artistas feministas Guerrilla Girls, criado em 1985, se incumbiu de denunciar esse sistema de forma audaciosa e, ao mesmo tempo, munida de um humor ácido. Guerrilla Girls surgiu em Nova Iorque com o intuito de deflagrar o sexismo alarmante no mundo das artes. Esse grupo formado por artistas anônimas, com pseudônimos de mulheres artistas falecidas. O anonimato era mantido pois declaravam que os problemas são mais importantes do que o reconhecimento de suas identidades. O objetivo é mostrar ao público as desigualdades de gênero e raça. Os trabalhos em sua maioria são em suportes como cartazes, panfletos, arte digital e

outdoors, trazendo estatísticas que evidenciavam essas desigualdades.

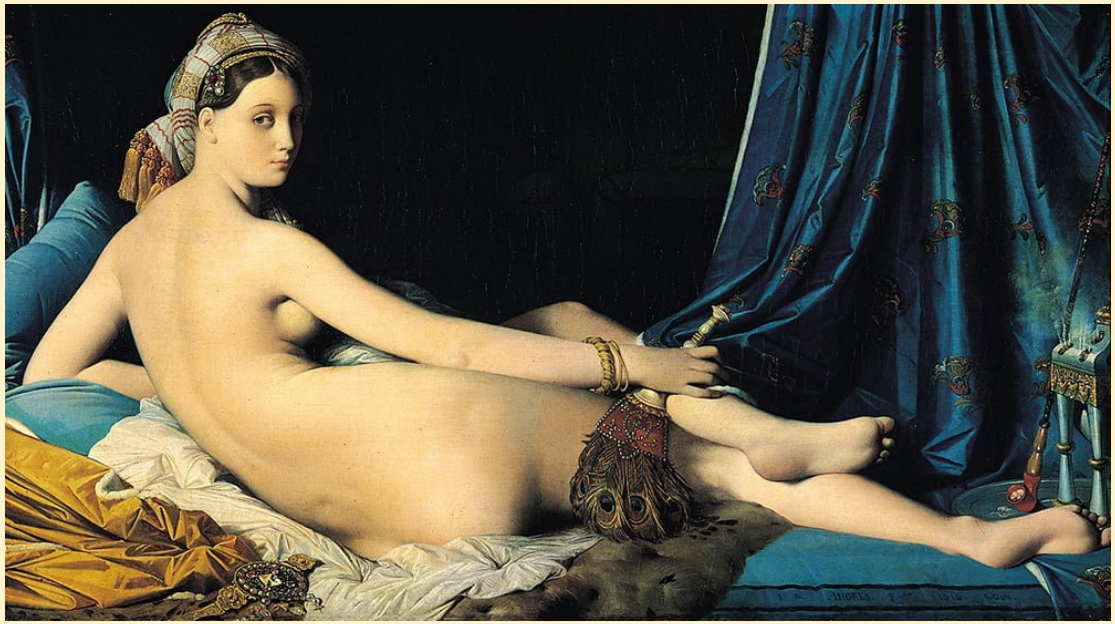


Figura 7 - Jean-Auguste Ingres, A Grande Odalisca, óleo sobre tela, 91 x 162 cm, 1814. Museu do Louvre, em Paris, França.

No seguinte trabalho, realizado para a exposição no Museu de Arte de São Paulo em 2017, o grupo se apropria da reprodução fotográfica da pintura intitulada *A Grande Odalisca*, de Jean-Auguste Ingres (1814), e adiciona elementos gráficos típicos de grandes *Outdoors* para deflagrar a discrepância entre os números do protagonismo artístico e de corpos objetificados nas produções presentes nesta instituição.

Figura 8 - Guerrilla Girls, As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Impressão digital sobre papel, 32 x 73 cm. Museu de Arte de São Paulo, 2017.

Próxima à construção imagética supracitada, a sequência de pinturas a seguir também apresenta um processo de produção em que há uma reorganização de imagens preexistentes. São colagens que intercruzam contextos passados e cenários políticos socioculturais atuais.

Figura 9 - Bouchet sem Bouchet, óleo sobre tela, 100 x 150cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Na pintura intitulada *Boucher sem Boucher* (2015), o cenário da pintura original intitulada *Louise O'Murphy* de François Boucher (1752) é retirado dando lugar a elementos que presentificam o processo de produção da pintura. Mais do que evidenciar o processo de manufatura, há o registro do gesto da artista. A presença da artista é reiterada na execução e na imagem que aparece do lado esquerdo. Autorretrato em que a artista aparece se depilando, segurando uma latinha de cerveja e um cigarro.

Figura 10 - François Boucher, A Odalisca Loura, óleo sobre tela, 59 x 73 cm, 1752. Pinacoteca de Munique, Alemanha

Figura 11 - Gustave Courbet, O Sono, óleo sobre tela, 135 x 200 cm, 1866. Musée du Petit Palais, Paris, França.

O semblante dessa personagem é sereno, como se contasse alguma coisa corriqueira a uma amiga. Está sentada em uma caixa qualquer, daquelas de carregar frutas nas feiras, daquelas mixurucas, o que contrasta com o sofá refinado de Boucher. Na narrativa da pintura original de Boucher, a jovem representada é a amante adolescente do Rei Luís IV. Na pintura de Boucher, a jovem não está retratada empunhando armas, objetos de valor intelectual ou em importante posição pública e heroica. Está despida e de bruços. Ao jogar com a pintura de Boucher, a releitura se torna livre do olhar masculino.

Figura 12 - Camila Soato, Courbet sem Courbet, óleo sobre tela, 150 x 100cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Em *Courbet sem Courbet* (2015), o espaço íntimo entre as personagens é deslocado de um lugar de voyeurismo para a atmosfera do espaço público. Há uma quebra com a fetichização da relação sexual lésbica que pode ser observada na pintura *O Sono* (1866) de Courbet.

Os elementos que se referem ao ato sexual, um colar de pérolas aberto e um ornamento de cabelo largado na cama, são retirados da cena, assim como os elementos que remetem a uma feminilidade passiva. As flores, o candelabro, a garrafa e uma taça, todos ostensivamente ornamentados, dão lugar a duas caixas de cerveja Brahma pintada de forma grosseira. O autorretrato, ou fotofuleragem inserida na cena, carrega a cena de Courbet de deboche e sarcasmo, além de desconstruir a erotização masculina e idealizada do sexo lésbico representado. A figura que está prestes a abrir uma latinha, como se estivesse em uma mesa de boteco ou na calçada da rua, naturaliza elementos do universo masculino. A personagem sem blusa e de postura bruta se apropria dos comportamentos considerados adequados ao gênero masculino a fim de profanar e contestar os padrões heteronormativos presentes na obra de Courbet.

Nesse conjunto de pinturas, o deslocamento temporal e espacial entre contextos passados e presentes geram reflexões sobre o espaço ocupado pelas mulheres na história e o desejo de alterar essa representatividade subalterna. As narrativas reconstruídas são combinadas aos rastros do fazer pictórico. Os sinais das ações empregadas na tela são evidentes e funcionam como operação afirmativa do gesto da artista e do processo de produção. Gesto esse que remete a uma postura largada e despojada, análogo à forma em que as personagens femininas são construídas. No trabalho seguinte, intitulado *Álcool em gel em terra de bebum é patê*, e composto por fotofuleragens realizadas com ajuda de um coletivo. Reuni algumas pessoas para remontarem cenas de pinturas clássicas retiradas de uma coleção de livros sobre “Os Grandes mestres da pintura”, misturando com objetos triviais que eu tinha à disposição em casa, isso tudo aconteceu em meio a um clima ébrio e festivo.

A imagem subsequente foi apropriada da referida coleção para compor a pintura apresentada na figura 14. Pintura do pintor

barroco Rubens Peter Paul (1618). Sileno era um nome genérico dado, na mitologia grega, aos sátiros, em especial. O Sátiro que educou Dionísio possuía uma grande sabedoria mas só a revelava aos humanos por meio da força bruta. Essa imagem representa o lado animal e irracional do homem sob o efeito do álcool, que o faz perder dinheiro, torna-o passível de paixões cegas e provoca morte prematura.

Figura 13 - Rubens Peter Paul, Sileno ébrio, óleo sobre tela, 205 x 211 cm, 1618. Alte Pinakothek, Munich.

Figura 14 - Álcool em gel em terra de bebum é patê, óleo sobre tela, 100x150cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Na pintura seguinte, intitulada *Ocupar e resistir I,* existem camadas de discursos provocadas pelas imagens e os contextos dos quais elas foram deslocadas: a pintura *A Intervenção das Sabinas,* do pintor francês neoclássico Jacques-Louis David, a fotografia da estudante secundarista Marcela[3], uma fotofuleragem, a imagem de uma pomba defecando do alto, um burro e um cachorro copulando. A profusão de imagens, aparentemente desconexas por seus contextos e histórias distantes, se analisadas separadamente, aqui formam a narrativa e o contexto do trabalho subsequente:

[3] A disputa da cadeira entre a estudante secundarista negra, Marcela Nogueira Reis, e o policial militar branco compõe a primeira camada da pintura e é carregada pelo contexto político do momento retratado. No ano de 2015, ocorreram manifestações de estudantes secundaristas contra as reorganizações do ensino público e os respectivos cortes na verba destinada às escolas. Como consequência, os estudantes ocuparam as ruas e as escolas de São Paulo. As ocupações foram organizadas pelas/os próprios estudantes, que realizaram diversas atividades artísticas e culturais, assim como, debates sobre a situação política. Além disso, cuidaram e revitalizaram os espaços escolares de acordo com seus desejos e necessidades.

Figura 15 - Ocupar e resistir I, óleo sobre tela, 200x300cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

A polifonia de imagens compõe os diálogos que cada cena instiga, engendrados a partir da minha visão de mundo, ou ao menos, do momento político em que a tela foi pintada. A obra de David é oriunda da lendária história romana, *O Rapto das Sabinas,* em que os homens teriam raptado mulheres de terras vizinhas para serem suas esposas. No período da Revolução Francesa, o pintor foi preso e na cadeia recebeu a visita de sua esposa. David citou o contexto pregresso com o intuito de questionar o momento político em que estava inserido, retratando a predominância do amor sobre o conflito. A história que David evoca e a análise de sua pintura são menos importantes aqui do que o processo de construção de uma ideia ou o que a pintura transportada para outros tempos, o aqui-agora, pode provocar. Uma pessoa que desconheça a história da arte, ao observar a pintura *Ocupar e resistir I*, pode acessar a narrativa que se trava na tela. A mescla de imagens que foram apropriadas e construídas por diferentes métodos criam camadas de interpretação e possíveis conexões com diferentes camadas volutivas[4] de conhecimento.

A imagem central é uma fotografia apropriada da internet, ícone de um determinado período político, à qual acrescentei a imagem do vira-lata amarelo, mascote do Brasil, trepando na perna do policial. A figura do cachorro agrega ironia e sarcasmo, além de propor uma crítica à violência do Estado. A pintura dialoga com um contexto político produzido pela perspicácia intelectual dos que acreditam sem questionar nas decisões de governos que privilegiam as camadas mais altas de uma sociedade fundada na oligarquia empresarial e agrônoma. Análogo à atual instauração de um governo de extrema direita devido a atuação de uma classe média desinformada. No canto esquerdo, há um autorretrato da artista, que aparece empunhando um estilingue apontado para a cabeça do

---

[4] “Entendemos a continuidade do tempo como "volução" (nem evolução, nem involução, mas volução, onde mantêm-se a raiz da palavra "voluta" - 1545; it. Voluta, palavra latina de volutus, p.p. de volvere, "rolar") 1. Continuidade do tempo, "volvimento" do conhecimento científico, filosófico e artístico. Este processo dá-se por dobramentos de "camadas" (áreas, ou fragmentos de áreas, antes estanques do conhecimento humano). Estas camadas se organizam, se desorganizam, e desorganizam, em movimento similar ao estratigráfico, porém sem centro definido. Estas camadas são permeáveis permitindo a geração de encontros entre as antes estanques áreas de conhecimento, assim o científico permeia o filosófico, o artístico interfere no científico, mas também a matemática se mescla da ecologia, e a sociologia se contamina das secreções da linguística, da música ou da computação” (MEDEIROS, 2020).

policial. Vestida apenas com calção e chinelas, presas aos antebraços, sugere o lúdico mas, aguerrido. A imagem realiza uma reparação histórica ao tratar do corpo da própria artista, mulher lésbica, ao mesmo tempo em que evoca a história da arte para um afrontamento.

Sendo assim, o conjunto de pinturas supracitadas são um recorte que contém de forma mais completa os métodos e processos utilizados na construção das pinturas que produzi e aqui investigado de forma teórica. Na sequência apresento um conjunto pictórico que contém, de diferentes formas e complexidades, as questões propostas nesse capítulo. Posteriormente, sigo com a *Situação II*, em que discorro sobre a matéria pictórica, o tratamento, gesto e outros elementos e formas que surgem e são construídos no fazer das pinturas que aqui me refiro.

Figura 16 - Camila Soato, Nóis num arrega nº7, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 17 - Camila Soato, Camila Soato, Nóis num arrega nº3, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 18 - Camila Soato, Nóis num arrega nº1, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 19 - Camila Soato, Nóis num arrega nº2, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

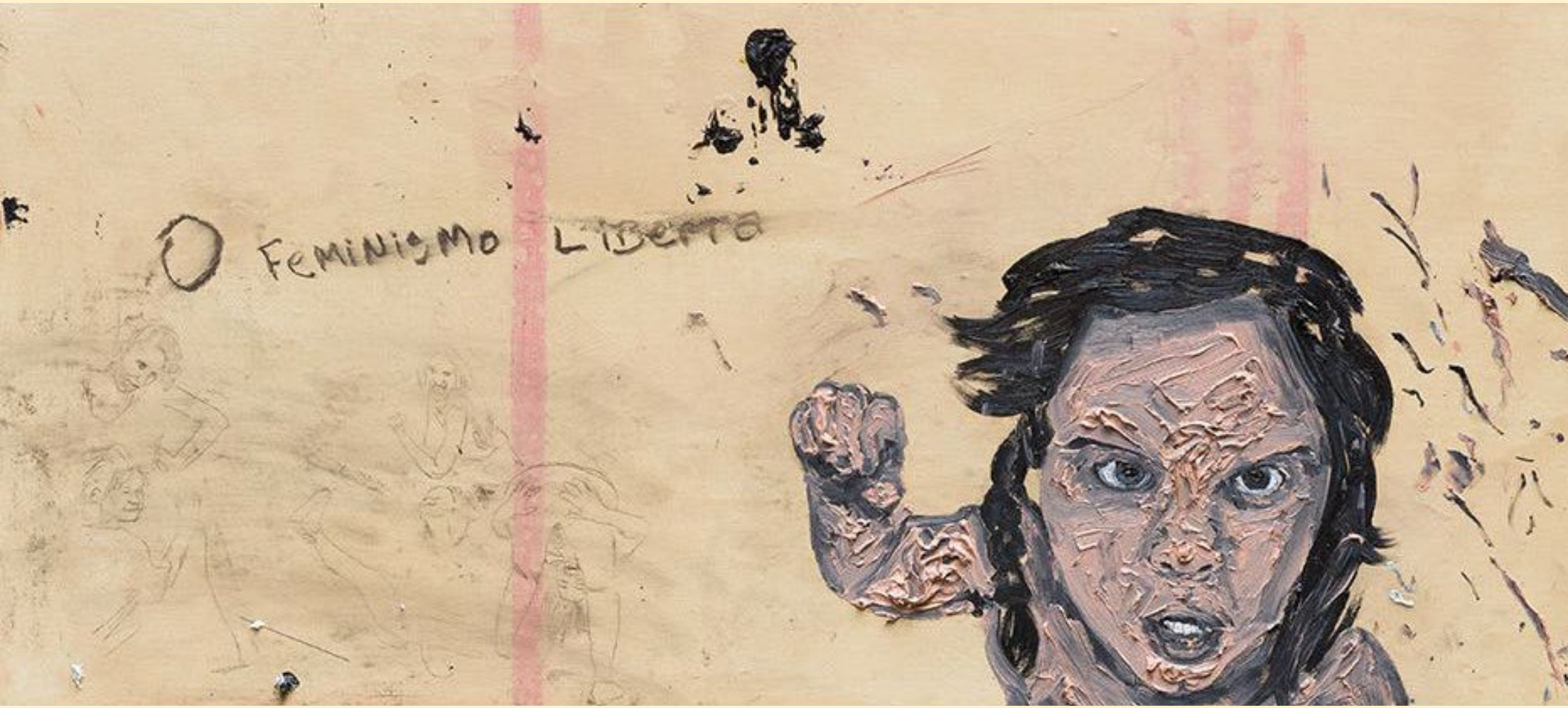


Figura 20 - Camila Soato, Nóis num arrega nº8, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 21 - Camila Soato, Nóis num arrega nº4, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 22 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº5, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 23 - Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 24 - Camila Soato, Nóis ama cerveja, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

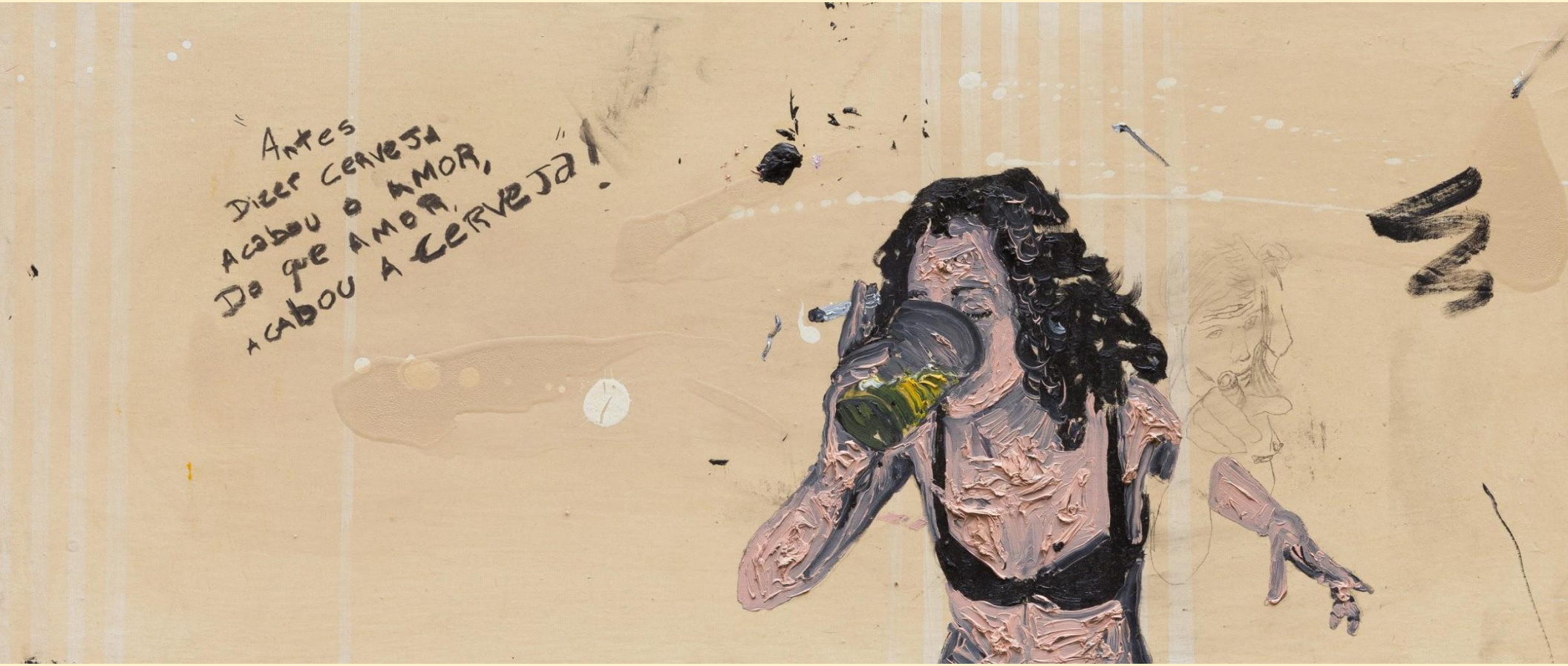


Figura 25 - Camila Soato, Nóis num arrega nº10, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 26 - Camila Soato, Nóis num arrega nº9, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Situação II
É o que tem pra hoje:
A execução das pinturas, emprego da matéria e dos componentes estéticos e poéticos.

