



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-Arte
Dissertação de Mestrado

**SITUAÇÕES:
Poética da fuleragem**

CAMILA SOATO

BRASÍLIA/2013

CAMILA SOATO

SITUAÇÕES:

Poética da fuleragem

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Arte.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção de Araújo.

Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas.

BRASÍLIA/2013

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Programa de Pós-Graduação em Arte – PPG-Arte
Dissertação de Mestrado

CAMILA SOATO

SITUAÇÕES:
Poética da fuleragem

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Artes.

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Nivalda Assunção de Araújo

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Nivalda Assunção de Araújo – Orientadora
Instituto de Artes – IdA/UnB

Prof^a. Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima – Membro
Instituto de Artes – IdA/UnB

Prof^a. Dr. Orlando Franco Maneschy – Membro
Instituto de Ciências da Arte – ICA/UFPA

Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios – Suplente
Instituto de Artes – IdA/UnB

Aprovado em _____/_____/_____

À minha mãe, Régia; aos meus irmãos, Otávio e Jotinha; a Luara Learth, minha companheira e a Moisés Crivelaro, meu amigo do peito e irmão de coração.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Nivalda Assunção, pela paciência em compartilhar conhecimentos, me orientando e discutindo pontos essenciais tanto no trabalho poético quanto teórico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de Mestrado, incentivando e financiando minha pesquisa prática e teórica.

Ao Programa de Pós Graduação em Arte (PPG-Arte), pela estrutura e apoio.

Ao Corpos Informáticos, pela “fuleragem”.

À Felipe Olalquiaga, pelo apoio e companherismo.

À professora Bia Medeiros, pelas conversas instigantes e contaminações que me ajudaram a compor a presente pesquisa.

À equipe da Galeria Espaço Piloto, pelo suporte e abertura para experimentações poéticas.

Ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB), pela formação e trocas de experiências.

Ao Leo da PPG-Arte, por todo cuidado e carinho em lidar com nossa vida acadêmica.

“(...) a final todos são bichos, uns pensam demais, outros pensam que pensam e no final todos defecam (...)”.

Victor de La Roque.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo propor uma análise sobre a minha produção pictórica construída a partir da apropriação de fotos de situações fuleiras da *internet*. Tais imagens são reelaboradas por meio de pesquisas vinculadas ao grotesco, ao cômico e à fuleragem. O texto discute os conceitos apontados dentro de um recorte dos meus trabalhos, articulando o pensamento e a prática trazidos por referências teóricas e artísticas. As experiências rememoradas da infância trouxe para a elaboração a reflexão sobre o método, material e procedimento incorporados ao trabalho. Trata da apropriação como método de construção artística, da massa de tinta a óleo como gesto e carnação e das combinações heterogêneas que visam instigar inquietações.

Palavras-chave: Pintura, fuleragem, grotesco, cômico e apropriação.

ABSTRACT

This paper proposes an analysis of my pictorial production elaborated from the appropriation of *bizzar situation* pictures in the internet. These images are resignified through research connected to the grotesque, the comic and the *fuleragem*. The text discusses the concepts within a clipping of my art works and articulates the thought and practice brought by theoretical and artistic references. Reminding experiences brought reflection on the method, material and incorporated procedure into the work. It deals with appropriation as an artistic method, construction of the painting oil masses as a gesture, materic and heterogeneous combinations that aim to instigate and disturb.