Após a coleta e combinação das imagens, projeto e transfiro o resultado, por meio do desenho, para o anteparo pictórico e começo a aplicação da tinta e demais elementos. Os outros componentes podem ser oriundos de acidentes ou programados. Entre os elementos acidentais aparecem os escorridos, manchas, sujeiras, marcas de apagamento, rasgos, limpadas de pincel e imprevistos que podem ocorrer durante a manufatura das pinturas. Os elementos pensados previamente são as listras, tecidos estampados ou mesmo faixas de propagandas coletadas nas ruas, mostruário de papel de parede encontrado no lixo e as personagens das situações. Entretanto, nem tudo que foi programado pode ocorrer e aquilo que parece um acidente pode ser empregado propositalmente.

Figura 27 - Detalhe de Galinha Meu Amor. Foto: Camila Soato.

O gesto da artista ou a ação do tempo sobre o material é percebido pelas marcas de sujeiras deixadas na superfície da tela. Os pelos e cabelos que grudam na preparação do tecido ainda molhado. O deixar a tela no chão, ou em lugares não adequados, exposta a possíveis pegadas, rasgos e qualquer outro tipo de intempérie abre a imagem às possibilidades da contaminação. Assim, privilegio a ação, o gesto e os imprevistos. Não há necessariamente o registro de uma longa exposição ao tempo, mas uma transcrição do que o tempo pode causar. Acidentes e imprevistos que podem ocorrer ao longo de uma manufatura ríspida e desleixada.

Nesse sentido, os materiais e gestos que surgiram da necessidade e não foram previamente planejados são incorporados à pintura com a mesma importância que é dada aos elementos figurativos. A utilização de massas espessas de tintas e as sujeiras aparentes no suporte são provenientes da utilização de materiais descartados, de qualidade duvidosa ou de baixo custo que surgiram não por escolha prévia, mas pela necessidade do cotidiano. Tintas velhas doadas, restos de tecidos e lonas, madeiras de resto de construção e tintas fabricadas caseiramente de pigmentos feitos de terra ou pó *Xadrez* - comumente utilizado na construção civil.

Os materiais considerados de segunda mão, reciclados, de má qualidade - em suma, materiais fuleiros, são essenciais para a construção dos trabalhos aqui mencionados. A condição dessa materialidade agrega sentido aos discursos e integra as narrativas compostas pelas situações. Assim, o método de construção é caracterizado pelo “fuleiro”. Este, em um dos seus diversos significados, diz daquilo que é descuidado, “feito às coxas”, gambiarral e de aspecto tosco, mas também possui uma atmosfera irreverente e despreocupada. A carnação pictórica em oposição às pinceladas, impregna uma violência na imagem cômica e remete à visceralidade e organicidade das situações figuradas. As manchas remetem à irracionalidade do gesto.

A pintura a seguir, intitulada de *The Same Old Shit*, apresenta um antagonismo entre as personagens que protagonizam as ações da situação: um cachorro defecando de um lado e uma família tradicional, típica de propagandas de margarina, do outro. Aparentemente essas cenas são comuns, uma engraçada ou nojenta e outra que se refere aos valores familiares, tranquilidade e

felicidade. Analisando os outros elementos as camadas de sentidos e sensações ficam mais complexas. Limpadas de pincel, escorridos, manchas e uma pegada de tênis.

A associação de todos os elementos: escorridos que remetem a algo sujo e sombrio, manchas e limpadas de pincel que carregam a tela de desordem e, ao mesmo tempo, o fundo de papel de parede que remete a uma moral de aparências, uma falsa alegria. O cachorro caga para a família que está desenhada. Esse tratamento funciona para trazer a sensação fantasmagórica do esfacelamento. A associação da brincadeira com a moral é efetivada pela combinação do ato espontâneo e autêntico de defecar. Algo inerente aos humanos e animais, mas que na imagem, provoca deslocamentos e aproximações comportamentais, sugerindo uma relação igualitária. O casal posa para a "foto de família”. Logo, uma postura sociocultural é implicada neste jogo. O cachorro defecando é posicionado na tela, de forma que fique mais próximo do fruidor. Com o olhar direcionado, pede atenção, cumplicidade e demonstra algum constrangimento. O espaço entre as duas situações propõe um descanso do olhar entre uma imagem e outra, apresenta uma suspensão das figuras na intenção de trazer as manchas e as sujeiras do fundo como personagens da “quase-narrativa”.

Figura 28 - Camila Soato, The Same Old Shit 6, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Ao narrar uma situação em que o público se horrorizou com os materiais empregados na obra do artista italiano Alberto Burri em uma Bienal de São Paulo, a crítica e pesquisadora Aracy A. Amaral (1983) compara essa situação diferenciando-a dos dias atuais em que os jovens artistas buscam utilizar cada vez mais materiais encontrados em latas de lixo, depósitos, ferros velho e outros lugares precários e sujos. De acordo com a autora, esse contexto demonstra o desejo de expressar o espírito de uma época. Após essa digressão, reafirma que nada é novo e o que se tem de certo ou incerto em cada época é refletido nos seus movimentos artísticos. Como por exemplo, a utilização de telas e cavaletes no renascimento como símbolo do desejo de ordem e obediência aos cânones - “condizentes com o tipo de sociedade”.

Na sequência, cita os cubistas e as colagens de materiais nada convencionais, como recorte de jornais e papéis. Esses artistas já apontavam para o que seria uma negação dos cânones tradicionais naturalistas do renascimento. Indicavam também a crise dos regimes e instituições familiares e o ataque contra os tempos de guerra. Mais tarde, os artistas começaram a empregar plásticos, tampinhas, areia, esmalte ou rodas de bicicleta besuntadas de tinta e impressas sobre papel, reflexos da negação do suporte, da pincelada e do cavalete. Questiona-se sobre o fim da tela e os rompimentos das fronteiras entre as linguagens: pintura-escultura, quadro-objeto, anti-pintura. Esses processos e caminhos projetam as angústias de um tempo em que houve liberdade para tudo, onde tudo é possível. O novo como a descoberta de algo, de materiais e técnicas já não é um objetivo tão proeminente, assim como foi para os movimentos modernistas. Atualmente, o que se tem é a possibilidade de reconfigurar o que foi dado e as coisas já existentes, criando possibilidades de experiências estéticas e poéticas ainda não percebidas, inauditas. Deflagrar o não percebido, o que foi obliterado pelas formas de vida mecanizadas e ditadas por um sistema majoritário, se constitui como um objetivo recorrente em meus trabalhos.

Assim, a precariedade e a "gambiarra" são tratadas como potência poética, enaltecidas em detrimento dos materiais considerados nobres e convencionais pela história tradicional da arte: mármore, madeiras de lei, tintas com pigmentos de alta

qualidade, tecidos e preparações considerados de alto valor mercadológico e que, consequentemente, agregam valor às obras. A partir da construção de pinturas e outros trabalhos com materiais fuleiros, surgiram algumas reflexões sobre esses valores.

Na Antiguidade, o pigmento roxo foi considerado de alto valor por sua resistência às intempéries, não desbotar e se intensificar ao sol. Identificava, também, a classe social que o indivíduo pertencia, pois ao cidadão comum era proibido a utilização da cor. No século XV, a púrpura tíria (o roxo) era reservada aos intelectuais e professores universitários. O roxo é um exemplo, entre tantos outros, de pigmento que agrega valor às obras por ser raro e reservado à determinada classe social. As cores funcionam como um dispositivo de classificação. Contudo, a reflexão sobre a cor utilizada na constituição primeira das pinturas que aqui discuto surgiu posteriormente, por meio da manufatura das pinturas e do resultado que elas apresentaram.

A experiência me levou a constatar que a cor, o pigmento e suas qualidades pouco importam, o processo do fazer me trouxe métodos para lidar com essa "falta de qualidade". A tinta de má qualidade fez com que, ao invés de buscar o aprendizado de técnicas convencionais, fui ao encontro de outras táticas pictóricas para a construção dos trabalhos embrionários. Desse modo, não almejei o desenvolvimento das técnicas convencionais: camadas bem trabalhadas, velaturas primorosas que remetem à tradição pictórica acadêmica; mas a pincelada que arrasta cores umas sobre as outras, profanando sua pureza, num ímpeto agressivo e descuidado que, com o tempo de produção, caracteriza esteticamente os trabalhos que produzo atualmente.

A partir da consciência da coleta e manufatura desses materiais, comecei a observar que a escolha de tentar aproximar ou mesmo transformar algo mixuruca nos materiais utilizados convencionalmente formaram o conjunto de trabalhos que produzo. Ao assumir essas escolhas, percebi que também faziam parte do método de produção em constante construção. A partir desse pensamento elaborei o projeto intitulado *A tecnologia rudimentar da pintura galhofa*, submetido à residência *RuralScapes*[5], que

---

[5] "Rural.scapes – laboratório em residência, funciona como elemento interconector entre redes regionais, estaduais, nacionais e internacionais e aposta na revalorização do mundo rural através da revisão de nossas noções de identidade individual e coletiva em relação ao território. Estas ações funcionam

aconteceu de outubro a novembro de 2016. Nesse projeto propus a produção de uma série de pinturas feitas a partir dos materiais encontrados ao redor da fazenda e na cidade de São José do Barreiro - SP. Tintas feitas com terra, cinza, carvão, *pó xadrez*, cal, chassis feitos com madeiras reaproveitadas, bambus, restos de tecido, corantes de plantas nativas e ingredientes encontrados na cozinha - como o óleo de soja que foi utilizado como aglutinante na fabricação das tintas.

---

como estímulo para o desenvolvimento de projetos que promovam novas redes produtivas e diferentes microeconomia, tornando esta região mais autossustentável e fomentando novos diálogos criativos entre cidade e campo. Equipe Rural.scapes 2016: Assistente de produção: Camille Laurent (#labRes2016_1) e Ana Lucia Guimarães (#labRes2016_2). Captura e Edição da vídeo documentação: Manoela Cardoso. Direção: Rachel Rosalen e Rafael Marchetti" Disponível em: http://www.ruralscapes.net/

Figura 29 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 30 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 31 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação de ferramentas. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 32 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Fabricação e testes de pigmento coletados no local. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 33 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Coleta e corte das madeiras recicladas para fabricação de chassis. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 34 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Corte das madeiras recicladas para fabricação de chassis.

.

Figura 35 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem dos chassis. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 36 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Corte das madeiras e tecidos reciclados para fabricação de chassis. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 37 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem das telas com retalhos de tecido reaproveitado.

.

Figura 38 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Montagem das telas. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 39 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Preparação de telas com cola e terra. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 40 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Preparação de telas com cola e terra. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 41 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Suporte preparado para oficina de pintura realizada para comunidade de São José do Barreiro como parte do projeto proposto para residência artística Rural.scapes. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 42 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Oficina de pintura realizada para comunidade de São José do Barreiro como parte do projeto proposto para residência artística Rural.scapes. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 43 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural.scapes. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 44 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural.scapes. Foto: Manoela Cardoso.

Figura 45 - Residência Artística Rural.scapes, Outubro a Novembro de 2016. Abertura da exposição como resultado final da residência artística Rural.scapes. Foto: Manoela Cardoso.

A falta de acesso a materiais de qualidade em vista dos valores inacessíveis a minha realidade durante meus trabalhos iniciais me levaram a pensar em soluções que aproximassem ao máximo os materiais disponíveis aos convencionais. Esse pensamento foi utilizado como o fio condutor do projeto supracitado, o que possibilitou a ampliação de sua consciência. Nesse contexto, se consolida como um contradispositivo[6] para burlar a aparência do suporte pictórico convencional e mercadológico, além de evidenciar as qualidades poéticas e estéticas dos materiais precários. Suportes e materiais pictóricos se constituíram como território de confrontos, questionamentos e rupturas. O chassi com tecido preparado, primeiramente utilizado por pintores Venezianos no Renascimento, foi um dos códigos academicistas combatido pelo modernismo. Contudo, as reflexões sobre como esses materiais e suportes caracterizam estética e poeticamente as produções aqui discutidas dizem mais sobre como construí meu caminho de produção do que um desejo de ruptura com algum status artístico.

O período modernista foi palco do colapso academicista. As vertentes que surgiram nesse período produziram uma gama de obras que contestavam e tentavam romper com os códigos e regras da tradição. A esse respeito, Alberto Tassinari (2001) argumenta sobre os confrontos entre a arte moderna e o naturalismo oriundo do Renascimento, a fim de discutir o espaço na obra de arte. A convenção pictórica que precedeu a arte moderna parte do pressuposto da perspectiva artificial de um espaço genérico. Inicialmente, a arte modernista se afirmou mais como uma negação desse espaço do que pela construção do que seria o espaço de seu tempo. Isso

---

[6] Agamben discute o dispositivo como um conjunto de práticas ditas e não ditas que pretendem o controle por meio de subjetivações e dessubjetivações das massas. Sugere a produção artística como um antídoto para esses processos que pretendem o controle dos corpos, pensamentos, sensações e percepções. A arte então pode ser um contradispositivo e quando acionados e combinados pretendem provocar sensações que instigam outras formas de percepção, além da lógica visual vigente, condicionada atualmente pela televisão, propagandas, revistas e outros dispositivos de comunicação de massa que se baseiam em uma estrutura linear e mecanicista de pensamento, ação e postura calcados na padronização. Dessa maneira, os contradispositivos coligados ao fazer artístico, enaltecem a subjetividade do indivíduo (AGAMBEN, 2010).

quer dizer que a arte moderna se formou a partir do combate às convenções da arte pregressa. Como essa transformação ocorreu de forma gradual, houve um período em que se transitou entre o naturalismo e o antinaturalismo no espaço pictórico.

O afrontamento estabelecido entre esses dois períodos da história da arte interessa à presente pesquisa, pois contribuem para as seguintes reflexões: os componentes abstratos presentes nas minhas pinturas se configuram como imagens ou sinais do fazer? Como opera o espaço pictórico nas pinturas aqui apresentadas? As pinceladas, sujeiras, manchas, borrões, padrões de listras, fundo amarelo se configuram apenas como uma imitação do espaço da obra? São imagens que também protagonizam as narrativas e materializam o gesto como um registro do processo de produção da artista. Na tela, no repertório das imagens, nas combinações, na construção mental e no gesto se configuram como ação afirmativa.

Para Tassinari, o espaço da obra na arte modernista se formou em contraposição ao naturalista de matriz renascentista, mas a partir dele também. As convenções que ditavam o conjunto de procedimentos estéticos característicos da época eram bem marcadas na tradicional arte acadêmica, o que possibilitou a formação de um esquema espacial genérico caracterizado pela perspectiva artificial. A pintura assumiu a função de janela para um mundo. As pinceladas são trabalhadas de forma a esconder o gesto do artista, camadas finas de tintas, velaturas e outras técnicas refinadas que produzem artifícios ilusórios.

De acordo com as acepções de Tassinari, a pintura de perspectiva pressupõe o vidro transparente de uma janela e a pintura moderna, o anteparo. A ação do pintor moderno é pintar sobre o anteparo e o pintor naturalista “camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente” (TASSINARI, 2001, p. 30). Assim, o espaço perspectivo remete à ideia de transparência e constrói o ilusório dos naturalistas. Na concepção modernista, o espaço pictórico consiste num anteparo, em que a opacidade e a matéria se concretizam. Nas pinturas da presente pesquisa, obras naturalistas são reproduzidas com técnicas e operações contemporâneas. O esquema espacial pictórico proposto apresenta uma combinação de elementos que dialogam com as relações entre o espaço naturalista e antinaturalista. Contudo, a tentativa de imitar uma realidade sem a preocupação com o domínio da técnica

poderia ser interpretada como um fracasso pelos devotos do naturalismo. Mas aqui, o fracasso é enaltecido como processo de criação poética e estética por meio da Fuleragem.

Nessa operação, a matéria toma o espaço por meio do atrito entre passado e presente. Nem transparência, nem anteparo e ao mesmo tempo, os dois. Realidades imbricadas no intuito de criar pensamentos a partir do diálogo desses contextos com a contemporaneidade. Nada de novo, apenas jogos de percepção e sensações que proporcionam a experiência daquilo que não (pretende ser) é mecanizado ou formatado . A profusão de pinceladas, que também são limpadas de pincel, ocupam o espaço tanto quanto a situação que figura na pintura. Assim como outras marcas do fazer. Massas carregadas de tintas, emaranhadas umas às outras, são dispostas na tela como na paleta. Os desenhos tanto são índices estéticos como podem evidenciar desleixo, esquecimento ou algo inacabado. Consciente de que as características impostas pela pintura acadêmica foram contestadas há muito tempo, o intuito não consistiu numa investigação histórica ou desejo de rompimento. A produção que conduzo foi determinada pelas possibilidades que existiam ao meu alcance. A princípio, havia tão pouco ou quase nenhum interesse de romper com o status da pintura e seus materiais encastelados. Primordialmente, a investigação consistiu na possibilidade de métodos e materiais para a construção das pinturas, elaborados a partir de condições e situações específicas: o que se tem pra hoje? Condições pautadas pela acessibilidade dos materiais considerados adequados e convencionais. Encontrar saídas possíveis e desdobramentos equalizados, quando não havia tal acesso, possibilitou a formação dos elementos pictóricos e métodos impregnados nas produções que realizo.

Como já citado na primeira situação dessa tese, as experiências e memórias de infância foram o fio condutor na elaboração das pinturas, assim como as experiências vivenciadas no *Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos* (GPCI). Esses dois universos se conectaram por meio das noções de precariedade, gambiarra, mundiçagem, mixuruca e fuleragem. As lembranças de infância, dos jogos de rua e da feira do rôlo trouxeram para os trabalhos a desmesura, o falso, as trocas tortas e a perversidade. Por seu turno, através das ações realizadas ao longo do período em que participei do GPCI, fuleragens improvisadas nas ruas como brincadeiras infantis, a ideia de fracasso e a falta de seriedade passaram a ocupar uma parte imprescindível no processo de construção artística aqui discutido. Refletir

sobre o trabalho artístico através da produção prática poética, e do contexto que nos permeia, é algo vivo e dinâmico. Resulta em um processo que privilegia, ao invés da defesa e anulação de alguns conceitos sobre os outros, a proposição de conceitos particulares. De certa forma, prioriza o que não está fechado em sistemas de regras, leis, regulamentos, normas ou tendências.

Esta postura ante o exercício artístico faz parte das noções que extrapolam meus trabalhos e contaminam meus pensamentos e comportamentos em relação à produção de arte contemporânea. A experiência com o Corpos Informáticos contamina e foi contaminada pelo modo como componho. O corpo que pinta é o corpo que faz “fuleragem”, ou o que pinta “fuleragens” - já realizadas na infância, mistura-se às enceradeiras velhas e aos aspiradores de pó usados. É irreverente, joga e brinca. Elogia o acaso, a situação e o erro, o detalhe cotidiano que passa despercebido aos olhos formatados. A abertura para a matéria imperfeita e incompleta atenta para o detalhe, provoca os olhares planificados.

Figura 46 - Corpos Informáticos: Diego e Larissa, MOLA, mostra OSSO latino-americana, realizada pelo Coletivo Osso, Salvador, 2010.

Figura 47 - Corpos Informáticos, Espetáculo MAR(ia-sem-ver)GONHA Prêmio FUNARTE Artes Cênicas na Rua, Goiânia - GO, 2010. Foto: Felipe Olalquiaga.

Figura 48 - Corpos Informáticos, Espetáculo MAR(ia-sem-ver)GONHA, Prêmio FUNARTE Artes Cênicas na Rua, Goiânia - GO, 2010. Esquerda para direita, participantes: Felipe Olalquiaga, Diego Azambuja, Nina Bianchetti, Márcio H. Mota, Jackson Marinho, Tiago Moria e Bia Medeiros. Foto: Felipe Olalquiaga.

Na pintura seguinte, como no recorte de trabalhos aqui discutido, os elementos foram articulados para que existam pontos de tensão e descontração. E, possivelmente, tais relações não produzirão uma reflexão imediata e inteligível ao público. Alguns elementos, como as manchas, produzem a dúvida do emprego proposital daquele componente por trazer o discurso da irracionalidade. O

isolamento que destaca as limpadas de pincel e o escorrido diminui a velocidade do tempo em direção às personagens, distorcendo a narrativa sequenciada. A massa de tinta deslocada tenciona o tempo e possibilita a deriva da percepção. A instabilidade de discernir as funções de cada elemento na pintura são contradispositivos utilizados para contorcer os sistemas inteligíveis convencionais. O descuido, neste sentido, é um procedimento para os trabalhos. O corpo “fuleiro” exposto às ruas, e suas imprevisibilidades, como índices visuais e poéticos é também o corpo que escorre na tela, a tinta que vaza, a tela que cai e fura, o percurso errante. Apesar da categoria pictórica, o estado mental se conecta com outros sentidos para além da visão.

Figura 49 - Camila Soato, Resistência IX, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Do fracasso nasce a gambiarra, a fuleragem, o mixuruca e a mundiçagem. Do fracasso vem o olhar que desestabiliza a ordem vigente que considera o “bem acabado” como padrão a ser atingido. A escolha das imagens justapostas é feita para se criar fraturas entre as cenas combinadas, provocando sensações indeterminadas. Narrativas são costuradas umas às outras sem uma lógica comum, linear e direta, como uma colcha de retalhos. Assim, as situações construídas também dependem da experiência particular do fruidor. São situações que quase se conectam, mas esbarram no absurdo dos acontecimentos e em seus conteúdos - na maioria das vezes, antagônicos e heterogêneos.

Figura 50 - Processo de combinação de imagens para a pintura Resistência XX.

Existe o movimento de entronar o baixo e destronar o alto. A profanação do entendimento comum da palavra conceito: direcionada às esferas intelectuais, acadêmicas e eruditas; e a exaltação do termo “fuleragem”, referente a algo chulo, ordinário e sem planejamento. Pretendo me desconectar de noções arraigadas e imóveis, fazer uso da precariedade como um modo de profanação da

arte acadêmica, erudita e nobre. Assim, o corpo fuleiro aberto, do avesso, mostra as sucatas, as cicatrizes, as marcas do tempo, rugosidades, orifícios, secreções e contaminações.

Essas elucubrações surgiram no momento em que comecei a me questionar, movida por estudos e indagações de fruidoras/es, sobre o porquê das minhas escolhas estéticas. Qual foi o caminho utilizado para se chegar a um determinado resultado ou quais foram minhas influências e referências. É certo que tento responder a essas questões até hoje e imagino que nunca chegarei a uma verdade, o que não me importa tanto quanto discutir o processo em que essas questões aparecem.

Nesse caminho de investigações, um tanto quanto perdidas e confusas, atentaram mais para uma demanda externa do que para uma reflexão advinda do trabalho ali produzido, diversas referências teóricas e artísticas foram utilizadas de forma equivocada, para legitimar intelectualmente minhas escolhas. Por seu turno, o que de fato deveria ser escrutinado e discutido é o processo de produção em si e como ele realmente acontece, sem nenhum glamour ou grandiloquência. Cada elemento e aspecto estético surge menos por malabarismos intelectuais avançados do que pelo próprio cotidiano. Banalidades, besteiras, imprevistos, idiotices ou deslizes. Situações precárias e mixurucas que resultaram nas gambiarras, ou fuleragens, que dão corpo a essa pesquisa pictórica como se pode observar nas produções a seguir.

Figura 51 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº17, óleo sobre tela,30 x 45 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Figura 52 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº55, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 53 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº57, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 54 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº19, óleo sobre tela, 43 x 72 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Figura 55 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº52, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 56 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº61, óleo sobre tela 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 57 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº66, óleo sobre tela 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 58 - Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº51, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Figura 59 - Camila Soato, Experiência polissistêmica nº15, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Quando termino de combinar as imagens coletadas, a próxima etapa é a preparação da tela. Camadas de uma mistura que confere uma cor amarelada ao fundo são aplicadas ao algodão cru esticado em um chassi de madeira. Enquanto é feita a preparação, as sujeiras que impregnam na tela são incorporadas como elementos, pensadas como memória do corpo pictórico - cicatrizes, rugas e marcas que expõem o processo.

A aplicação da tinta, as pinceladas, são geralmente realizadas de forma impulsiva, rápida e agressiva, mas algumas partes são trabalhadas com maior afinco. As massas de cores são arrastadas umas sobre as outras formando uma *massaroca* espessa. O excesso de tinta no pincel é limpo na própria tela que se transforma em paleta. Simultaneamente à desordem, as listras são aplicadas em oposição a esse amálgama de elementos viscerais.

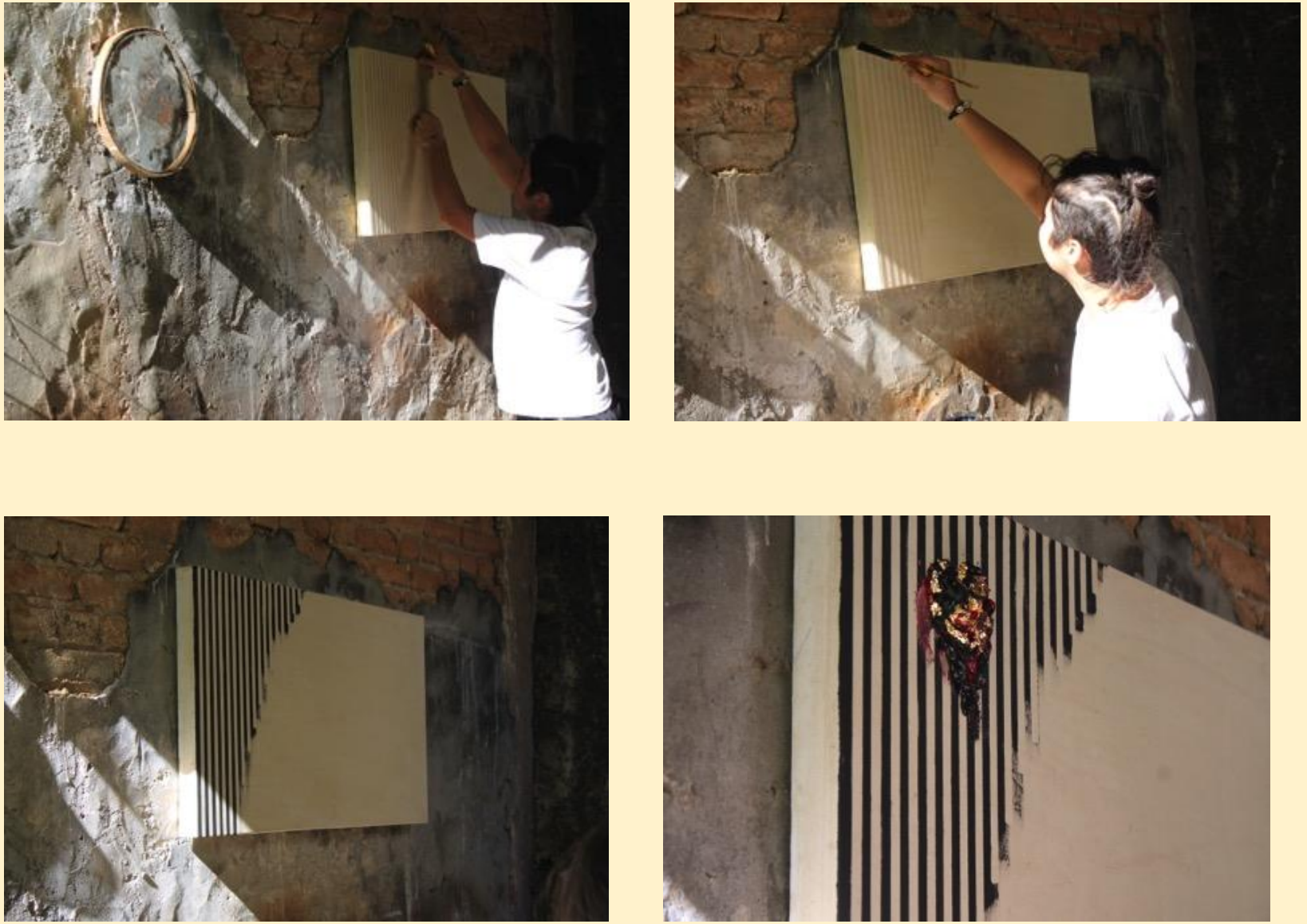


Figura 60 - Processo de construção das pinturas, ateliê particular, São Paulo - SP, 2018.

Após as etapas anteriores, transfiro as imagens para o suporte por meio do desenho. Nesse momento, algumas partes dos desenhos ficam sem o emprego da tinta, funcionando como uma camada fantasmagórica que pode conter discursos perturbadores ou um humor mais ácido, que necessite de uma certa sutileza no jogo das sensações que proponho nas pinturas. Assim como as partes que mais refino a pincelada ou largo mais a mão, o intuito é chamar a atenção para um tipo de sensação específica que compõe o conceito do trabalho. O contorno inacabado também pode sugerir uma falta de zelo ou a preguiça de "preencher" algumas partes da pintura. Constitui-se também como um índice que sugere uma das etapas de construção da pintura antes da aplicação da tinta. Além de agregar qualidades lineares, bem como enfatizar as qualidades pictóricas por intermédio da combinação de seus componentes aparentemente opostos: o pictórico reforça as qualidades do contorno, e este evidencia as características das manchas e pinceladas.

No tratamento das minhas pinturas, o grotesco se encontra no arrastar de cores umas sobre as outras, o que confere à imagem volumes provenientes de zonas mais escuras e outras mais claras. Contornos nítidos e, ao mesmo tempo, esfacelados que se aproximam da imagem real, mas se distanciam enquanto emaranhado turbulento de cores. A proporção é contrastada com vestígios do fracasso que abre fissuras nas figuras. O corpo fuleiro aberto para compor com o mundo.

As manchas, em determinado período da história - aproximadamente na década de 1950, se constituíram como símbolo do desregrado, uma resposta à racionalidade geométrica e figurativa que dominava o contexto da época. Associadas ao fracasso do ser humano, em uma situação de pós-guerra, o movimento denominado Tachismo refletia o desgosto com a racionalidade cruel e violenta até então vivenciada. Neste sentido, a fuleragem é carregada de um sentimento análogo, adequado às circunstâncias em que a pessoa se encontra submersa. Talvez um tanto cansadas de uma seriedade que tolhe os desejos e as vontades de experimentar tudo aquilo que nos rodeia de uma forma despreocupada. Os padrões impostos que nos remetem à vergonha de tirar uma simples e incômoda meleca de nariz a qualquer momento, com o medo do olhar de julgamento que ridiculariza comportamentos autênticos, um conceito interpretado de forma incongruente, ou mesmo, a ausência de conceitos. Assim, privilegio no presente estudo índices estéticos que remetem à abertura de um corpo fuleiro que se propõe ao mundo.

Nos trabalhos aqui discutidos, o apagamento e as manchas são marcas de algo que foi aplicado de forma falha, mas aparecem como protagonistas tanto quanto as figuras, porém, desprovidas de uma lógica figurativa convencional. Os vestígios revelam o erro e, ao mesmo tempo, o afirmam como elemento compositivo. Tal índice estético insere a noção de acaso, e sugere que o método de composição pode ser imprevisto, que existe um elemento que caracteriza visualmente o erro, o deslize, enquanto técnica. As imagens capturam o olhar, por serem curiosas, divertidas, impressionantes enquanto bizarrices e situações extraordinárias, apesar de banais e cotidianas. O apelo imagético via o engraçado, ridículo e bizarro se constitui como uma estratégia para atrair o olhar que busca entretenimento, mas o trai quando oferece a deriva por outros elementos perturbadores, de significados voláteis.

Situação III
Da Bosta ao Bronze:
Desvios do trabalho, do ateliê a outros espaços.

Nem sempre combino as imagens digitalmente, vez ou outra, projeto cada situação diretamente na tela combinando-as concomitantemente enquanto penso na próxima cena ou elemento empregados na pintura. Aqui, novamente, os imprevistos são acatados, rompendo com possíveis planejamentos fechados. Muitas vezes penso a produção a partir dos projetos: exposições individuais ou mostras coletivas, em que o espaço provoca e direciona algumas escolhas mesmo ainda dentro do ateliê, que nem sempre é o mesmo, e nem sempre é um ateliê. Nesse momento, os imprevistos causados tanto pelo espaço, quanto por materiais e pessoas, são um caminho, potencializadores poéticos e estéticos. Como veremos no projeto a seguir, o fracasso é entendido de forma produtiva, se constitui potência e não entrave.

Ao participar de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na abertura da mostra, entre uma conversa e outra, escuto uma senhora, muito bem vestida e com olhar altivo, dizer: “essa artista é muito anti-higiênica”. Na hora fiquei sem ação, não falei nada, não a respondi. Fiquei catatônica pensando se eu estava mal vestida ou suja para a ocasião, se ela falava de mim ou do meu trabalho. E se era sobre o trabalho que ela falava, se se referia aos elementos pictóricos que ali figuravam como manchas, escorridos e outras “sujeiras”, ou se ela falava das imagens: dois quadros onde crianças apareciam enfiando um dedo no ânus do

cachorro e colocando um dedo na boca.

Passei dois anos refletindo sobre essa situação de forma depreciativa, até ao ponto de pensar em como reverter esse incômodo em potencial. Foi quando decidi exacerbar toda a “sujeira” apontada por aquela pessoa e trabalhar a partir desse pensamento.

No ano de 2015, fui convidada a realizar uma mostra no projeto De|generadas, realizado pelo Sesc Santanna-SP, na qual explorei as questões trazidas pelo incômodo da figura no MAM, utilizei a palavra Anti-Higiênica como um fio condutor para os trabalhos e como o próprio título da exposição.

Figura 61 - Camila Soato, Saberás e nunca saberás, óleo sobre tela, 160 x 240 cm, 2012.

No artigo *Iteração, haters e pronóia*, o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos discute a possibilidade de transformar o desvio em caminho nos desdobramentos de ações das artistas Alla Soüb, Natasha de Albuquerque, Priscilla Toscano e do Manifesto Golden Shower. A partir das noções de fracasso e pronóia o artigo discorre sobre ações artísticas que tomaram outros rumos no meio digital com a ação de *iteratores, haters* e *lovers.* A *pronóia* é um conceito criado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos num contrafluxo à noção de paranoia, na qual a pessoa possui o sentimento de perseguição e conspiração contra si. Logo, na *pronóia,* as situações, pessoas ou materiais conspiram a favor dos projetos. Mesmo que o caminho desvie a rumos imprevistos, deve-se aproveitar de forma construtiva o que se tem naquele determinado momento ou situação, ainda que o ocorrido pareça um fracasso. No caso das fuleragens do GPCI, o outro se configura como o *iterator* da *pronóia*. Já no método de trabalho desenvolvido por mim, a *pronóia* pode ser construída por meio do outro, mas também por materiais ou situações. Sobre *iteratores*, o GPCI afirma que:

> [...] *iter* pode vir do latim e significar "caminho", ou do italiano, e significar "processo". As três traduções coincidem: no caminho dá-se o processo onde encontra-se, inevitavelmente, o outro; o processo é, sempre, caminho em direção a um outro; o outro nos torna processo e nos joga no caminho; o processo do outro não deixa parar o caminho. "Em termos clássicos, o acidente nunca é um acidente" (Derrida) (MEDEIROS; BRITES, 2019, p. 44).

Após a realização de suas performances, as artistas citadas encontraram os vídeos de registro em plataformas pornográficas. Alla Soub foi surpreendida ao ver seu corpo hipersexualizado e os vídeos descontextualizados. Milhares de visualizações e comentários postados nos vídeos e um sentimento de perseguição, raiva e despreparo fizeram com que a artista procurasse outras formas de reapropriar essas imagens. Acompanhou os comentários e acessos aos vídeos e percebeu que esse processo já constituía um trabalho por vir: “Nessa hora, Alla assumiu que isso já era trabalho e(m) desdobramento, o outro do outro eu: hater, porém iteração, logo co-labor-ação” (MEDEIROS; BRITES, 2019, p. 46).

O processo vivenciado por Alla Soub reverberou em reflexões acerca do fracasso e da pronóia de maneira que a adjetivação “anti-higiênica” conduziu poeticamente a produção da mostra para o projeto De|Generada, realizada no foyer do teatro do Sesc Santanna. Em contextos aparentemente antagônicos, no sentido de que o trabalho de Alla, em performance se configura o “oposto” ao de pintura quanto a efemeridade da experiência. Na performance existe uma interação primordialmente com o outro, nas pinturas essa interação acontece como processo, pois a pintura como resultado final não é alterada pelo outro. Além do outro, existe o material e a situação em que o trabalho está inserido, tudo pode alterar os caminhos previstos sem se constituir como um fracasso de percurso - muito pelo contrário, se acata os imprevistos e a partir daí o trabalho se transforma de acordo com o fluxo dos acontecimentos.

A pessoa que comentou sobre a “sujeira” dos trabalhos ou da artista na exposição do MAM, pode ser entendida como uma *hater analógica.* O fato ocorrido na exposição, o “xingamento” que poderia ter se transformado em paranoia, passa a ser considerado como potência poética e resulta numa série de trabalhos, que abordarei com maior profundidade no próximo tópico, onde relaciono o feminismo à fuleragem por meio do conceito da mundiçagem. Contrafluxo aos bons modos e condutas impostas aos corpos femininos, em prol de desejos e vontades independentes dos padrões de beleza, subjetividades desviadas dos moldes hegemônicos e assépticos.

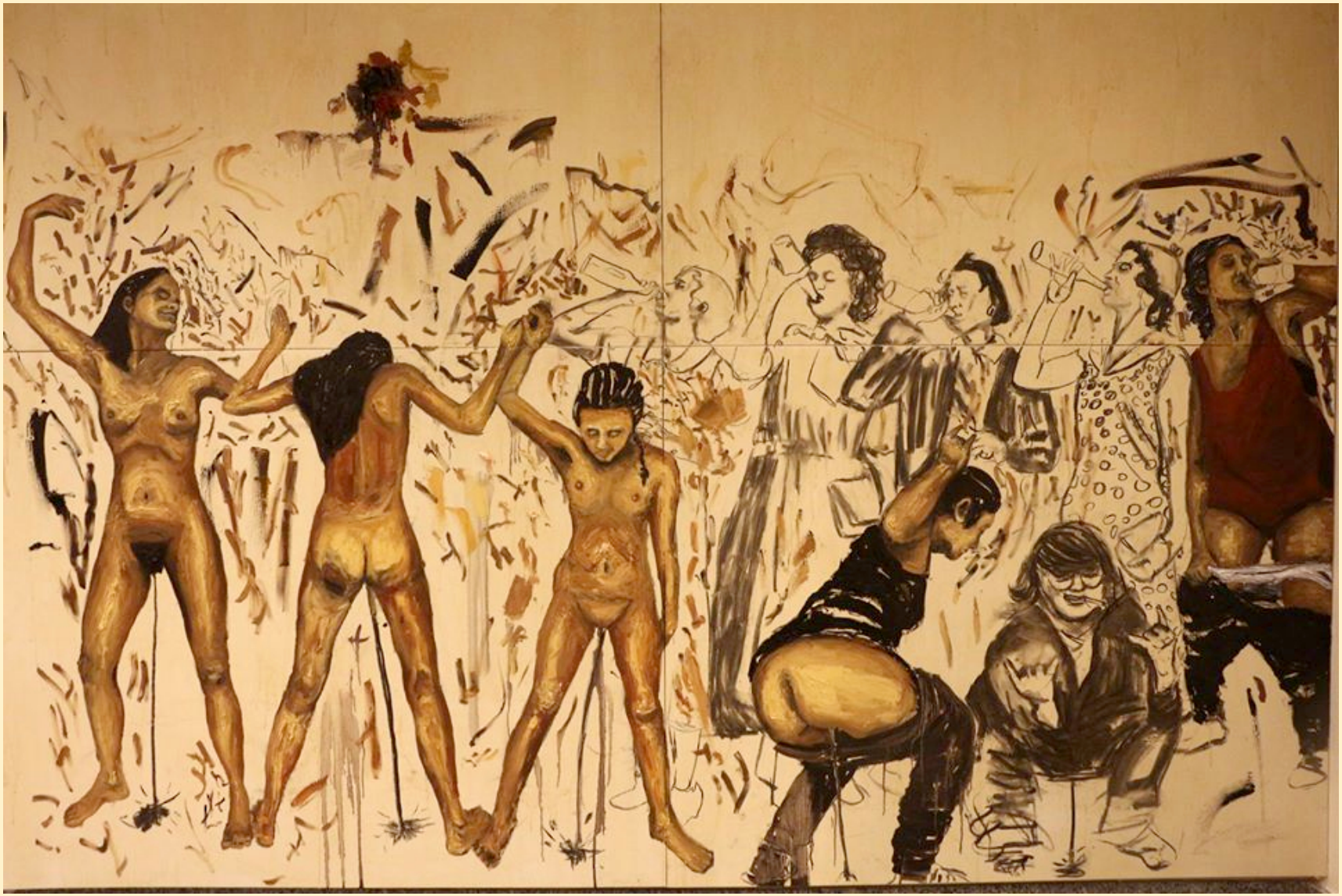


Figura 62 - Camila Soato, Anti higiênicas III, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz..