Keywords : Painting, fuleragem, grotesque, comic and appropriation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Imagem de busca no sítio <i>Google</i> inserindo a palavra-chave “ <i>bundalelé</i> ”	16
Figura 2 –	Imagem selecionada na busca pelo resultado “ <i>bundalelé</i> ”	17
Figura 3 –	Processo de montagem da exposição <i>O descuido vira-latas, fuleragem e bundas</i> , Espaço Piloto – Universidade de Brasília, 2011.....	18
Figura 4 –	Camila Soato, <i>Bundalelé 2</i> , óleo s/ tela 18 x 13 cm, 2011.....	19
Figura 5 –	Imagem apropriada do <i>Google</i>	20
Figura 6 –	Imagem apropriada do <i>Google</i>	20
Figura 7 –	Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA, 1919.....	26
Figura 8 –	Michelangelo Pistoletto, <i>Vênus dos Trapos</i> , 1967.....	27
Figura 9 –	Camila Soato, <i>Situações Carona</i> , óleo s/ tela 20 x 20 cm, 2011.....	28
Figura 10 –	Jeff Koons, <i>A lagosta dirigível presta homenagem a Salvador Dalí, e brinca com modelos de topless, Acrobat de Jeff Koons</i> , 2003-2009.....	30
Figura 11 –	Camila Soato, <i>Situações roda quadrada</i> , óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011...	33
Figura 12 –	Camila Soato, <i>Situações bebê e o gato</i> , óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011.....	35
Figura 13 –	<i>Dispositivo para abrir pirulitos</i> , série DVGF, 2012.....	38
Figura 14 –	Imagens apropriadas da <i>internet</i>	40
Figura 15 –	Imagens apropriadas da <i>internet</i>	41
Figura 16 –	Camila Soato, <i>Tio João</i> , óleo s/ tela, 60 x 70 cm, 2011.....	43
Figura 17 –	Camila Soato, <i>Bundão na piscina</i> , 18 x 13 cm, 2011.....	46
Figura 18 –	Corpos Informáticos, <i>Surf de Kombi</i> , fuleragem na Universidade de Brasília, 2012.....	48
Figura 19 –	Camila Soato, <i>Bundalelé 1</i> , 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.	49
Figura 20 –	Camila Soato, <i>O descuido sobre duas rodas</i> , óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.....	51
Figura 21 –	Camila Soato, <i>Se vacilar o jacaré abraça</i> , óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.....	52
Figura 22 –	Camila Soato, <i>O descuido futebol meu amor</i> , óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.....	53
Figura 23 –	Camila Soato, <i>Amor em segundo plano</i> , óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.....	54

Figura 24 –	Detalhes dos elementos acidentais incorporados.....	57
Figura 25 –	Robert Rauschenberg, <i>Erased De Kooning Drawing</i> , 1953.....	58
Figura 26 –	James Ensor, <i>The Baths of Ostend</i> , 1890.....	60
Figura 27 –	Kiki Smith, <i>Hanging Woman</i> , The Darkis Joannou Collection, 1992.....	61
Figura 28 –	Kiki Smith, <i>Since</i> , 2007.....	62
Figura 29 –	Kiki Smith, <i>Bird and Egg, plaster and string</i> , 1996.....	63
Figura 30 –	Camila Soato, <i>Situações rebelde</i> , óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011.....	64
Figura 31 –	Patrícia Piccinini, <i>Alley, 11.15 am</i> , 2011.....	66
Figura 32 –	Allison Schulnik, <i>Captain</i> , 2012.....	67
Figura 33 –	Allison Schulnik, <i>Pink Shells #1</i> , 2012.....	67
Figura 34 –	Rembrandt van Rijn, <i>O Retorno do Filho Pródigo</i> , óleo s/ tela, 262 x 206 cm, 1662, Museu Ermitage, San Petersburgo.....	69
Figura 35 –	<i>Retrato#2 Menina e o cachorro</i> , óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2011.....	70
Figura 36 –	<i>Situações, menino e a privada</i> , óleo s/ tela 20 x 20 cm, 2011.....	71
Figura 37 –	Vincent Van Gogh, <i>Os camponeses comendo batatas</i> , óleo s/tela tela, 82 x 114 cm, 1855.....	72
Figura 38 –	Camila Soato, <i>Situações Mulher de Almodóvar</i> , óleo s/ tela, 30 x 30 cm, 2011.....	73
Figura 39 –	Camila Soato, <i>O descuido</i> , 2011.....	74
Figura 40 –	Camila Soato, <i>Circulogia do Mambembe</i> , óleo s/ tela 30 x 20 cm, 2012..	76
Figura 41 –	Camila Soato, <i>Circulogia do mambembe #7</i> , 2012.....	77
Figura 42 –	Camila Soato, <i>Circulogia do mambembe #7</i> , 2012.....	78
Figura 43 –	Exposição <i>Situações</i> , vista das obras à direita da entrada da galeria, 2011	83
Figura 44 –	Exposição <i>Situações</i> , vista frontal referente a entrada, 2011.....	84
Figura 45 –	Exposição <i>Situações</i> , vista esquerda da galeria, 2011.....	85
Figura 46 –	Exposição <i>O descuido vira latas fulerage e bundas</i> , mezanino Espaço Piloto UnB, 2011.....	87
Figura 47 –	Exposição individual, <i>O descuido vira-latas, fuleragem e bundas</i> , vista à esquerda da entrada, 2011.....	88
Figura 48 –	Exposição individual, <i>O descuido vira-latas, fuleragem e bundas</i> , vista superior do lado direito da entrada, 2011.....	89
Figura 49 –	Exposição individual, <i>O descuido vira-latas, fuleragem e bundas</i> , vista à esquerda da entrada, 2011.....	89