Arregaça: Mundiça[7] (anti-higiênica), fuleira, bêbada, sapatão e feminista

A mulher que torna vivo o cômico e o grotesco, que é fanfarrona e desbocada, agressiva, largada e bêbada, é pouco vista nas representações literárias e artísticas - a não ser como corpo rechaçado, imundo e amoral. Já no caso dos personagens masculinos que encarnam essas características são inscritos na história como "gênios incompreendidos". É possível observar nos relatos a exaltação de um modo de vida boêmio e desviante, homens que rompem com as normas comportamentais são registrados como rebeldes e vanguardistas. Lygia Fagundes Telles, ao hospedar o escritor William Faulkner, conta que este passou sua estadia em São Paulo completamente ébrio. Ao ponto de, ao deixar a cidade, já no aeroporto, perguntar à Telles qual seria mesmo o nome da cidade em que acabara de passar quatro dias. Ernest Hemingway afirmou que "todos os bons escritores bebem". Além de tantos outros exemplos de intelectuais e literatos, desde a Roma antiga com o poeta Horácio que alardeava: "Quem bebe só água não escreve bons poemas" (SCLIAR, 2009). Já para as mulheres esse terreno se configura como espaço insalubre, malvisto e causador de repulsa. Taxadas de doidas, nojentas, mundiças, associadas à feiura, tanto corporal quanto moral.

Em seu livro *A História da Feiura (2007)*, o teórico Umberto Eco realiza um breve panorama, entre a Antiguidade e o Barroco, sobre a relação entre a feiura e o feminino. A feiura da mulher era associada ao desvio das virtudes e a beleza artificial à malícia e aos jogos de sedução. Na idade Média, a feiura estava relacionada à decrepitude da mulher velha, destituída da possibilidade de reprodução, era "símbolo da decadência física e moral" (ECO, 2007, p. 159). No renascimento, a feiura feminina se mostra como um divertimento, a ridicularização do corpo feminino destoante dos padrões de beleza vigentes. Já no período barroco, essas "imperfeições" se tornam elogiosas, tendo em vista que a beleza esbanjada era considerada um artifício de sedução demoníaca pelos

---

[7] Expressão popular ou corruptela de imunda.

cristãos. Esses retratos misóginos foram preponderantes na construção de uma imagem feminina como um dispositivo de controle, levando tanto a feiura, quanto a beleza se tornarem mecanismos de controle das vontades e desejos das mulheres.

Assim, as mulheres ébrias eram comumente vistas como imundas e amorais, contribuindo para restrição do feminino às esferas domésticas, as destituindo de exercer os poderes públicos. Se bela ou feia, ao se expor na esfera pública, a mulher foi condenada. Em passados mais próximos até os dias atuais, essa condição persiste de diferentes formas como discorre Mary Russo (2000) e Virginie Despentes (2016) a seguir sobre o grotesco feminino, teorias que se aproximam dos relatos da minha infância à vida adulta, como artista mulher, lésbica e fuleira.

Russo (2000, p. 69) desencadeia sua análise a partir de uma frase que ouvia quando criança: “Ela [a mulher] está se exibindo”. Nesse sentido, a teórica discute o grotesco feminino e explana sobre as ameaças e perigos que a exposição do corpo feminino reverbera na sociedade: “Para a mulher, a exposição se aproxima mais de uma espécie de descuido ou perda da noção de limites: as donas de coxas grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, bochechas vermelhas de *blush*, rindo alto com uma alça de sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estariam irremediavelmente condenadas” O homem se expõe de forma legitimada pela sociedade, tornando essa exposição proposital e divergente do risco da exibição feminina.

A escritora Virginie Despentes (1969) inicia o livro intitulado *Teoria King Kong* com a seguinte declaração: "Escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça" (DESPENTES, 2016, p. 7). A autora discute, de forma escrachada e agressiva, a forma como a sociedade forjou o feminino e imputou às mulheres a tarefa de serem boas meninas, esposas, mães, domésticas, doces, delicadas e tantos outros adjetivos que indicam a inferioridade em relação às características "heroicas" atribuídas ao sexo masculino. Virginie Despentes discorre sobre a parte da literatura produzida por homens, principalmente as dos séculos XVIII e XIX, em que a grande maioria das personagens femininas aparecem para satisfazer os desejos masculinos. Por seu turno, Despentes se identifica e elogia a figura da mulher nada

atraente e pouco disposta a se render aos caprichos do macho, perdedora em matéria de feminilidade padronizada e o tema principal das pinturas apresentadas neste tópico.

Figura 63 - Camila Soato, Anti higiênicas I, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz.

Uma das características das imagens aqui construídas é esse feminino que Virginie Despentes exalta, ao mesmo tempo sensual e agressivo, barulhento e brutal. Na mesma tela são construídas situações que mesclam o universo doméstico e íntimo, com um universo tosco e viril, nada sedutor para o modelo de beleza vigente. São figuras “mais desejantes do que desejadas”, afirma Virginie Despentes (2016, p. 9). Mulheres que não se depilam ou se depilam no meio do buteco, bebendo cerveja e dando gargalhadas ensurdecedoras. Uma feminilidade não grata para os homens. Virginie Despentes finaliza seu primeiro capítulo dizendo que o “ideal de mulher branca sedutora e não puta" (DESPENTES, 2016, p. 11) não existe.

Posteriormente, Virginie Despentes afirma que qualquer coisa que façamos, ou sejamos, não será qualificada, pois o homem branco, detentor da verdade, sempre quer enquadrar a mulher numa ordem que eles mesmos definiram, de acordo com seus interesses. Como uma reação ao progresso, ao avanço na conquista dos direitos das mulheres. Todo progresso é deslegitimado e a possibilidade de uma mulher transar com quantos e com quem ela quiser, sem ser considerada uma prostituta, é condenada. Se masturbar, falar alto, ser excessiva e bruta. Resumindo, ter a possibilidade de exercer toda sua potência é uma situação combatida por uma sociedade patriarcal e machista.

Virginie Despentes, quando lançou seu livro, relata que não imaginava poder ser alertada que não deveria ultrapassar certas fronteiras: “o que posso entender desse fato são os limites que nos são dados sempre quando as nossas conquistas ameaçam a hegemonia dominante”. “Existe um orgulho doméstico em avançar com o freio de mão puxado, como se isso fosse útil, agradável ou sexy" (DESPENTES, 2016, p. 15). Como Despentes deflagra: somos induzidas a pensar que nosso poder nos envergonha. Para isso, lançam mão de tolher nossas vontades e desejos, muito além, tentam com todas as forças nos colocar umas contra as outras, sendo vigiadas por nós mesmas, pares e por dispositivos de controle tais quais a televisão, revistas e família.

Virginie Despentes discorre também sobre a necessidade induzida da mulher sentir a necessidade de ter a aprovação de uma figura masculina. Assim como o medo de se sobressair ao "pai". Para compensar essa transgressão se cria o estereótipo da vadia como

um tipo de compensação: "Olha só como sou boazuda; apesar da minha autonomia, da minha cultura, da minha inteligência, na realidade só quero ser desejada por você"(DESPENTES, 2016. p.16).

A autora afirma que mesmo com a revolução feminista da década de 70, não houve uma reorganização sistêmica que pudesse trazer para as mulheres a possibilidade de exercer suas potências. Ou seja, tomar as ruas, ocupar econômica e politicamente os espaços públicos. Isso significaria o não confinamento compulsório ao espaço doméstico e ao trabalho artesanal. Assim, a organização da coletividade continua sendo uma prerrogativa masculina. Não houve a criação de dispositivos efetivos para que os cuidados da prole e do lar não ficassem a cargo da mulher ou, ao menos, que facilitasse sua participação enquanto ser político e econômico. Por conseguinte, a autora argumenta que para podermos exercer nosso poder é preciso esquecer a doçura do ser agradável e serviçal. Aqui é evidente a tomada, pela autora, de uma postura viril e nada sedutora para a conquista do acesso à esfera pública e rompimento com a esfera doméstica.

Nesse ponto, a mulher de Despentes se conecta com as mulheres das pinturas apresentadas na sequência. As mundiças, anti-higiênicas e sujas. Esses adjetivos são destituídos da sua carga negativa e elogiados como potência de desejos e vontades, rompendo com padrões e moldes impostos. Historicamente, as tentativas das mulheres de exercer poder nas esferas fora do lar foram condenadas por meio de adjetivos referentes à imundice. Essa estratégia de associar atos libertadores à sujeira, tanto corporal, quanto moral, se constituiu como um dispositivo de controle utilizado em diferentes esferas, desde as mais veladas até as mais violentas.

Figura 64 - Camila Soato, Anti higiênicas II, óleo sobre tela, 240 x 300 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz..

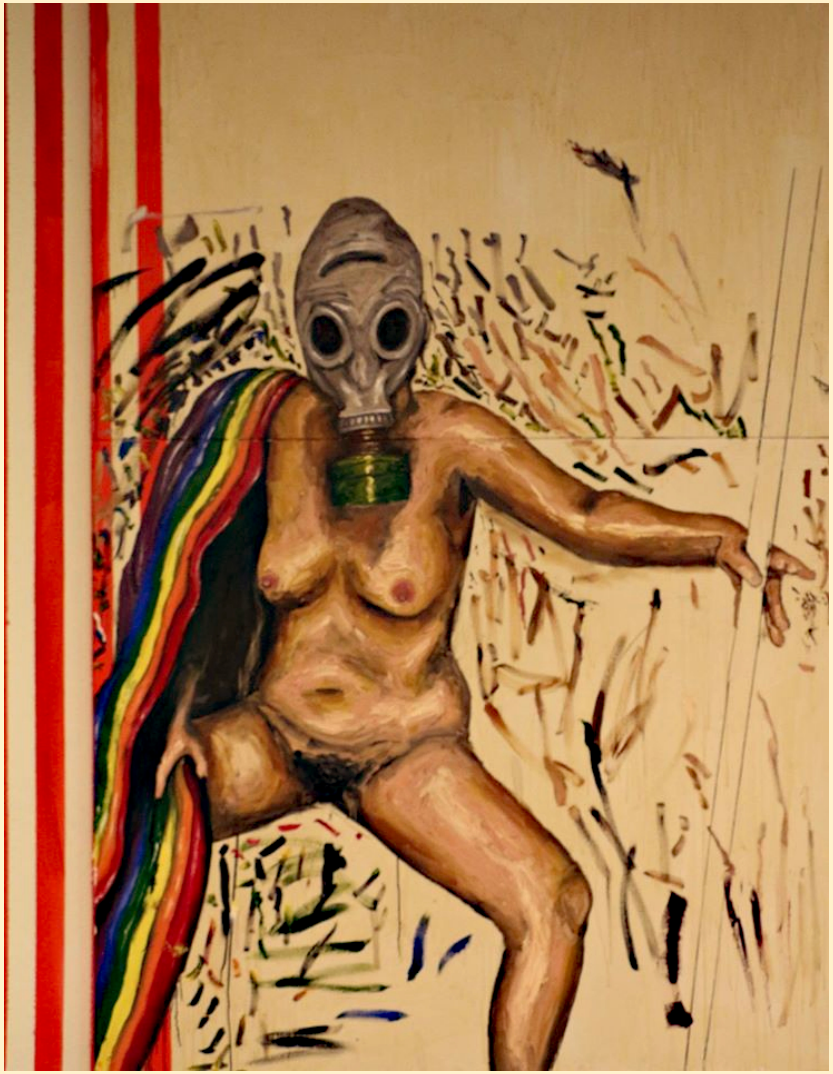


Figura 65 - Camila Soato, Anti higiênicas IV, óleo sobre tela, 150 x 120 cm, 2016. Foto: Geraldo Cruz.

Na esteira das reflexões supracitadas, a série de pinturas intitulada *Imundas e Abençoadas*, propõe jogos e profanações. O corpo nu aguerrido e fuleiro destitui a objetificação de um corpo que serve apenas para ser observado, uma tentativa de questionar o espectador quanto ao seu próprio papel. Os objetos e ações que marcam as cenas remetem ao doméstico e cotidiano, ao mesmo tempo em que alguns elementos trazem a ideia do público e expansivo, aguerrido e debochado. Na história tradicional, o cotidiano, as sutilezas, a esfera íntima e particular, foram invisibilizados por não serem considerados totalizantes e universais, foram deslegitimadas pela lente do homem. O doméstico e cotidiano é comumente atribuído ao universo feminino, porém, o aparecimento de uma historiografia que relativiza a construção rígida e ensimesmada dos fatos possibilitou a inserção dos feitos das mulheres na História justamente por considerar a importância destes campos de conhecimento fora dos grandes acontecimentos. Sendo assim, nas pinturas elogio o banal, o trivial e o cotidiano, procuro elevar situações desconsideradas por não serem "pressupostos rígidos de grandes marcos" (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 285).

> Durante a década de 1960, cresceu na historiografia um movimento, crítico do racionalismo abstrato, que relativizou a importância de métodos ou de conceitos teóricos rígidos. [...] O conhecimento histórico tornou-se relativo, tanto a uma determinada época do passado, como a uma dada situação do historiador no tempo, o qual procura interpretar os processos de mudança através de um conhecimento dialético. Tal panorama tornou mais factível a integração da experiência social das mulheres na história, já que sua trama é tecida basicamente a partir do cotidiano [...] (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 284).

A profanação aparece na mescla de elementos que remetem a imponência dos grandes acontecimentos, como a dimensão e os formatos das telas, no posicionamento das figuras e a gestualidade aguerrida das personagens centrais que carregam objetos

triviais, como vassouras, toalhas de banho, marretas e um chifre (que, na verdade, é um casco para tomar tereré[8]). Há uma ridicularização de cenas heroicas da história por meio de elementos domésticos, um modo de profanar, isto é, trazer de volta à esfera do humano aquilo que foi sacralizado pelo sistema patriarcal.

No caso, seria trazer a história para o domínio comum, não mais reservada aos poucos que a usurparam, ao se utilizar do pedestal pictórico para registrar do avesso a noção de uma história rígida, construída a partir de lentes restritas a uma hegemonia. O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942) aponta que "A passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um *reuso*) totalmente incongruente do sagrado" (AGAMBEM, 2007, p. 66). As imagens subsequentes podem ser consideradas como um reuso dos registros históricos. Combinações de contextos que revelam uma situação profanadora, que deseja abordar a história, mas não em um sentido geral e totalizante e sim, cotidiana e particular, da qual faço parte.

De acordo com as conjecturas de Agamben, não só da esfera religiosa se vale a profanação, as crianças também realizam essa operação ao brincar com objetos que são da esfera da economia, da guerra, do direito e de outras atividades que somos condicionados a levar a sério (AGAMBEN, 2007, p. 67). Assim, o deslocamento, nas pinturas seguintes, dos objetos de seu uso comum para ações que remetem a esse universo de seriedades, operam de uma forma profanadora próxima às colocações de Agamben: "Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transforma-se improvisadamente em brinquedo" (AGAMBEN, 2007. p. 67). O autor pontua que não se trata de qualquer acaso, mas sim de situações que dão "uma nova dimensão do uso" e os agentes dessa operação são as crianças e os filósofos. Ou, para mim, as/os artistas.

---

[8] Tereré é uma bebida muito difundida no Mato Grosso do Sul e de origem sul-americana, consiste na infusão da erva-mate em água fria.

A pintura de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (Caprese, 1475) *A Criação de Adão* na Capela Sistina[9] é parte do jogo que proponho. Esse recorte é utilizado como referência, a imagem de um Deus homem criador que toca a figura do homem como símbolo da conexão humana e divina, é substituído pela imagem de uma mulher vestida apenas com uma toalha e chinelos, como que acabando de sair do banho, e que estende o braço para tocar o dedo de deus - porém oferece o traseiro de um vira-lata em um gesto que ridiculariza não só o sistema religioso, mas também o legado histórico masculino, aqui representado pelo gênio artístico do grande mestre renascentista.

[9] Pintada pelos maiores artistas da Renascença, incluindo Michelangelo, Rafael, Perugino e Sandro Botticelli.

Figura 66 - Imundas e abençoadas, óleo sobre tela, 200x200cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Figura 67 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas I, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria.

Figura 68 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas II, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria.

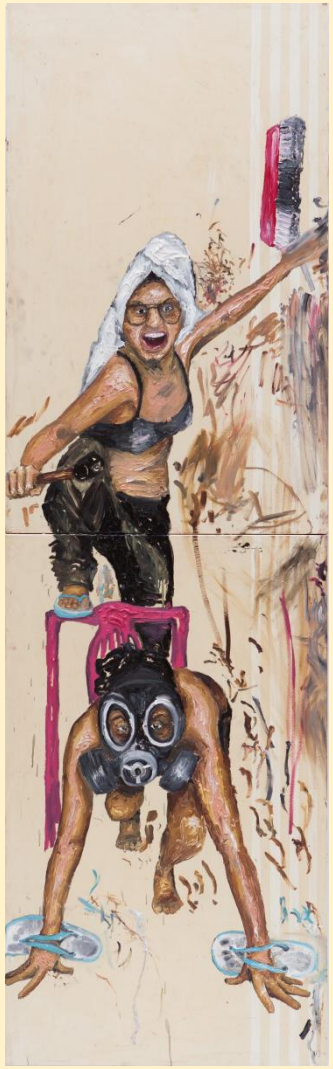


Figura 69 - Camila Soato, Imundas e Abençoadas III, óleo sobre tela, 240 x 80 cm, 2015. Foto Zipper Galeria.

Nas últimas pinturas da série, elementos cotidianos e domésticos são intercalados por imagens da pintura *Judite decapitando Holofernes* (1615) da pintora do barroco italiano Artemisia Gentileschi (Roma, 8 de julho de 1593 – Nápoles, 1656). A combinação desses elementos são reconhecíveis mas possuem predicados desconexos entre si, as ações envolvidas não possuem um sentido integrado e sucessivo. Neste sentido, instigam o fruidor a buscar em seu arcabouço particular (sociocultural) um significado para os elementos combinados no desencadear das situações. Proponho nessa série um jogo entre passado e presente, tradição histórica e narrativas particulares, acarretando construções figurativas no limite do *non sense*. Táticas para evadir a catatonia das narrativas lineares em que somos bombardeadas/os e que podemos estar imersas/os.

A apropriação da pintura da artista barroca e primeira mulher a se tornar membro da Academia de Belas Artes de Florença remete à representação de mulheres como protagonistas. O braço forte de mangas arregaçadas é uma marca da artista. Gentileschi se autorretrata, no anseio de registrar sua própria história. Suas personagens são imponentes, nada indefesas ou delicadas. A pintora constrói as imagens, em sua grande maioria, com autorretratos ou elementos referentes a suas vivências, vontades e desejos.

Imundas e Abençoadas pretende um diálogo com as possíveis táticas de Artemisia Gentileschi. Desta forma, é possível observar nas produções apresentadas, camadas que se mesclam: micropolítica, crítica institucional, questões de gênero, interditos da sexualidade, gestualidade e matéria pictórica. São situações aparentemente antagônicas, mas que quando aproximadas criam um caos organizado. As pinturas pretendem deflagrar a possibilidade de liberdade dos corpos e identidades sob o véu do humor, do cômico sarcástico, azedo e afiado. O humor é uma ferramenta política eficaz e aqui, na maioria das vezes, não objetiva o riso. A congruência de sensações e contrastes que sugere a série é o que media o espaço entre o espectador e a tela.

As pinturas foram produzidas para compor a exposição *Nobre sem Aristocracia*, realizada em 2014, com a curadoria de Paula Braga (1968) - historiadora, crítica de arte e docente na UFABC. Após visitas e conversas em ateliê, Braga me surpreendeu com um texto que reverberou na produção de *Imundas e Abençoadas.*

Sendo assim, as séries posteriores passaram a discutir de forma mais direta as fraturas do sistema em que estamos imersos. Os desejos quase inocentes de exacerbar o que a sociedade "civilizada" considera sujo das pinturas iniciais, situações que protagonizavam apenas os animais, crianças e cenas engraçadas apropriadas da internet se transformaram em composições em que meu corpo, enquanto artista mulher e lésbica em uma sociedade dominada pelo patriarcado, exacerbava meus anseios. Expus cada vez mais o meu processo de produção, que já tinha como proposta incorporar os percalços da manufatura, e passei a incorporar todo tipo de interferência ou colaboração externa. Desta forma, as relações com mercado também se transformaram em provocações e desvios, alguns produtivos e outros nem tanto.