Figura 50 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista frontal da entrada 2013.....	90
Figura 51 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista do ateliê, 2013.....	92
Figura 52 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista do ateliê, 2013.....	93
Figura 53 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , detalhe do ateliê, 2011.....	93
Figura 54 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , trabalho em processo, 2013.....	94
Figura 55 –	Processo de montagem Exposição <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , Espaço Piloto, 2013.....	94
Figura 56 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista à direita da entrada da galeria, 2013.....	95
Figura 57 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista à esquerda da entrada da galeria, 2013.....	95
Figura 58 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista à esquerda da entrada da galeria, 2013.....	96
Figura 59 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , montagem da vista frontal da entrada da galeria, 2013.....	96
Figura 60 –	Exposição individual, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , vista canto direito da entrada da galeria, 2013.....	97
Figura 61 –	Exposição, <i>Vira-Latas Tecnológicos</i> , 2013.....	97
Figura 62 –	<i>DVGF PÃO DE ARTISTA 2</i> , 2012.....	99
Figura 63 –	<i>DVGF PÃO DE ARTISTA</i> , 2012.....	100
Figura 64 –	<i>DVGF BATEDEIRA</i> , 2012.....	101
Figura 65 –	<i>DVGF Gesto</i> , 29,7 x 21 cm, 2013.....	102
Figura 66 –	Camila Soato, <i>Desenhos para vender em galerias fodonas</i> , Exposição COMA, Galeria Espaço Piloto-UnB, 2012.....	103
Figura 67 –	Detalhe de <i>Desenhos para Vender em Galerias Fodonas</i>	103
Figura 68 –	Detalhe de <i>Desenhos para Vender em Galerias Fodonas</i>	104

Figura 69 – Camila Soato, *Fulerama Play*, imagem digital dimensões variáveis,
2013..... 106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – ANTES DE MAIS NADA.....	13
1 A BUSCA PELA IMAGEM	15
1.1 SITUAÇÕES.....	15
1.2 APROPRIAÇÃO COMO MÉTODO POÉTICO	25
1.3 DISPOSITIVOS E CONTRADISPOSITIVOS POÉTICOS	37
1.4 O CONTRADISPOSITIVO: CONTRA FLUXOS ENTRE DISPOSITIVOS E POÉTICAS VISUAIS	39
2 A CONSTRUÇÃO DO TRABALHO	43
2.1 A EXPERIÊNCIA DO CORPOS INFORMÁTICOS: FULERAGEM E A INCORPORAÇÃO DO ERRO	44
2.2 O DESCUIDO	50
<i>2.2.1 O apagamento, manchas, escorridos como descuidos na poética fuleira.....</i>	<i>54</i>
2.3 GROTESCO-FULEIRO E A ARTE DO DESEQUILÍBRIO	58
2.4 COMBINAÇÃO GROTESCA E FULEIRA.....	60
2.5 CARNAÇÃO	67
2.6 A NARRATIVA FULEIRA	74
3 FORA DO ATELIÊ.....	80
3.1 EXPOSIÇÃO <i>SITUAÇÕES</i>	81
3.2 EXPOSIÇÃO <i>O DESCUIDO, VIRA-LATAS, FULERAGEM E BUNDAS</i>	86
3.3 EXPOSIÇÃO <i>VIRA-LATAS TECNOLÓGICOS: INSERÇÕES PICTÓRICAS NO ESPAÇO URBANO</i>	91
3.4 <i>DESENHOS PARA VENDER EM GALERIAS FODONAS</i>.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	107