Se não tem tu, vai tu mesmo[10]: a areia movediça do mercado

Diante do exposto, nas linhas a seguir, propõe-se a descrição analítica destes pesos e medidas, discutindo agenciamentos e combinações relacionados ao espaço expositivo e aos projetos desenvolvidos. Nesta parte do texto, pretendo discutir os processos fora do ateliê, as relações e experiências que cruzei ao expor as pinturas em galerias e outras instituições. Percebi que expor as experiências com o mercado de arte é algo movediço e turvo. Existem muitos conflitos velados entre a obra de arte e o mercado de arte, as relações entre galerias, instituições e artistas. Os interesses que estão em jogo, assim como a autonomia das/dos artistas é discutida de forma cautelosa. Nessa situação, comentarei sobre as experiências que tive e como essas vivências influenciaram

[10] É uma expressão análoga a "quem não tem cão caça com gato". Podemos entendê-la, a partir de uma situação que nos conformamos com o que se tem em mãos, mesmo que não seja o ideal.

propostas poéticas e estéticas de acordo com as interferências de cada projeto. Sendo assim, parto das minhas experiências para discutir esse circuito no qual atravesso.

A partir do recorte de quatro séries de trabalhos que foram mais significativas nesse sentido, comentarei algumas situações que ocorreram e que mudaram as propostas iniciais dos trabalhos apresentados a seguir. A primeira série de trabalhos que deflagraram possíveis conflitos mercadológicos foi o conjunto intitulado Hamartia[11]. Decidi colocar o título em grego para que não fosse prontamente identificado o discurso que a imagem trazia, ao mesmo tempo, procurei conferir, de forma sarcástica, um quê de eruditismo. Desenvolvi essa série instigada pela situação política em que vivia no momento: a falta de água em São Paulo e as políticas públicas que beneficiam grandes empresas e jogam a responsabilidade para a população. Enquanto essas estruturas necessitavam de maior atenção dos ditos "cidadãos de bem", a parte privilegiada da classe média, alienada, fazia panelaço de suas varandas exigindo o impeachment da então presidenta Dilma Rousseff.

As imagens trabalhadas nas pinturas são autorretratos compostos de cenas que apresentam ironicamente essa situação. Uma mulher sentada em frente a um computador com um panela na cabeça, assoando o nariz com uma das mãos e a outra estendida com o punho cerrado, como num gesto de engajamento político e social. Outra pintura exibe uma mulher em cima de um galão de água de 20 litros comendo uma coxa de galinha, em referência aos "coxinhas"[12], de forma animalesca. Uma terceira pintura apresenta uma mulher abraçando um galão de água, uma outra com uma mulher em cima do mesmo galão de água, apontando um estilingue para uma panela de pressão e por último, sobre uma galão de 20 litros de água, uma figura mascarada munida de um desentupidor em uma das mãos e na outra uma pá de lixo como se estivesse em posição de ataque. As situações discutem sobre a manifestação política

---

[11] Constitui um erro em decorrência de uma ignorância, causadora da queda de um herói. Esse termo aparece na *Poética de Aristóteles.*

[12] O termo "coxinha" é utilizado para fazer referência às pessoas ditas "cidadãos de bem" que ostentam um padrão de vida elevado e defendem ideias e posturas políticas conservadoras. A gíria tem origem paulistana e é utilizada em oposição aos ideais políticos e econômicos considerados de esquerda.

desacertada dessa parte da população paulistana. Todas as cinco obras foram realizadas para participarem de um feira de arte em São Paulo. Todas as quatro obras foram devolvidas e não expostas com a justificativa de que não eram boas o suficiente.

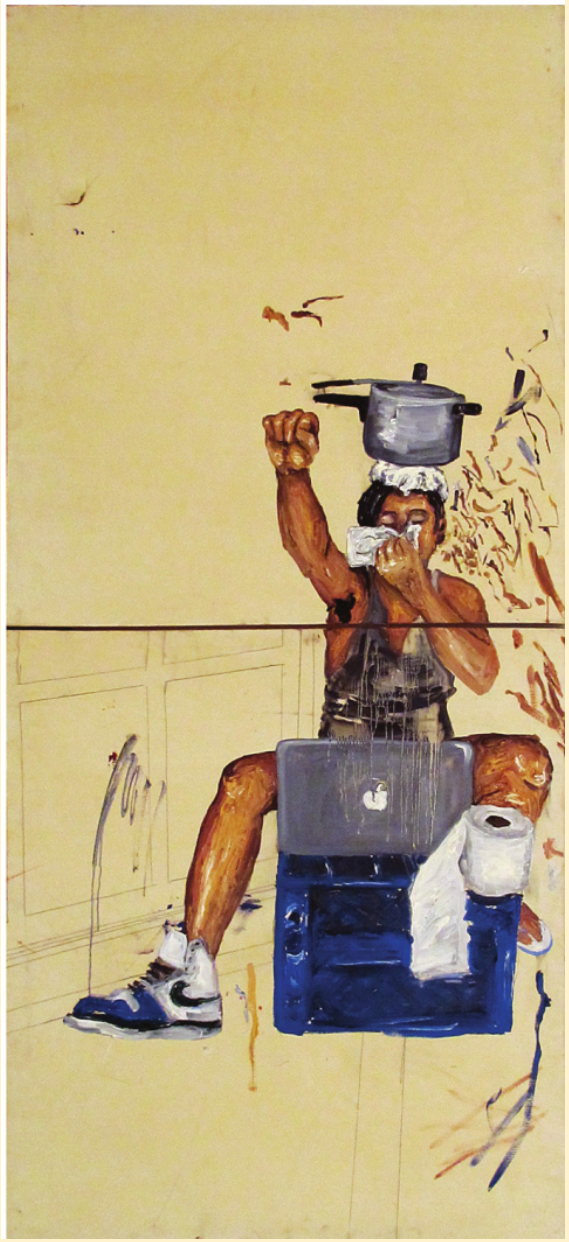


Figura 70 - Camila Soato, Hamartia II, óleo sobre tela,200 x 90 cm, 2015. Foto: Camila Soato.

Figura 71 - Camila Soato, Hamartia Divus I, óleo sobre tela, 160 x 80 cm, 2015. Foto: Camila Soato.

Figura 72 - Camila Soato, Hamartia I, óleo sobre tela 200 x 90 cm, 2015. Foto: Camila Soato.

Figura 73 - Camila Soato, Hamartia III, óleo sobre tela 200 x 70 cm, 2015. Foto: Camila Soato.

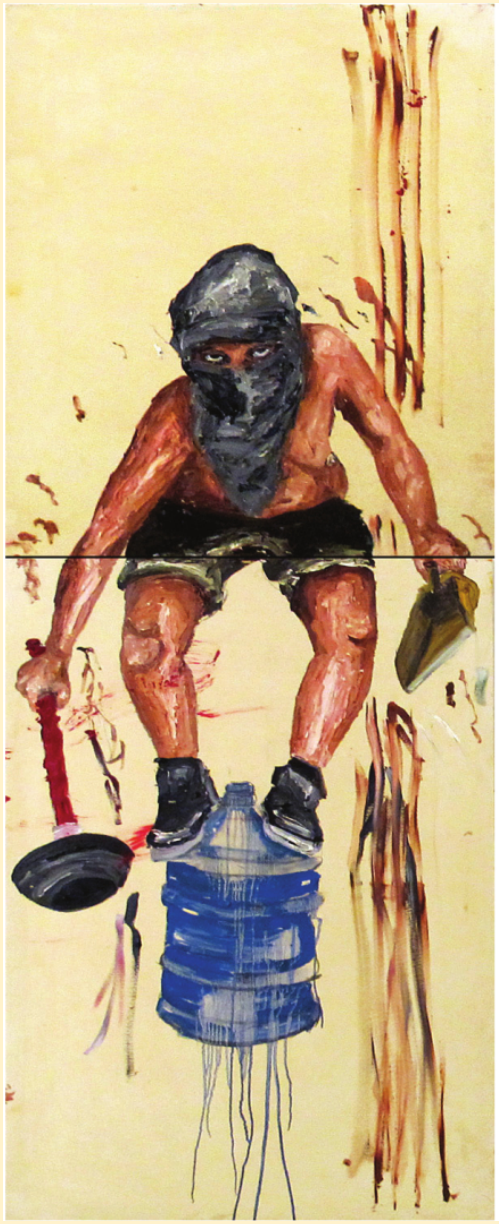


Figura 74 - Camila Soato, Hamartia IV, óleo sobre tela 180 x 60 cm, 2015. Foto: Camila Soato.

Assim, atendendo às circunstâncias, realizei duas outras pinturas que contemplassem as exigências veladas da galeria. Nessas outras pinturas também lancei mão da crítica ao contexto político da época, porém o título era o foco do deboche. As camadas de imagens eram compostas por uma combinação de apropriações de imagens pictóricas dos grandes mestres da pintura Caravaggio e Rembrandt. A composição das situações são compostas por imagens de cachorros trepando e cagando. Os títulos são "*Caravaggio tem convicção de que é preciso cagar sem Temer*" e "*Rembrandt tem convicção de que é preciso amar sem Temer*". Esses títulos se referiam a acontecimentos políticos latentes naquele momento: o golpe ao governo vigente naquele período. As obras foram expostas, porém seus títulos omitidos. Quando questionei a galeria o porquê de os títulos não estarem nas legendas ao lado das obras, não obtive resposta.

Em 2016, quando ocorreu o fato supracitado, as elites paulistanas, as mesmas que frequentavam as feiras de arte e galerias, continuavam batendo panelas como uma manifestação contrária ao governo vigente. Percebi que a motivação velada da escolha por devolver as obras poderia ter sido impulsionada pelo fato de que as imagens e títulos poderiam incomodar boa parte dos consumidores desse circuito artístico mercadológico.

Figura 75 - Camila Soato, Caravaggio não tem Provas mas Convicção que é Preciso Cagar Sem Temer, óleo sobre tela 120 x 150 cm, 2016. Foto: Zipper Galeria.

Figura 76 - Camila Soato, Rembrandt não tem, Provas mas Convicção que é Preciso Amar Sem Temer, óleo sobre tela, 120 x 240 cm, 2016. Foto: Zipper Galeria.

Depois das discordâncias com a galeria sobre a série *Hamartia*, realizei a série *The Same Old Shit*, composta por uma combinação de cenas de famílias norte-americanas, ao estilo comercial de “margarina”, cachorros cagando e fundos decorativos de papel de parede. *The Same Old Shit*, foi uma série provocada pelo conflito entre as minhas acepções poéticas e políticas e os interesses mercadológicos que me rondavam no momento. De um lado, ouvia de algumas pessoas que só pintava cachorro cagando e trepando, de outro, as pinturas mais vendidas eram exatamente essas ou análogas. Desta forma, procurei estabelecer um debate com a mesmice, tanto no sistema artístico, quanto político e cultural. As quatro pinturas figuram um certo deboche ao sistema mercadológico artístico do qual participo.

gura 77 - Camila Soato, The Same Old Shit 8, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 78 - Camila Soato, The Same Old Shit 5, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 79 - Camila Soato, The Same Old Shit 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 80 - Camila Soato, The Same Old Shit 7, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Após algum tempo de reflexões acerca do ocorrido, recebi o convite para realizar uma mostra individual em 2017 e decidi convidar a pesquisadora Paula Borgui[13] para realizar a curadoria da exposição. O convite foi feito após ter visitado uma exposição curada por ela na Casa Chiclet, um espaço de resistência artística e cultural independente. A escolha dos artistas e obras, além da expografia realizada pela curadora e pelo espaço, contemplaram o pensamento e as aspirações poéticas que possuía na época. Era por um caminho análogo que gostaria de construir as propostas poéticas e estéticas do meu conjunto de trabalhos.

Durante os acompanhamentos em ateliê, contei para curadora o ocorrido supracitado e mostrei as pinturas renegadas. A partir dessas conversas, desenvolvemos a vontade de construir a exposição com uma crítica velada a esse seleto público. O intuito da exposição deveria questionar sutilmente esse sistema mercadológico e seu "aristocrático" público. Com essa compreensão, sugeri que o fio condutor da mostra giraria em torno do conceito: Caviar é uma Ova! Frase que conheci por meio da fotografia de uma pichação num muro. A ideia se tornou o nome da mostra e a proposta era jogar com as imagens que seguissem a mesma lógica. Deste modo, as pinturas produzidas foram carregadas de sarcasmo e ironia, pareciam, ao mesmo tempo, elogiar e debochar de tal circuito. As pinturas são repletas de camadas: humor idiota, ácido e pilhérico, que tira sarro de um contexto de valores questionáveis, mas no qual estou inserida e trabalho com.

---

[13] Paula Borgui (São Paulo, 1986) mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa de História e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFR.

Figura 81 - Camila Soato, A menina não tira a perereca da boca, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 82 - Camila Soato, Ocupar e resistir 2, óleo sobre tela 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 83 - Camila Soato, Doriana 1, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 84 - Camila Soato, Doriana 2, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

Figura 85 - Camila Soato, Doriana 3, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

Figura 86 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 5, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

Figura 87 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

Figura 88 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 2, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 89 - Camila Soato, Coragem, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 90 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 4, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria..

Figura 91 - Camila Soato, Meu corpo minhas regras 3, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

Figura 92 - Camila Soato, Amor sem barreiras, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 93 - Camila Soato, Caviar é uma Ova William!, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 94 - Camila Soato, Caviar é uma Ova dona!, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 95 - Camila Soato, Pula pirata, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 96 - Camila Soato, Amor sem barreiras, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 97 - Camila Soato, Amor sem fronteira, óleo sobre tela, 60 x 30 cm, 2017. Foto Zipper Galeria.

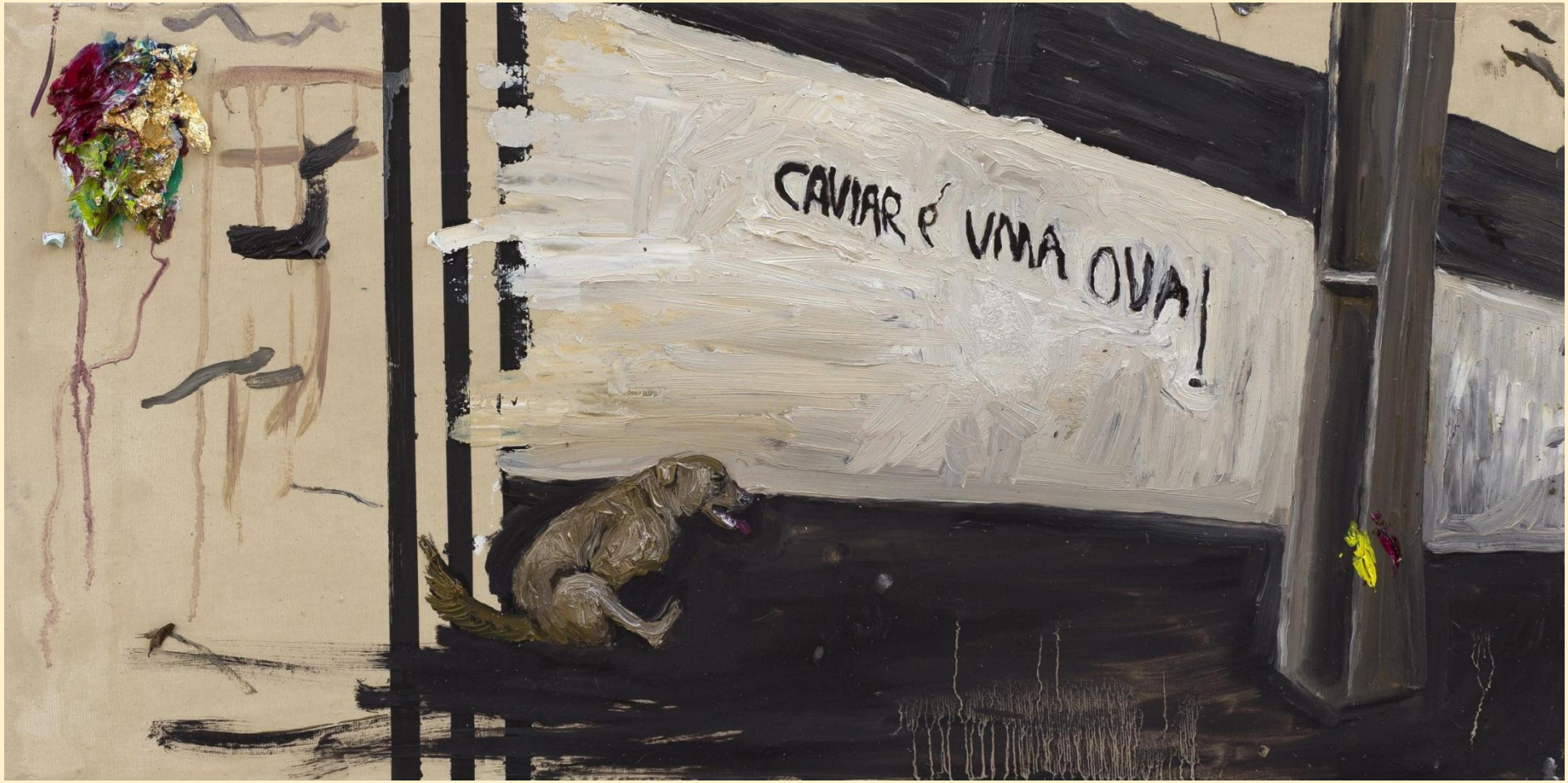


Figura 98 - Camila Soato, Caviar é uma Ova!, óleo sobre tela, 30 x 60 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 99 - Camila Soato, Britando, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 100 - Camila Soato, Em patados, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 101 - Camila Soato, Natureza quase morta 1, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

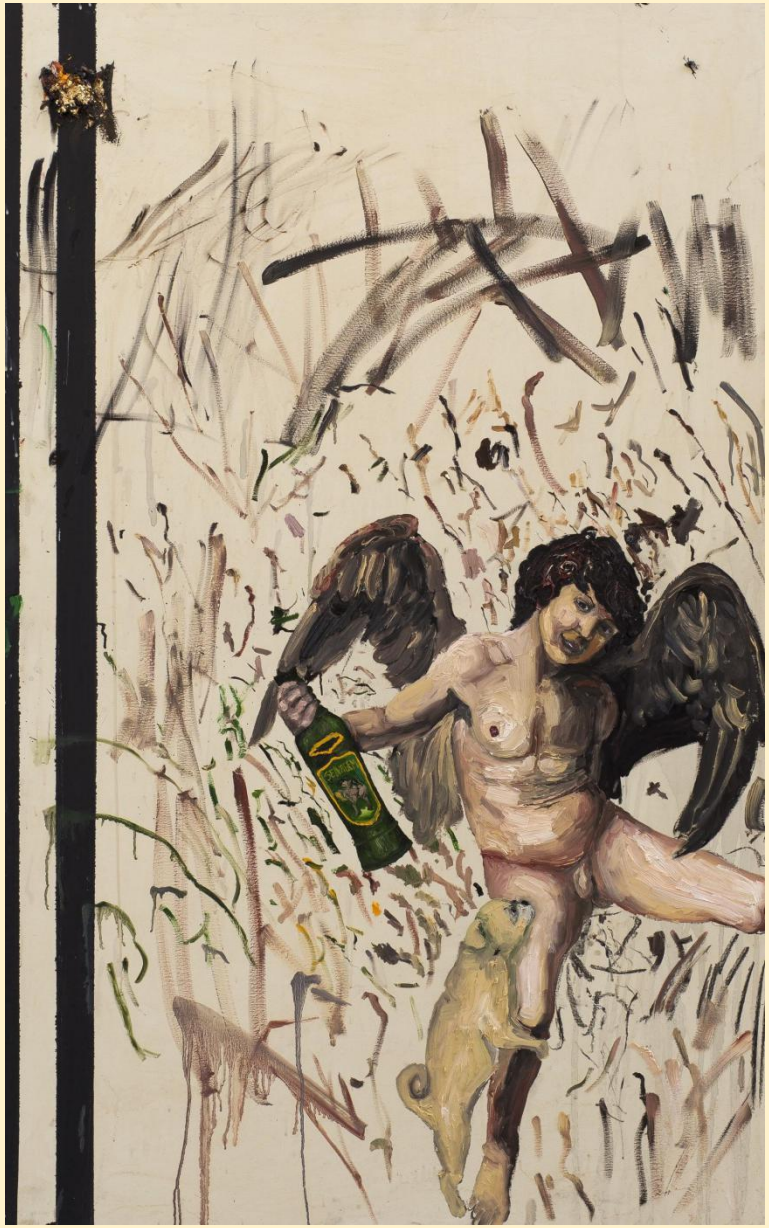


Figura 102 - Camila Soato, Não era amor, era catuaba, óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