INTRODUÇÃO – ANTES DE MAIS NADA...

“O que nós temos de fazer é parar de viver na ressaca historicista do pós-histórico, pós-humano, pós-moderno, pós-industrial, pós tudo, e passarmos a viver o porre utopista do pré-qualquer-outra-coisa que sejamos capazes de conhecer de preferência a partir do presente poético.”

(Sérgio R. Basbaum)

Atenta aos fluxos da produção artística contemporânea e instigada por suas provocações, o presente estudo busca ofertar um sentido ao meu trabalho poético. Tem-se aqui um traçado de minha trajetória, que se faz por meio da pintura e seus desdobramentos. Tal processo se associa a uma curiosa origem mais ou menos perdida de uma vivência de infância.

Minha avó narra um episódio sobre quando eu tinha oito ou nove anos de idade. Anualmente, seguindo uma tradição familiar, meus primos e eu frequentemente passávamos férias na casa dos meus avós em Planaltina, Goiás, cidadezinha nos arredores da capital federal, com um clima bucólico e interiorano, ruas de barro, animais transitando livremente pelo seu espaço. Ao lado da feira popular da cidade, encontrava-se um mercado de trocas, popularmente conhecido como *Feira do Rolo*. Lá se vendia ou permutava tudo que se podia pensar, desde cano de PVC usado a tênis sem par, meias furadas, cabras, periquitos, galinhas, cachorros vira-latas. Segundo relatos de minha avó, aprontei. Saí de casa com uma bicicleta e após um dia inteiro na rua, na tal feira, voltei puxando um cavalo como se fosse um cachorro de estimação, o qual nomeei de Hermeto. “Que fuleragem é essa?!”, gritou minha avó ao presenciar uma cena tão bizarra. Respondi orgulhosa: “Troquei a bicicleta pelo pangaré”. E ela balançou a cabeça dizendo: “*num (sic)* pode descuidar que essa menina faz arte!”.

A narrativa exposta anteriormente pode ser traduzida como um ponto de identificação entre os conceitos, ideias e noções que o meu trabalho aponta para a infância e para a fuleragem. Entendo a fuleragem como um fator de contaminação, pois realiza a conexão entre as lembranças de meninice e a pesquisa artística, circunscrevendo os rumos de minha atual produção. Tal aspecto é, sem dúvida, um fio condutor do método prático e teórico de investigação e, conseqüentemente, do texto aqui apresentado.

Diante do exposto, a presente Dissertação encontra-se estruturada em três abordagens temporais, a saber: o *antes*, o *durante* e as *reverberações* que, respectivamente, são as etapas condutoras dos capítulos 1, 2 e 3. O *antes* é denominado *A busca pela imagem*. Tais imagens são pesquisadas na rede mundial de computadores (*internet*) e estão relacionadas diretamente

à situações grotescas e cômicas propostas no trabalho. O *durante* traz *A construção do trabalho*, propondo a articulação das imagens da *web* e dos outros componentes empregados e impregnados nas pinturas, bem como a inclusão do erro e possíveis acidentes. As *reverberações* se referem ao resultado poético *Fora do ateliê*, a exposição da produção e sua relação com o espaço, além de refletir sobre o modo no qual a referida relação interfere nas escolhas quanto à apresentação e acabamento.

No desenvolvimento das abordagens temporais, recorreu-se a teóricos que permeiam a temática do grotesco, dos dispositivos e contradispositivos, *fuleragem* e apropriação. As referências artísticas dialogam tanto com os conteúdos bem como com a produção artística. As referências artísticas e teóricas se complementam e dão sustentação aos argumentos propostos no presente estudo.

1 A BUSCA PELA IMAGEM

“Todo ato de criação é um ato utópico. Cada vez mais precisamos de uma cultura que nos arranque do sono do senso comum e que possa desenhar um horizonte de sonhos que desperte em nós o desejo de construir novas formas para o pensamento e para a vida.”

(Edson de Sousa)

1.1 Situações

As imagens que compõem o *corpus* do presente estudo foram coletadas na rede mundial de computadores (*internet*). O processo se deu por meio da seleção de palavras, expressões e frases que remetem ao engraçado. As construções de palavras podem advir de gírias, ditos populares, piadas, vocabulário vulgar, lançados em *websites* de busca. A escolha das referidas imagens está associada a situações cômicas relacionadas à minha memória, que figuram o erro, o deslize, o escorregão, a gambiarra que não funcionou, aquilo que é absurdo, que é tosco; circunstâncias em que o indivíduo e suas ações podem ser foco de riso e de ridicularizações evidenciados por comportamentos e situações fora do convencional, da norma, com características burlescas e caricatas. Este riso também deflagra o sentimento autêntico da possibilidade de satisfação dos desejos e vontades interditos pela ordem, bem como pode se tornar um dispositivo de coerção.

A *internet* como fonte de imagens para a presente pesquisa é uma rede que facilita a divulgação e a difusão dinâmica e interativa de informações. A quantidade de postagens que a *web* proporciona é numerosa. A referida fonte de imagens digitais é alimentada por indivíduos de diversos lugares do mundo – fato que possibilita a apropriação de olhares e visões socialmente e culturalmente diferenciados. O acesso a tais componentes, oriundo de qualquer parte do globo terrestre, possibilita uma gama de conexões e deslocamentos que potencializam as combinações realizadas nos trabalhos desenvolvidos por mim até os dias atuais. O trabalho de busca na *internet* se constitui como um jogo que pode *linkar* informações e seres humanos de todas as épocas, ou de todos os segundos que já se passaram e alteraram, de algum modo, a percepção do ser humano.

Os trabalhos desenvolvidos de acordo com as acepções de “pós-produção” – termo discutido pelo autor francês Nicolas Bourriaud (1965), constroem poéticas de reprogramação dos materiais que o presente contemporâneo produz. A *internet* pode ser uma fonte infindável

de possibilidades reprogramáveis, tanto materiais caseiros e íntimos, quanto de apropriações de publicidades.

Quando procura um nome ou um assunto num buscador, surge na tela uma infinidade de informações saídas de um labirinto de bancos de dados. O internauta imagina conexões, relações específicas entre sites díspares.¹

Neste sentido, os trabalhos desenvolvidos ao longo de minha existência foram pensados a partir do fluxo de combinações díspares, em rede, fragmentadas e cotidianas.