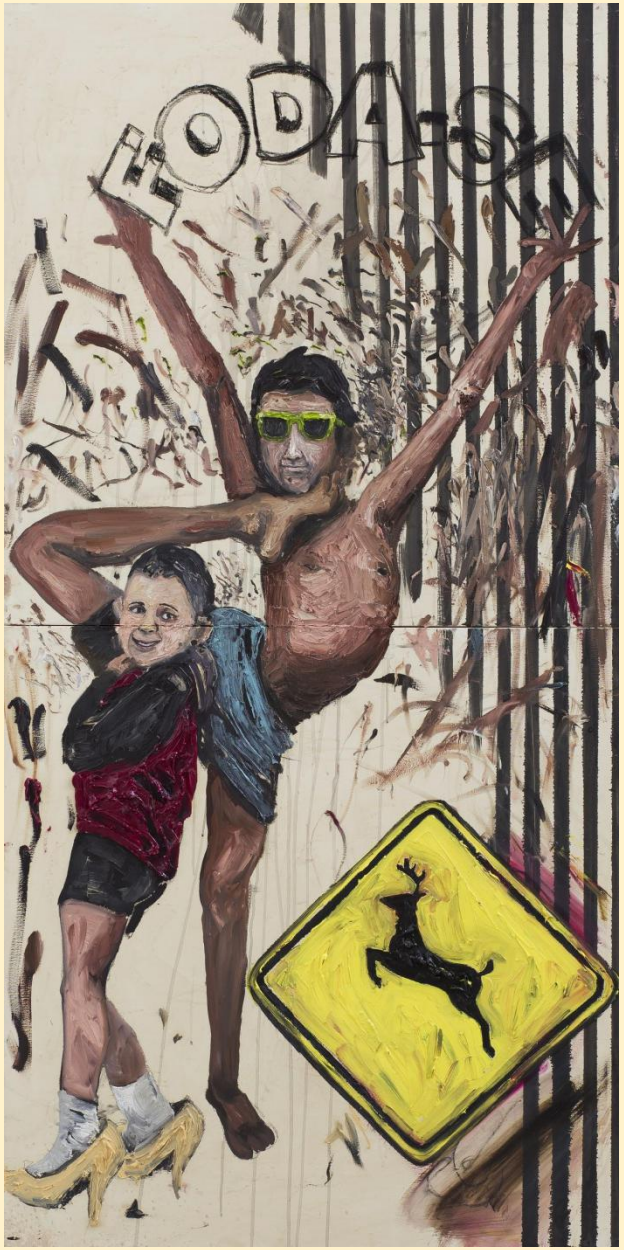


Figura 103 - Camila Soato, Liga o foda-se, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

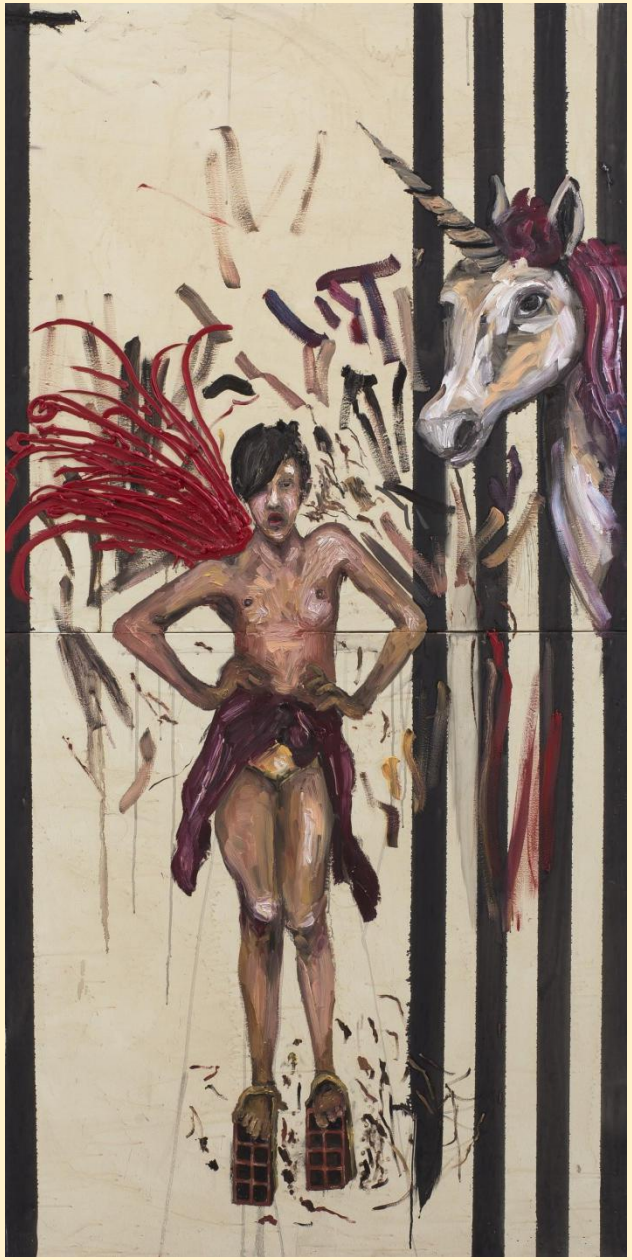


Figura 104 - Camila Soato, Unicórnios, sereias, cavalos marinhos e dragões, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 105 - Camila Soato, Geração Pós-coca 2, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 106 - Camila Soato, Geração Pós-coca 1, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 107 - Camila Soato, Natureza quase morta 2, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 108 - Camila Soato, Futura, óleo sobre tela, 50 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 109 - Camila Soato, A descoberta, óleo sobre tela, 160 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 110 - Camila Soato, Ocupar e resistir 6, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 111 - Camila Soato, Ocupar e resistir 1, óleo sobre tela, 200 x 300 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

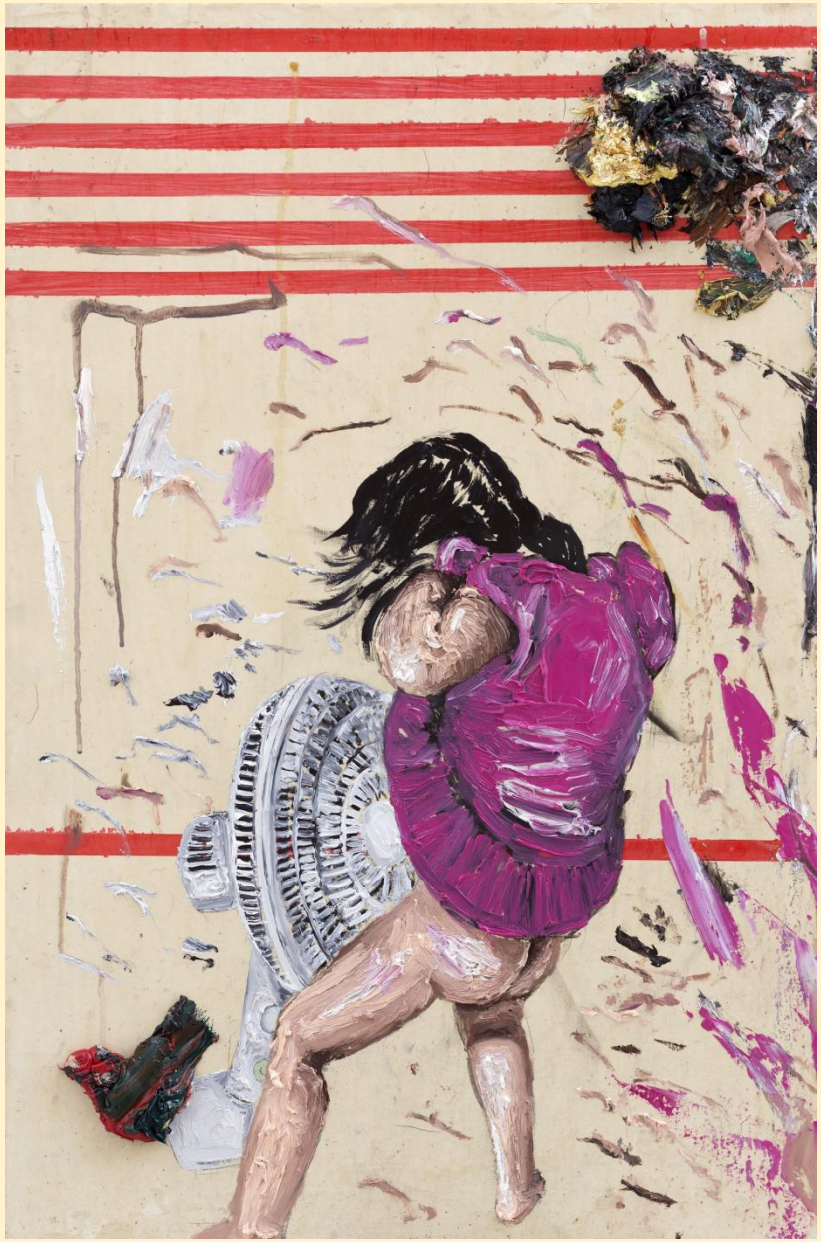


Figura 112 - Camila Soato, Ventilador na ppk dxs outrxs é refresco, óleo sobre tela, 60 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Figura 113 - Camila Soato, Tá de bandeja, óleo sobre tela, 100 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Três anos depois, com a série de esculturas intitulada *Esculturas de Bosta*, realizei um movimento parecido. As esculturas foram pensadas primeiramente em mármore. O interesse era confrontar o material nobre com imagens de mulheres se depilando enquanto bebem cerveja. A intenção era fazer uma referência às esculturas clássicas, só que os protagonistas não seriam as rijas e heroicas masculinas figuras, ou as lânguidas figuras femininas, mas retratariam um ambiente de botequim misturado com a intimidade da depilação no banheiro. Algo que abarcasse dois contextos diferentes, um trazido pelo material que remete à grandiloquência masculina clássica e outro que deslocasse e desmistificasse o corpo e as ações femininas como algo íntimo, pequeno, tímido, frágil e tantos outros adjetivos que a história se encarregou de nos delegar.

O processo de produção ficou absurdamente caro, não havia condições de arcar com as despesas. Assim, decidi engavetar essa ideia por um tempo e comecei a construir meu atelier na zona rural de Planaltina de Goiás. Com poucos recursos e mão de obra (no caso, somente a minha mesmo), decidi construir uma casa/ateliê com os materiais disponíveis no local e na comunidade. Após investigar qual seria a técnica mais adequada para tal situação, cheguei às construções de pau-a-pique. Paredes feitas de um entrelaçado de galhos, bambus ou taipas e uma massa feita de bosta de vaca, terra, palha e água.

Quando iniciei os experimentos com esse material, de imediato veio a possibilidade de construir as esculturas com a técnica e materiais análogos aos da construção da casa, o que mudou é que, ao invés do entrelaçado de madeiras, utilizei uma trama de arame como estrutura para a massa de bosta e terra. E assim, comecei os testes e a realizar as primeiras quatro esculturas de bosta. O nome é uma brincadeira com o material, que realmente é de bosta, e a minha situação enquanto artista, que rebola entre as ambições da galeria e os anseios artísticos pessoais.

Essa série tinha sido pensada para esculturas com situações que considero mais elaboradas e maduras com relação a visão de mundo que formulei, mais complexas de realizar tecnicamente. Imagens de mulheres debochadas, donas de si e de suas vontades e desejos eram as primeiras ideias a serem esculpidas em tamanho real. Porém, optei por imagens de cachorros cagando, trepando

entre si e com outros animais. E uma única escultura composta por uma imagem apropriada de um *meme* da internet: um galo de perna de pau atrás de um flamingo, fingindo ser este.

Imagens, que assim como as minhas primeiras pinturas, foram contrabandeadas da internet. Diferentes daquelas das mulheres, que são imagens construídas a partir de fotoperformances/ fotofuleragens realizadas em estúdio. Imagens mais fáceis de trabalhar tecnicamente e menos complexas. São engraçadas e leves em relação ao seu conteúdo mas, ao mesmo tempo, trazem à tona tabus sexuais por trás das figuras dos animais. Alegorias dos desejos humanos. Assim como, trazem ao pedestal da esculturas temas considerados banais. Operação análoga à que realizo nas pinturas. Uma tentativa de derrubar as relações hierárquicas entre materiais, suporte, conteúdo e forma.

Esses quatro primeiros trabalhos foram apenas estudos de material, por não possuir uma trajetória com o trato desse suporte, achei precipitado e pretensioso tratá-los como obras. Entretanto, ao mostrar as fotos para a galeria, me foi solicitado que enviasse os estudos para participar de uma feira de arte em São Paulo. Os exercícios foram legitimados como obras. Transportei os trabalhos para a galeria e, após conversar sobre valores e logísticas mercadológicas, a galeria sugeriu que fizéssemos esculturas de bronze a partir do molde das esculturas de barro. Essa sugestão foi justificada de acordo com a durabilidade do material e a serialização das esculturas que possibilitariam uma maior comercialização. O material das esculturas “originais” foi questionado por ser composto de bosta, essa mistura de barro, esterco, água e capim, ser mais frágil do que o bronze e não tão nobre quanto. No fim das contas, cedi às possibilidades mercadológicas e demos início à produção das esculturas em bronze. A reificação de trocas desse espaço mercantil me fizeram pensar sobre o valor estético e econômico das produções escultóricas apresentadas aqui. Da Bosta ao Bronze é um jogo que deflagra as mudanças estéticas e poéticas em detrimento dos interesses financeiros.

Figura 114 - Camila Soato, Esculturas de Bosta. Foto: Camila Soato.

Figura 115 - Camila Soato, Escultura de bosta II, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 33 x 45 x 30 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria.

Figura 116 - Camila Soato, Escultura de bosta I, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 33 x 45 x 30 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria.

Figura 117 - Camila Soato, Escultura de bosta IV, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 38 x 61 x 27 cm, 2019. Foto Zipper Galeria.

Figura 118 - Camila Soato, Escultura de bosta III, Água, terra, capim seco, esterco bovino, arame e madeira, 2019. Foto: Zipper Galeria.

Figura 119 - Camila Soato, Da bosta ao bronze I, bronze, Edição: 1/527,5 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria.

Figura 120 - Camila Soato, Da bosta ao bronze III, bronze, Edição: 1/549 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria.

Figura 121 - Camila Soato, Da bosta ao bronze III, bronze, Edição: 1/549 x 41,5 x 29,5 cm, 2020. Foto Zipper Galeria.

Mesmo que não planejada, conforme o princípio da supracitada pronóia, a produção e as consequências mercantis da série *Esculturas de bosta* e *Da Bosta ao bronze* resultaram numa autocrítica sarcástica e irônica, tanto da minha vivência nesse contexto de produção artística, quanto como me articulo e percebo este sistema. O material anterior, de barro e bosta, possuíam um valor simbólico de extrema importância para mim, pois além de revelar seu processo de produção, a matéria fora retirada do terreno do meu próprio ateliê em Planaltina de Goiás. O barro e a bosta originaram-se do processo de construção do meu ateliê, que foi construído por mim, mas foram substituídos pela resistência e vendabilidade de uma série em bronze.

Assim, a cor forte da terra vermelha característica dessa região do cerrado, das minhas raízes, lugar onde passei a minha infância e de onde surgiram as primeiras imagens de cachorros trepando, das fuleragens de meninice que compõem o conjunto dos meus trabalhos em pintura, foi substituída pelo bronze esculturas mais palatáveis ao mercado de Arte. A base de madeira de demolição das esculturas, o cheiro de terra, a cor e texturas foram substituídas por uma massa compacta brilhante que imita as qualidades das matérias empregadas no princípio. Contudo, o bronze trouxe maior resistência às esculturas e manteve o gesto da modelagem e a aparência da base em madeira. Por fim, me questiono se as mudanças matéricas que ocorreram após as esculturas terem sido fundidas em bronze modificaram seu valor artístico. Se essas alterações foram construtivas ou não. Se as operações oriundas desse processo significaram uma submissão ou uma incorporação das demandas mercadológicas. Afinal, o que o bronze traz de secular é profanado pelas imagens banais às quais ele está a serviço. Mais uma vez, imagens que remetem ao chulo, advindas de memes da internet, são eternizadas.

Considerações Finais

Ao escrever sobre os caminhos trilhados nessa pesquisa artística, observei a necessidade de elaborar métodos próprios e para isso, foi preciso estar aberta, como um corpo fuleiro, ou corpo “mundiça”, que brinca, joga e se desvia daquilo que é pré-determinado, sem se preocupar com a assepsia imposta. O corpo que se suja satisfeito e limpa a mão na tela. Limpa os pincéis e deixa tudo ali, anti-higiênico e caótico. Sujo, bagunçado e organizado ao mesmo tempo. Ambivalente e contraditório.

Por um lado, a busca por imagens banais na internet, de outro imagens de pinturas consagradas. Cachorros trepando compartilham do mesmo pedestal que o Deus de Michelangelo. Listras e borrões coabitam o fundo que invade a suposta hierarquia figurativa. Pinceladas carregadas de cores, que são arrastadas umas sobre as outras, no final das contas formam volumes e proporções harmônicas e nada caóticas. Ao se trabalhar com o que se tem pra hoje, materiais de baixo custo, improvisados e não convencionais, o resultado estético busca a aparência de seu contrafluxo.

Como fazer com que se insira no mercado da arte um pedaço de lençol imundo em madeiras reaproveitadas da caçamba de entulhos do vizinho? A arte mente e trai. "Se não tem tu, vai tu mesmo". Aqui, não é só a expressão que diz sobre se conformar com a falta de um ideal, é transformar. Da bosta ao bronze e do bronze a bosta. Importa menos o finalmente e mais o que se transforma, o caminho percorrido entre um e outro. Assim como, seus atravessamentos e fracassos.

O processo de produção artística acaba por se constituir numa busca por respostas em processos que geram outros problemas, reflexões e dúvidas. Se é possível afirmar algo, é que organizar o conhecimento adquirido com a produção dos trabalhos poéticos e o

exercício de registrar esse processo em forma de texto contribui para produção de conhecimento para uma comunidade especializada em arte ou não.

Contudo, no processo dentro da universidade, além de pensar como construir um registro documental da pesquisa em arte, também é necessário refletir de que modo é possível realizar a tarefa de expor a elaboração de um trabalho poético, sem reduzir a escrita a relatos estritamente pessoais das sensações que se tenta provocar através das pinturas. Mesmo assim, acredito que expor o processo de produção é uma forma de compartilhar conhecimento.

Ao produzir um trabalho artístico inúmeras indagações e inseguranças surgem, não apenas pelo processo mental de criação, de manufatura, mas outrossim, pelas relações que o trabalho estabelece com o contexto que o circunda, tanto no sentido político e social, quanto econômico. É uma tolice pensar que se pode construir algo vanguardista ou romper com sistemas hegemônicos imersos em um capitalismo que fagocita qualquer tipo de subversão ou tentativa de ruptura, ainda mais se pensando em pintura. Existe uma espécie de ressaca pós-tudo. Por meio dessa constatação, comecei a largar mão de pretensões "lacradoras'' - mesmo porque quem "lacra" fecha e aqui a intenção é abrir, arregaçar.

Assim, comecei a cultivar uma postura atenta aos imprevistos, ao acaso e à ocasião. Trabalhar com o que se tem para hoje é criar táticas de resistência, ao mesmo tempo em que os trabalhos que articulo é de aparência programada e fechada. Os elementos que surgiram primeiramente como acidentes se repetem. Por isso, nestas considerações finais me pergunto se essa fuleragem toda existe. Atenta aos acontecimentos mundanos e, ao mesmo tempo, desapegada da necessidade de responder às exigências de um tempo e espaço ditados pela manutenção de um sistema engessado, acabo por cair nele. Contra as operações mercadológicas, mas inserida nelas.

Nesse sentido, essa pesquisa constituiu-se num relato de como me percebo e observo as relações que vivencio e de que forma essas relações modificam os rumos do meu trabalho. Mais do que dizer o quanto tento burlar esse sistema, é constatar os fracassos

advindos dessas operações. Acredito que por mais que tentamos uma ruptura, é inocente - para não dizer idiota, pensar que isso se faz na individualidade. A tentativa consiste em deflagrar, às vezes de forma cômica, às vezes agressiva e sarcástica, como meus trabalhos são atravessados por esse sistema.

A consciência que o fazer artístico instiga, me leva numa busca por quem sou e construo artisticamente. Quando criança, ouvia sempre o alerta proibitivo: Você não pode fazer isso! Não pode sair assim! Você é uma mocinha! Contudo, ao perceber as relações que me circundavam quando fui à Feira do Rôlo, em meio à maioria masculina que faziam negócios, vi que me expus ao trocar minha bicicleta por um pangaré, me expus em negociar na esfera pública. Me expus na rua, ao participar dos jogos reservados aos garotos, contrariando o que me era esperado: brincar com bonecas, fazer tricô, aprender a cozinhar, afazeres reclusos ao interior do lar. Do mesmo modo, em minhas pinturas, os elementos poéticos são articulados a posicionamentos políticos e sociais, mesmo que não evidentes em alguns momentos - e explícitos em outros.