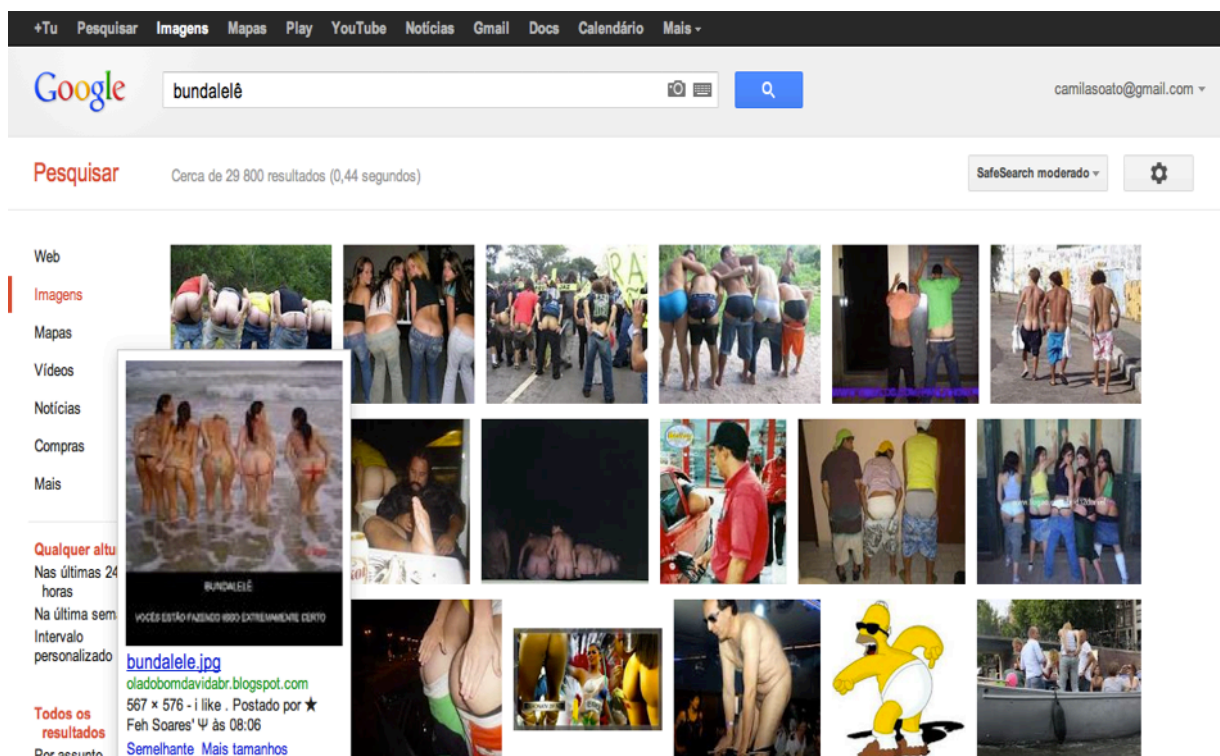


Figura 1 – Imagem de busca no sítio *Google* inserindo a palavra-chave “bundalele”.

Fonte: www.google.com (2013).

A Figura 1, apresentada anteriormente, aponta o procedimento de pesquisa no sítio do *Google* a partir da palavra “bundalele”. O resultado de busca do referido termo forneceu aproximadamente 166.000 resultados em 0,11 segundos, até aquele momento. A escolha das imagens é aleatória, visando a situação cômica e entrevedo a potencialização da cena na minha pintura.

¹ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins, 2009, p. 15.



Figura 2 – Imagem selecionada na busca pelo resultado “bundalele”.

Fonte: <http://buchodebode.blogspot.com.br/2011/06/bundalele.html> (2012).

A Figura 2, apresentada anteriormente, é uma imagem selecionada da busca pelo termo “bundalele”. É uma cena irreverente com cinco mulheres mostrando a bunda em uma praia qualquer, que possuem, aparentemente, idades parecidas e corpos semelhantes. As posturas e atitudes espontâneas parecem uma brincadeira irônica com a fotografia. O referido registro traz a noção de tempo e espaço por intermédio da imagem do mar e dos trajes de banho das mulheres. Os referenciais temporais e espaciais são alterados e substituídos por outros elementos. Tal processo se inicia com a transferência da imagem para o suporte escolhido.

Neste sentido, fez-se uso de um projetor multimídia ou papel carbono – caso o desenho seja muito pequeno e detalhado. Seleciono os elementos que serão transpostos, posicionando-os na tela. Neste momento, também penso sobre as distorções que aplico na escala da imagem, no tamanho e o tipo de suporte. Decido ainda sobre a eliminação ou intensificação de um componente ou outro e, assim, determino os contornos que serão distorcidos ou eliminados com a aplicação da tinta. As combinações de mais de uma situação são articuladas nesta etapa. A justaposição de imagens que narram uma ação é utilizada para produzir perturbações nas narrativas formando uma terceira possibilidade fragmentada, que serão aqui expostas mais adiante.



Figura 3 – Processo de montagem da exposição *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, Espaço Piloto – Universidade de Brasília, 2011.

Fonte: Da autora.

Na pintura *Bundalelê 2*, fez-se uso da imagem de três das cinco mulheres apresentadas na Figura 2, por estarem mais próximas umas das outras, como que compartilhando algo em comum. A postura cúmplice provoca uma sensação de intimidade entre as mesmas, intensificada pelas dimensões reduzidas do suporte, que pode levar o espectador a aproximar-se como que para compartilhar esse segredo. A ausência de um referencial espacial e temporal isola as figuras e dilata o tempo da ação. A sensação do acontecimento é lenta, quase estática; as três mulheres parecem paradas nesta pose e ultrapassam a ideia do instante dinâmico em abaixar e levantar o biquíni rapidamente apenas para o registro da câmera. As figuras se encontram isoladas de um contexto que foi substituído pelo fundo e pelas manchas e apagamentos que figuram no lado direito da pintura, conforme observado na Figura 4, a seguir.



Figura 4 – Camila Soato, *Bundaleleê 2*, óleo s/ tela 18 x 13 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

A eliminação do elemento espacial – no caso, a praia, foi utilizada para isolar a figura de seu contexto, que traz a ideia de sucessão de movimentos integrados que sugerem uma narrativa. O resultado é o destaque e a potencialização do conteúdo banal e o fundo no mesmo plano da situação. O isolamento fragiliza a noção puramente figurativa facilitando a integração do fundo como assunto e a distorção, na qual indica o desvio parcial da ideia sequenciada. As figuras que se apoiam em marcas flutuantes, que dão a ideia de grama, estão mergulhadas na textura e cor do tecido de algodão da tela. A substituição dos ambientes, dos planos e das paisagens figurativas por atmosferas pictóricas que competem o mesmo lugar na tela que as figuras, desarticulam os sentidos direcionados pelas imagens originais.



Figura 5 – Imagem apropriada do *Google*.

Fonte: <http://noticias.uol.com.br/uolnews/monkey/2005/01/10/ult2529u46.jhtm> (2013).



Figura 6 – Imagem apropriada do *Google*.

Fonte: <http://bandverde.files.wordpress.com/2011/06/guitarhero.jpg> (2013).

A Figura 5, apresentada anteriormente, trata de um menino na plataforma que precede uma escada na qual, logo abaixo, escondido, um soldado recebe o xixi do garoto na cabeça. As tensões entre os componentes da composição são tênues; a atitude do soldado não demonstra incômodo, que parece não perceber o que se passa logo acima de sua cabeça. O garoto também não parece entender o afrontamento de seu ato desprezioso; segura sua mamadeira tranquilamente enquanto se alivia. O ambiente é dividido em três planos que sugerem uma sequência de ações. O garoto sai da porta – primeiro plano –, segue até o extremo da plataforma – segundo plano –; a linha formada pelo xixi desemboca no terceiro plano aonde se encontra o soldado, atento a outra situação na qual se encontra com a arma apontada. O referido contexto é permeado por uma atmosfera de precariedade, com destaque para as construções inacabadas com tijolos velhos à mostra, desembocando em uma análise externa.

A imagem captada pela lente de um observador externo pode ser impactante e repleta de tensões. A ousadia do menino propõe a inversão de poderes – um afronta irreverente ao sistema. A austeridade militar representada pelo ícone do soldado é escarnecida pela figura da criança portando sua mamadeira e apenas vestida por um calção esfarrapado. Tal análise dá-se por um viés externo, atenta para o “empoderamento” da fragilidade por intermédio de uma ação irônica em um recorte que evidencia a precariedade.