Assim como os objetos produzidos, o comportamento ávido por sensações quando criança era julgado como inconsequente por não pensar nos possíveis resultados das atitudes impetuosas. Apenas por diversão, eu saía correndo sem roupa, vestida de caixa de presente, no meio da festa de aniversário dos colegas de escola. Tal resgate em minha memória repercutiu nas reflexões sobre meus trabalhos atuais. As cenas das minhas pinturas carregam a atmosfera das brincadeiras infantis e o ímpeto de experimentar as coisas sem refletir sobre suas consequências enquanto comportamento normativo adequado.

A busca do artista por combinações inauditas, a percepção do mundo de uma criança e a sensibilização do perceber as coisas em suas especificidades se conectam. Algumas ações sem propósito lógico levam o ser humano ao universo de coisas fora dessa gramática imposta, ou melhor nos leva a não-linguagem. O olhar da infância é evocado em contraposição aos sistemas racionalizados de acordo com uma lógica enciclopédica que cataloga e fornece significados prontos. Esse processo não pretende chegar a uma conclusão final, pois é impossível enquanto trabalho em andamento. Enquanto estiver produzindo, não existe conclusão.

Como aponta o professor de filosofia Vladimir Safatle em uma matéria no site da revista *Arte! Brasileiros* publicada dia 27 de junho de 2018 intitulada: “Uma nova gramática para a arte” (TESSITORE, 2018), a força da obra de arte não pode ser resumida a seu discurso, pois sua dimensão política fundamental não está no engajamento explícito, mas na sua capacidade de dar forma ao que é tido como impossível. Um dos motivos do embotamento da imaginação política vem do fato de adotarmos a gramática daquilo contra o qual se combate.

Os fatos que apresentam o grotesco como categoria estética são acompanhados de contextos em que o desejo de ruptura dos modelos de vida imutáveis e impostos por um sistema majoritário mostra-se latente. Os sujeitos carregam em si o ímpeto do poder, bem como o desejo de liberdade. Tal processo envolve, respectivamente, dispositivos que obliteram e impõem comportamentos. O seu contrafluxo pretende desestabilizar esta lógica, criando espaços perceptivos, que não estão inseridos no mundo como um dado catalogado.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo**? E outros ensaios. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Corpos informáticos. Performance, corpo, política. **Blog cuerpos elocuentes.** 31 de janeiro de 2017. Disponível em: CORPOS INFORMÁTICOS. PERFORMANCE, CORPO, POLÍTICA (wixsite.com). Acesso em: 13 jan. 2021.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico**: entre a feijoada e o x-burguer (1961 – 1981). São Paulo: Nobel, 1983.

APROPRIAÇÃO. **Dicionário Online de Português - DICIO**. 2020. (site). Disponível em: https://www.dicio.com.br/apropriacao/

Acesso em: 07 de jun. 2020.

BRAGA, Paula. **Camila Soato** – Nobres sem aristocracia**.** [São Paulo: Zipper Galeria], 2015. Texto de curadoria da exposição.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS** (São Paulo), São Paulo , v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 21 jan. 2021.

CHIPP, Herschel. B. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA LOURENCO, Guilherme. **Fotoperformance**: O Artista Por Trás Objetiva. Colóquio para Apresentação de Produções Acadêmicas. Universidade Federal de Goiás (UFG). 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/4gt5_GUILHERME_COSTA_5cappa.pdf Acesso em: 01 de dez. de 2020.

CORPOS INFORMÁTICOS. PERFORMANCE|CORPO|POLÍTICA. Brasília: Fundo de Apoio à Cultura, 2011.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

DICK, André. A profanação da linguagem em Giorgio Agamben. In: **ZUNÁI** – Revista de Poesia & Debates. S. d. Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_giorgio_agamben.htm. Acesso em: 01 ago. 2013.

ECO, Umberto. **História da feiúra**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HAMMOND, Harmony. Artistas lésbicas In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** antologia. São Paulo, Masp, 2019, p. 82-84.

IWASSO, Vitor Rezkallah. Copy/paste: algumas considerações sobre a colagem na produção artística contemporânea. **ARS** (São Paulo), São Paulo , v. 8, n. 15, p. 36-53, 2010 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000100004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 09 mar. 2021.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MANESCHY, Orlando. **Sequestros**: imagem na arte contemporânea. Belém: EDUFPA, 2007.

MANESCHY, Orlando; CAMARGO, Ana Paula Felissímo. **Já Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFRA – Território Móvel, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; BRITES, Mariana. Iteração, haters e pronóia, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. **Anais** [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 43-56. Disponível em: anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro MEDEIROS_Maria_Beatriz_de_e_BRITES_Mariana_43-56.pdf. Acesso em: 13 mar. 2021.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Corpos Informáticos. Revista de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. **Museologia e Interdisciplinaridade**. V. 2, n. 3, maio/junho de 2013. p. 103 - 106.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos**. (Site). Disponível em: http://www.corpos.org/folds/frcorp24.html. Acesso em: 10 jun. 2019.

MOURA, Maria Lacerda de. **A mulher é uma degenerada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MULHERES radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes mulheres artistas? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, Masp, 2017, pp.16-37.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres**, **histórias feministas**: antologia. São Paulo, Masp, 2019, p. 95-109.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, Masp, 2017.

PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo, Masp, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**: Gayle Rubin. Tradução: Jamille Pinheiro Dias.São Paulo, Ubu Editora, 2017.

RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **Literatura e álcool**, A Notícia (SC), 20/4/2009. Disponível em: https://www.academia.org.br/artigos/literatura-e-alcool. Acesso em: 18 nov. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras: São Paulo: EDUSP, 2008.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero. **Revista Brasileira de História,** São Paulo, v. 27, n. 54, p. 281-300, Dec. 2007. Disponível em: Miolo RBH n.54 vol.27.qx6 (scielo.br). Acesso em: 13 mar. 2021.

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

TESSITORE, Mariana. Uma nova gramática para a arte. **Arte! Brasileiros.** São Paulo, 2007. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/uma-nova-gramatica-para-arte. Acesso em: 16 mar. 2021.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações. In: 17° ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS (ANPAP), 2008, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Florianópolis, 2008, p. 1495-1505. Disponível em: https://feminismo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/Feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_Talita-Trizoli.pdf. Acesso em: 16 nov. 2020.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance - passos titubeantes de uma linguagem em Emancipação. In: 23º Encontro da ANPAP - **"Ecossistemas Artísticos".** Belo Horizonte: 2014. p. 2876-2885. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2014/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf Acesso em: 10 de fev. de 2020

Apêndice

Camila Soato, Experiência polissistêmica, nº12, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto Zipper Galeria

Camila Soato, Experiência polissistêmica, nº11, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Experiência polissistêmica, nº10, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Experiência polissistêmica, nº14, óleo sobre tela, 45 x 32 x 4 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Experiência polissistêmica,nº16, óleo sobre tela, 30 x 45 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Amor incondicional, óleo sobre tela, 200 x 100 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Cuecão, óleo sobre tela, 30 x 75 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, Experiência polifônica nº2, óleo sobre tela, 25 x 30 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº50, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Não se vá, óleo sobre tela, 100 x 200 cm, 2013. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas nº55, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

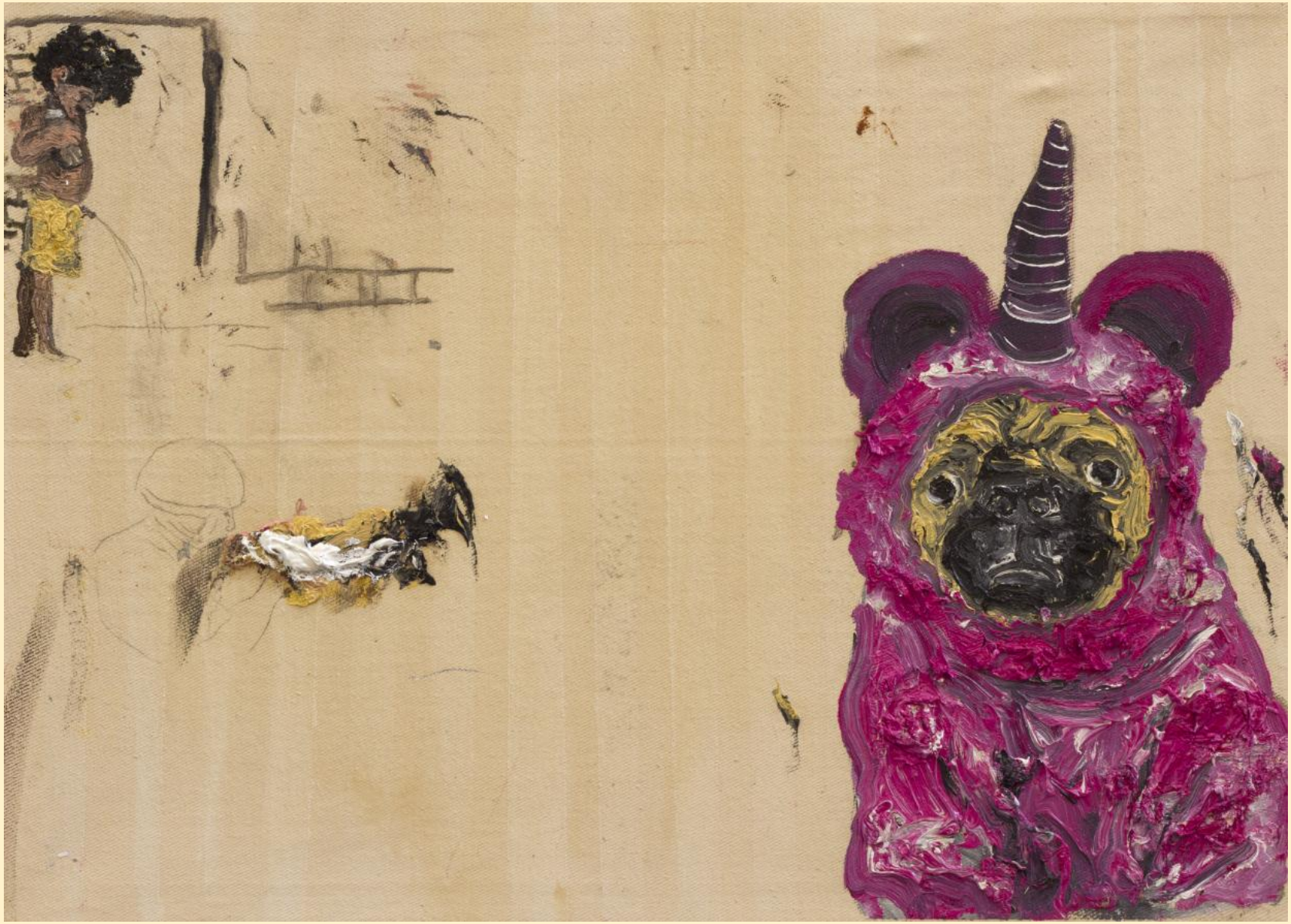
Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº60, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº62, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº58, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº64, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº65, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº67, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

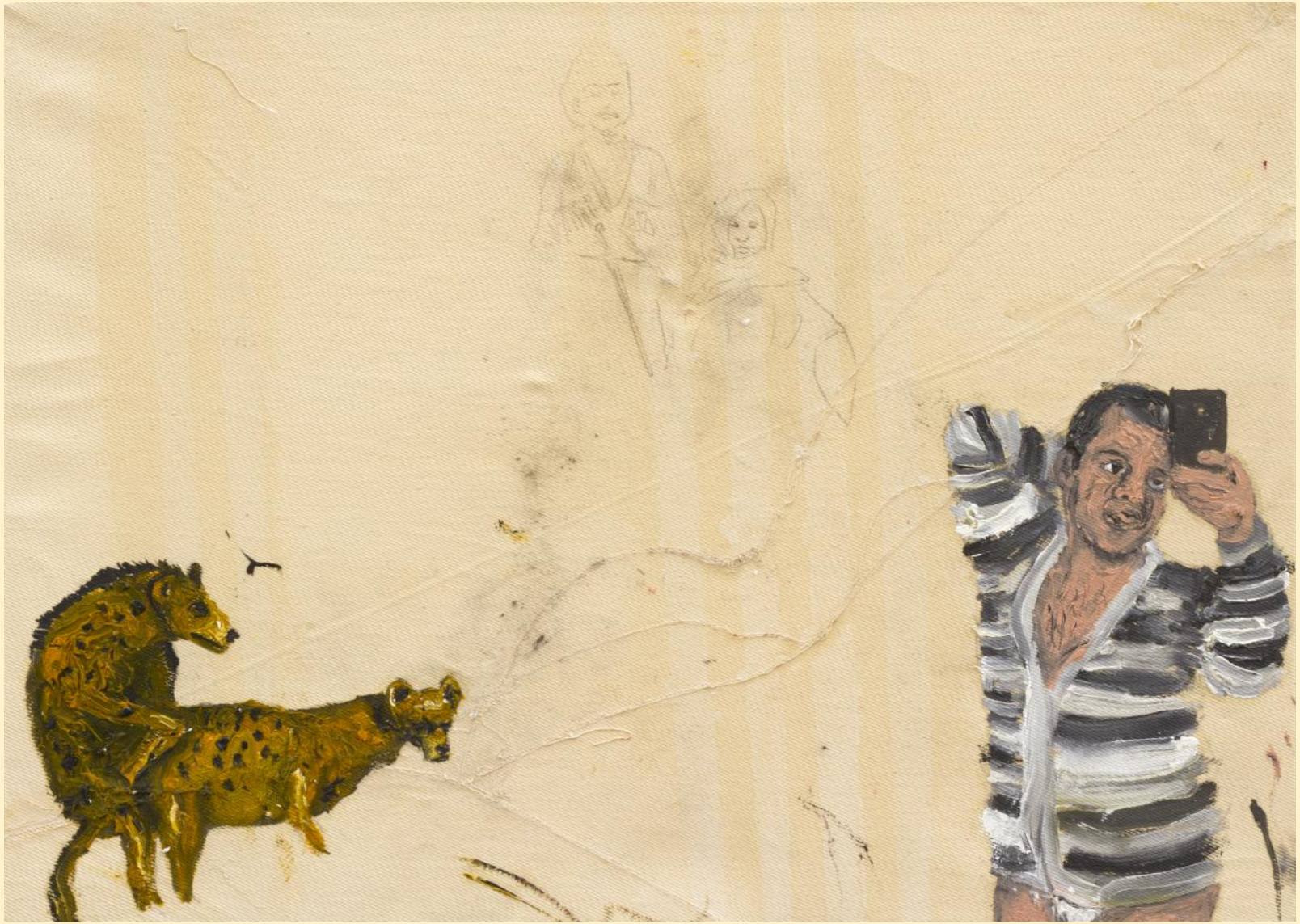
Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº63, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Dialogismos mixurucas, nº69, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 4, óleo sobre tela, 30 x 70 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 8, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 11, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.



Dialogismos mixurucas nº6, óleo sobre tela, 32 x 45 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 12, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 13, óleo sobre tela, 30 x 65 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 7, óleo sobre tela, 25 x 70 cm Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 2, óleo sobre tela 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 5, óleo sobre tela 30 x 65 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 16, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 10, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 9, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 9, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 17, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 14, óleo sobre tela 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 18, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 1, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 19, óleo sobre tela 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 3, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 20, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, A Bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece 6, óleo sobre tela 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Papa fritas, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 4, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 5, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 6, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 3, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 8, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 9, óleo sobre tela, 30 x 40 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

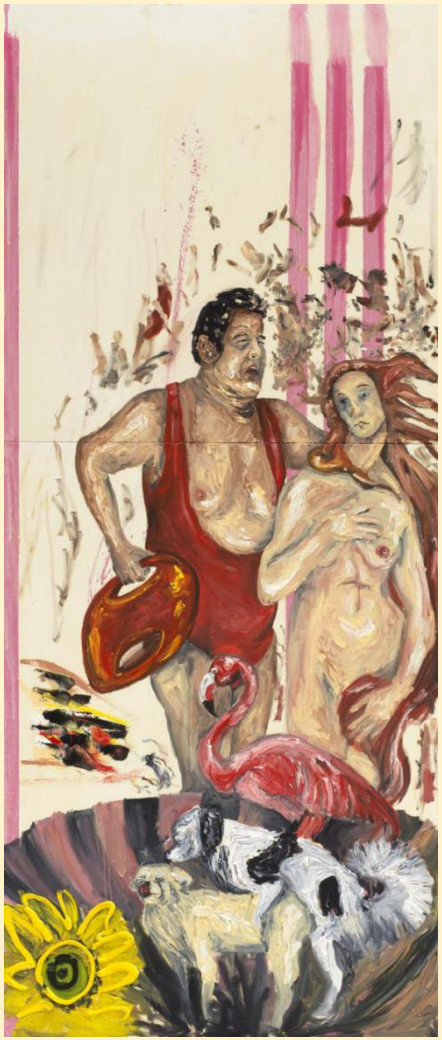
Camila Soato, Românticas Canalhas 10, óleo sobre tela, 40 x 30 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 15, óleo sobre tela, 60 x 20 cm, 2014. Foto Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 14, óleo sobre tela, 40 x 20 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Românticas Canalhas 13, óleo sobre tela, 20 x 50 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Não Quero Natal, Quero Carnaval, óleo sobre tela, 40 x 50 cm , 2014. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Homerus Brutus 4, óleo sobre tela, 215 x 92 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 6, óleo sobre tela, 123 x 123 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 7, óleo sobre tela, 123 x 123 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 8, óleo sobre tela, 92 x 92 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 9, óleo sobre tela, 92 x 123 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila SoatoHomerus Brutus 10 2014óleo sobre tela51 x 51 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 16, óleo sobre tela, 51 x 51 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 21, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

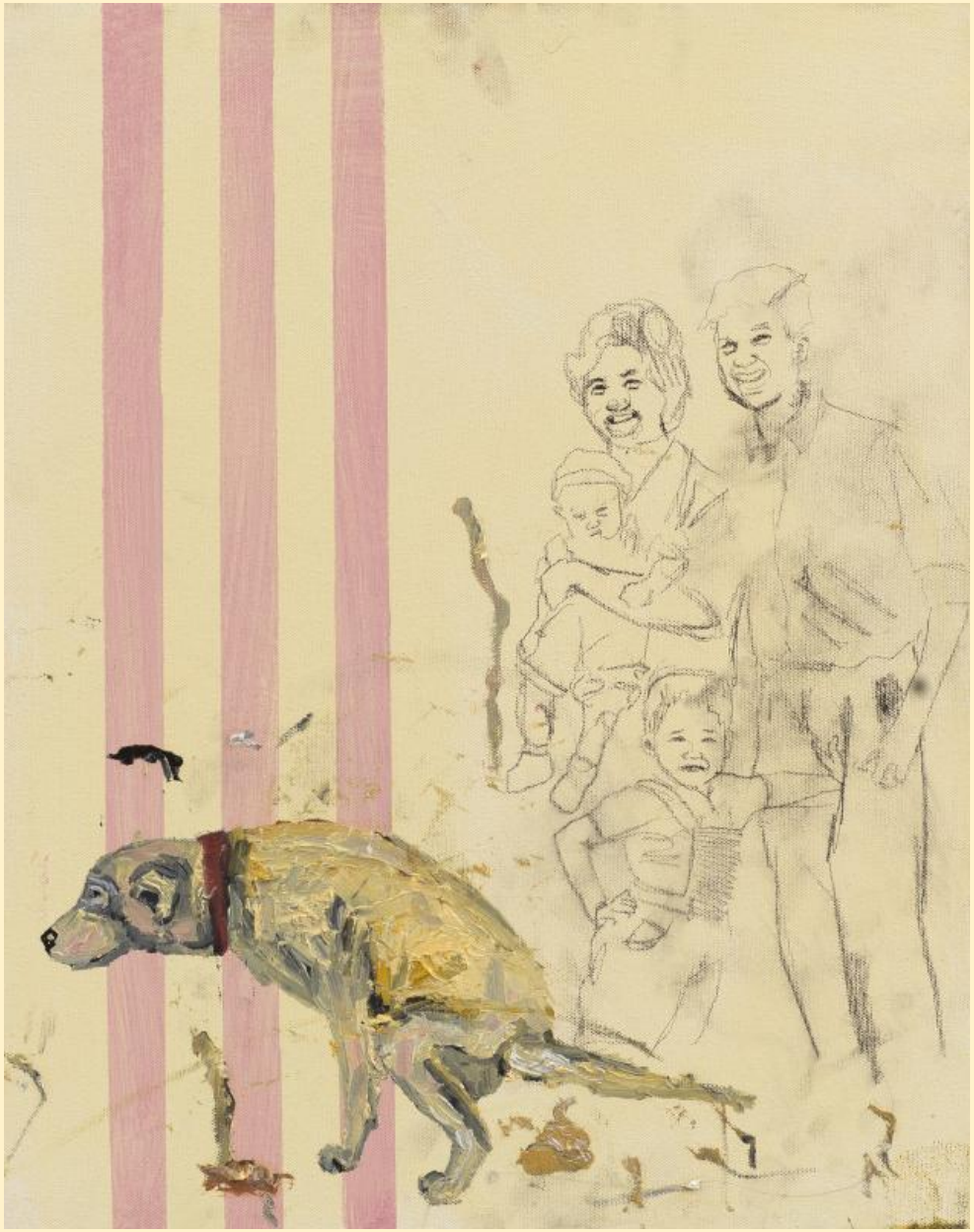
Camila Soato, Homerus Brutus 20, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 19, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 18, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 17, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 22, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Homerus Brutus 27, óleo sobre tela, 51 x 41 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 26, óleo sobre tela, 41 x 51 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 25, óleo sobre tela, 41 x 51 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 24, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Homerus Brutus 23, óleo sobre tela, 46 x 61 cm, 2014. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Santa Fuleragem 5, óleo sobre tela, 20 x 50 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título, óleo sobre tela, 20 x 60 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título, óleo sobre tela, 20 x 50 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, Sem Título, óleo sobre tela 20 x 50 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, Sem Título 3, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título - Madruga, óleo sobre tela, 30 x 60 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título 4, óleo sobre tela, 30 x 50 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título 6, óleo sobre tela, 30 x 60 cm, 2015. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, Rapidinha, óleo sobre tela 40 x 50 cm, 2016. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Sem Título, óleo sobre tela, 20 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Resistência na pexêra, óleo sobre tela, 30 x 30 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Resistência III, óleo sobre tela, 50 x 100 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Coca-Cola
Kraft
P&G
Unilever
BAYER
Kellogg's

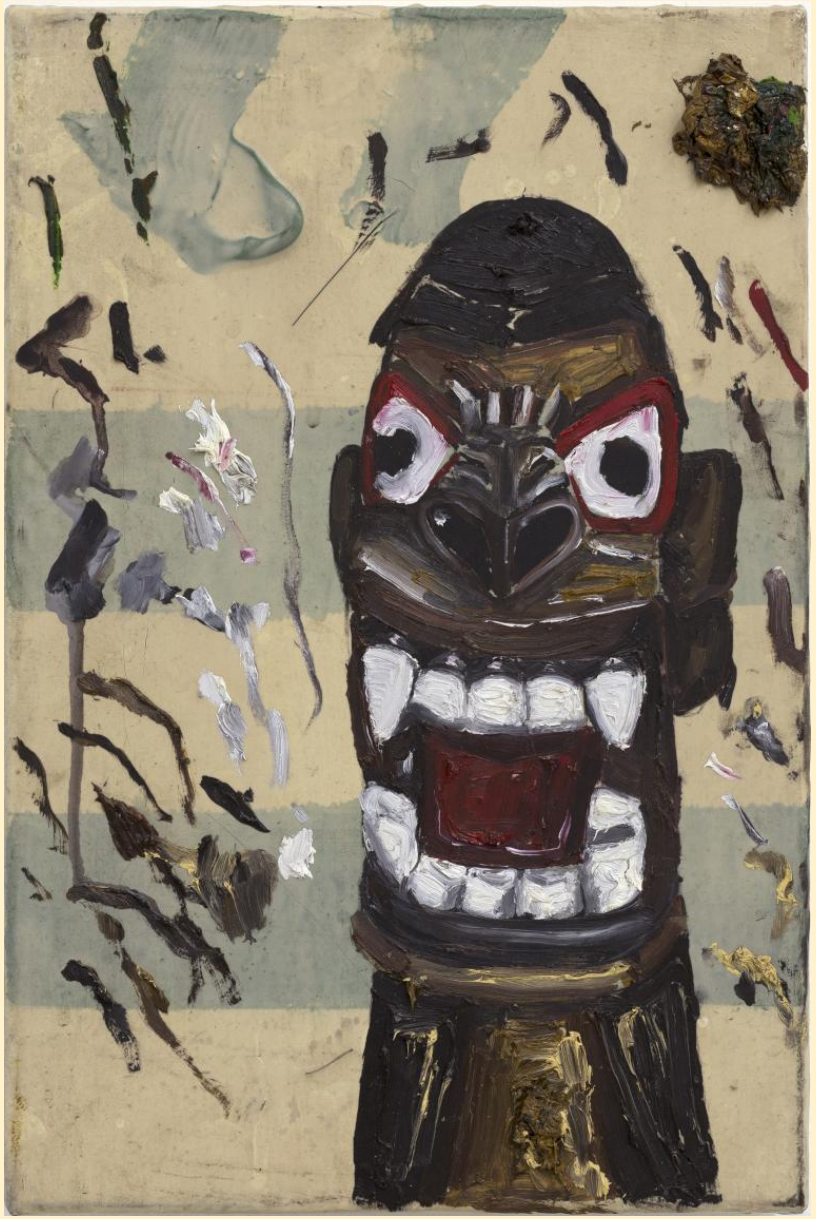
Camila Soato, Estilingue, óleo sobre tela, 100 x 50 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Amigo da onça e do Zecaurubu, óleo sobre tela, 70 x 40 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

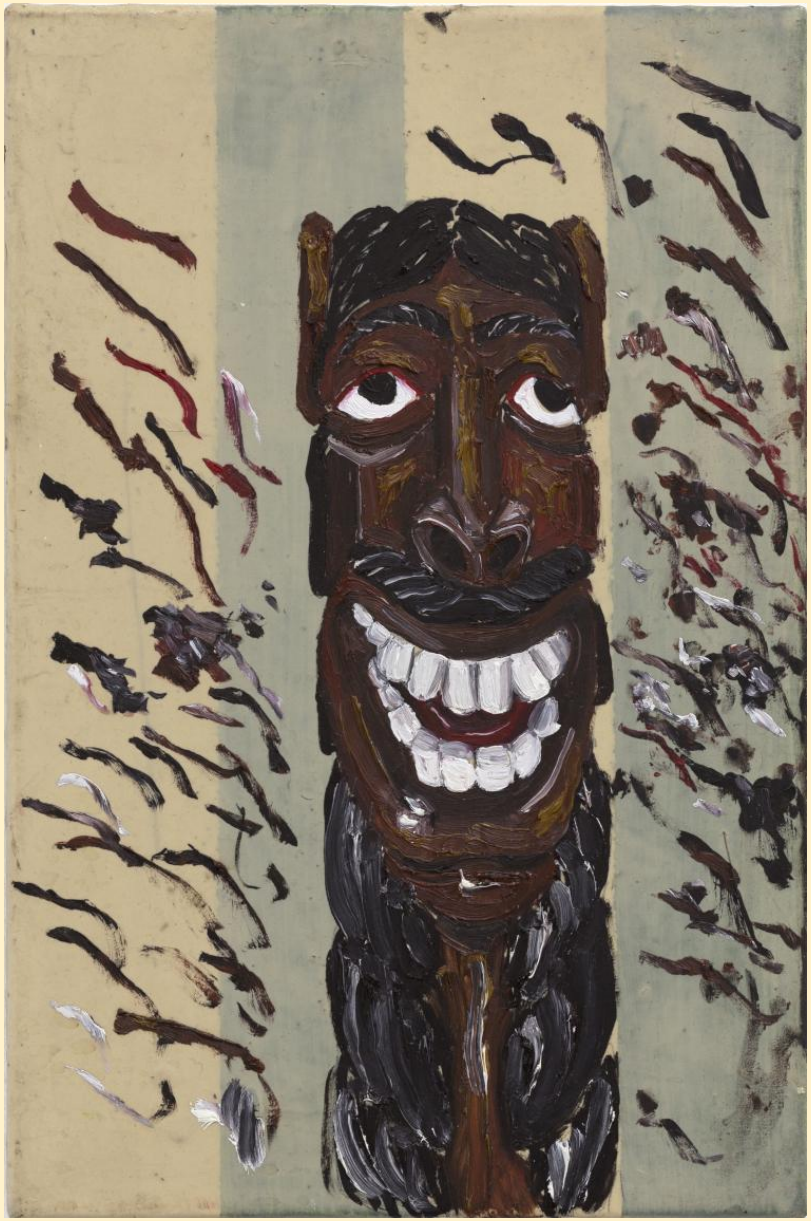
Camila Soato, Nóis é resistência e num, arrega, óleo sobre tela 40 x 70 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Multi-proteção, óleo sobre tela, 100 x 20 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Resistência II, óleo sobre tela 40 x 30 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



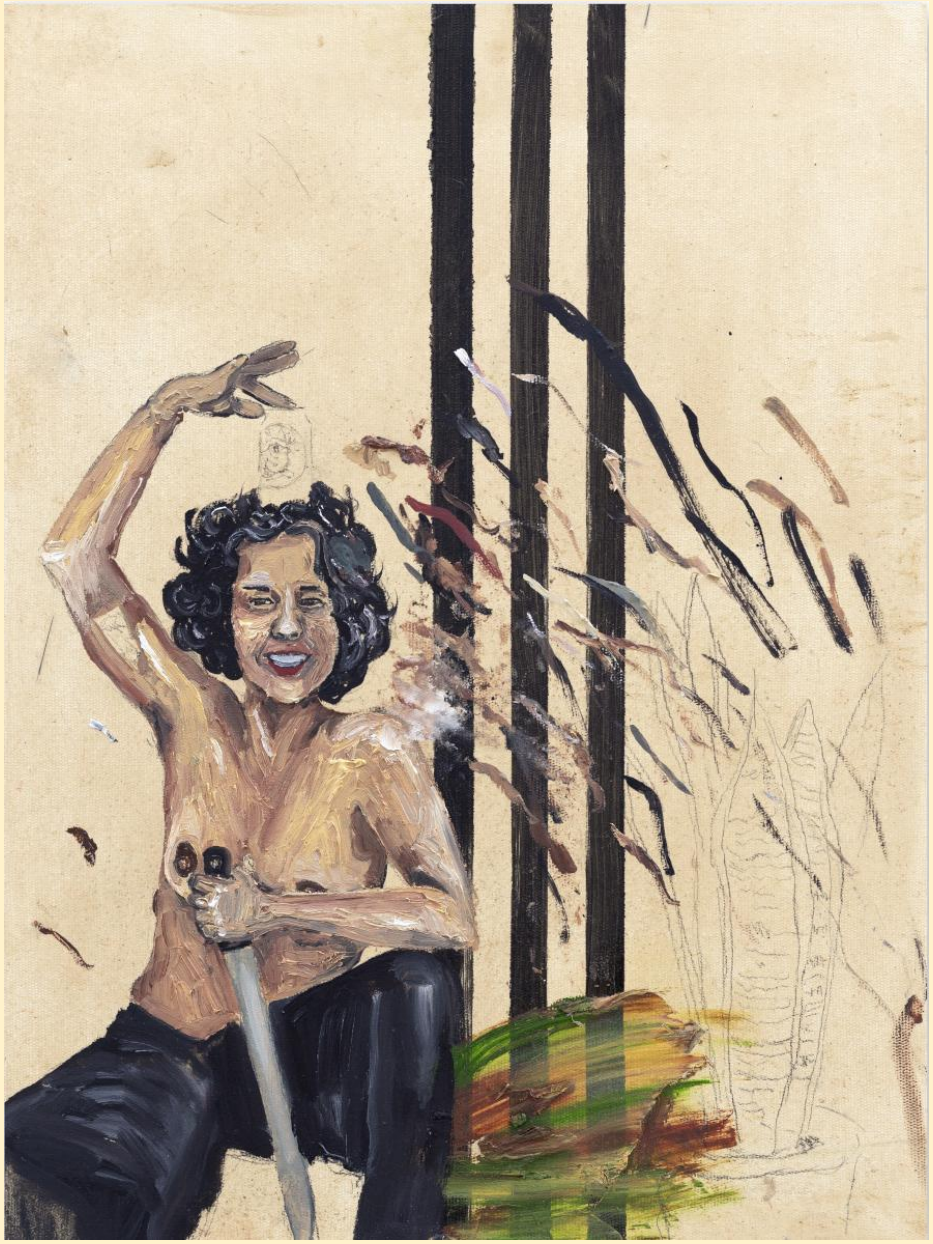
Camila Soato, Carranca II, óleo sobre tela 30 x 20 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Carranca I, óleo sobre tela 30 x 20 cm, 2017. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Presente, óleo sobre tela 90 x 125 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº23 O feminismo liberta, óleo sobre tela, 29 x 32 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Lição nº11 Tome Caracu, óleo sobre tela 40 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº17 Lave sua própria louça, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº13 Tome cuidado com gavetas, óleo sobre tela, 24 x 15 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº16 Desconfie de quem não seja democrático, óleo sobre tela 25 x 33 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº4 Ame os animais, óleo sobre tela 16 x 22 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº9 Saiba do seu lugar, óleo sobre tela 20 x 20 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº21 Cuide do seu quintal, óleo sobre tela 27 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº20 Divirta-se pelade, óleo sobre tela 28 x 43 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº1 Faça amor não faça guerra, óleo sobre tela 35 x 85 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº2 Manifeste, óleo sobre tela 31 x 51 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº7 Lute bravamente por seus desejos, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

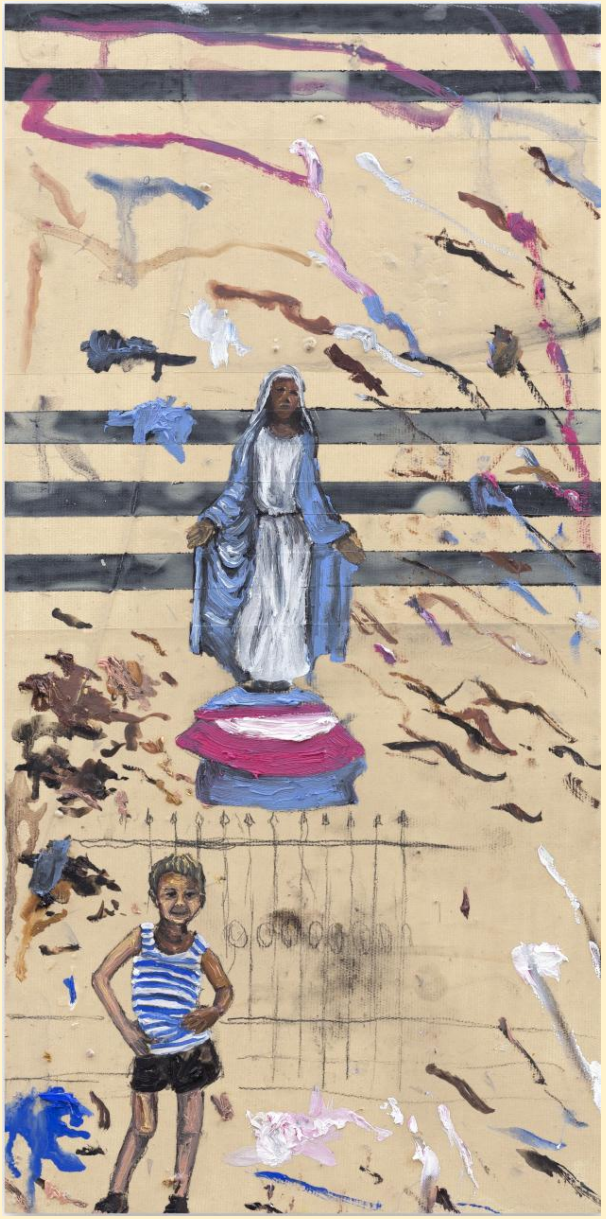
Camila Soato, Lição nº18 Vc pinta como eu pinto? óleo sobre tela 27 x 32 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato Lição nº5 Tenha uma tartaruga ninja, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº22 Seque ao sol, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº19 Saiba com quem andas, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Carregue seus próprios arrependimentos, óleo sobre tela 20 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Lição nº27 Lute por quem vc ama, óleo sobre tela 40 x 20 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº14 Cuidado com suas escolhas, óleo sobre tela 30 x 15 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria

Camila Soato, Lição nº12 Tenha uma amiga jacaré, óleo sobre tela 30 x 24 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato Lição nº10 Aprenda alamber gelo, óleo sobre tela 30 x 27 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

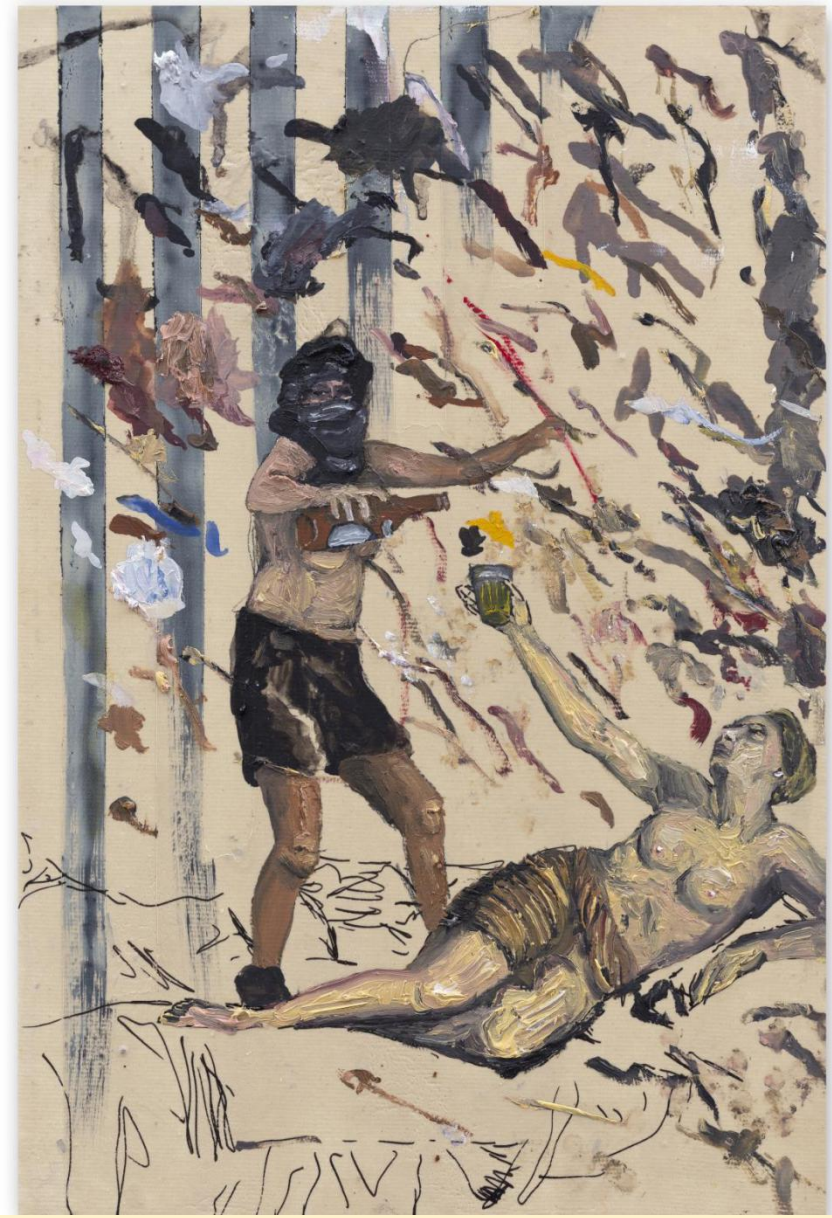
Camila Soato Lição nº24 Cuidado com o Bozo, óleo sobre tela 24 x 15 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº26 Lute por quem vc é, óleo sobre tela 24 x 15 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato Lição nº8 Cante e Ame, óleo sobre tela 20 x 20 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Courbet, óleo sobre tela 30 x 40 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Lição nº15 Carregue seus próprios engradados, óleo sobre tela 15 x 30 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.



Camila Soato, Lição nº25 Celebre como outras gerações, óleo sobre tela 30 x 20 cm, 2018. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Santa Fuleragem 1, óleo sobre tela 50 x 50, 2020. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Santa curiosidade I, óleo sobre tela 30 x 100 cm, 2020. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Santa curiosidade II, óleo sobre tela 30 x 100 cm, 2020. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Excelentíssimo aluno, óleo sobre tela 15 x 20 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, Fizxixinomuro, óleo sobre tela 20 x 15 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria.

Camila Soato, acabou o patriarcado e começou a festa, óleo sobre tela 15 x 20 cm, 2019. Foto: Zipper Galeria.