O menino com a guitarra de brinquedo (vide Figura 6, apresentada anteriormente), cantando e fazendo careta, suscita uma atmosfera de espontaneidade e liberdade. A atitude despojada do menino demonstra a despreocupação com os moldes comportamentais vigentes. A situação possui cinco planos evidentes, nos quais cada plano traz uma situação dentro de um único contexto. No primeiro, tem-se o menino de pijamas com sua guitarra de brinquedo – a cena é dinâmica devido aos movimentos ritmados oriundos da música que ele toca ou finge tocar; a careta demonstra um estado de emoção no qual a boca aberta sugere algum tipo de cantoria. O plano seguinte é composto pela mulher sentada no sofá que assiste e ri da peripécia do garoto. Logo atrás desta cena, têm-se alguns desenhos ou pinturas dispostos em um varal que se estende até a escada. Subindo o olhar pela escada – quinto plano –, os elementos não são identificados prontamente, mas sugere uma sala aconchegante, íntima. A sequência destes planos – com detalhes domésticos contidos em cada um, convida o olhar a entrar no contexto despojado do lar. Observa-se ali certa vulnerabilidade, pois é possível perceber a exposição das intimidades, permitindo o fácil acesso do observador.

O ponto que conecta as imagens, além do teor engraçado do contexto geral das duas situações, se estabelece na apresentação das fragilidades como elogio ao indivíduo que se mostra aberto, sem vergonha de julgamentos e de ser ridicularizado. É fluído em suas experimentações, desregrados de ditames oficiais, sendo detentor despreocupado de atitudes errantes. Tais aspectos são recorrentes nas crianças ainda não disciplinadas pelos esquemas de leis e regras coercitivas que a consciência da razão e ordem sociais impregnam com seu repertório de significado e significações pré-moldadas. Tem-se, então, um sentimento de busca por sensações e sentidos que vêm da nossa essência e não são pré-determinados por sistemas externos. Neste sentido, faz-se importante destacar que, quando criança, experimenta-se o mundo por uma ordem particular que mistura elementos heterogêneos – um dos aspectos do realismo “criatural”² e do realismo grotesco.

No sentido de mostrar o humano detentor de sentimentos e emoções ao invés de feitos heroicos, personagens intocáveis e invulneráveis, o teórico alemão Erich Auerbach (1892), em sua obra *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*, discorre sobre o realismo “criatural”. Ao analisar o estilo cavalheiresco no feudalismo tardio, aquele autor aponta para uma combinação incomum na literatura da época. No lugar de conflitos complexos, com acontecimentos chocantes, existe a narrativa emocional e pessoal que revela as mazelas e fragilidades da alta nobreza. Faz-se uso de uma escrita rebuscada da alta literatura, rodeada de esplendor, a fim de abordar conteúdos triviais e diversos, que tratam dos aspectos corriqueiros dos indivíduos que revelam “[...] suas alegrias sensuais, as suas penas, a sua decadência pela velhice e pela enfermidade [...]”³.

A mistura entre a pesada pompa da linguagem e a enumeração ingênua na composição produz uma impressão de arrastada e pesada monotonia quanto ao *tempo* que não carece de grandiosidade; é uma espécie de estilo elevado; mas é socialmente determinado, não humanista, não clássico e essencialmente medieval.⁴

O estilo pomposo do cavalheiresco-cerimonial e o realismo “criatural” é uma combinação característica do final da Idade Média. O ponto de convergência entre os dois elementos da referida combinação se encontra no gosto daquela época. Tem-se aí, o interesse pelos aspectos pesados e obscuros fortemente influenciados pelo Cristianismo, derivados de cenas domésticas encontradas nas escrituras bíblicas. O que confere um caráter extremamente

² Termo em alemão (*Kreatürliches*), que significa a expressão dos sentimentos de sofrimento da percepção do ser como criatura mortal.

³ Cf. AUERBACH, Erich. **Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 219.

⁴ Ibidem, p. 212.

sério, diferentemente de outro realismo discutido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (1895). O realismo grotesco possui uma relação com o popular, porém, diferente de sentimentos de sofrimentos reservados ao povo pecador, são as atitudes referentes ao vocabulário vulgar, à praça pública e as feiras, que aparecem como elementos dinâmicos de uma visão de mundo mutável, do corpo que morre, mas que também dá a vida; o riso que liberta. Auerbach, ao discorrer sobre o escritor francês François Rabelais, avista um realismo, que o chama de criatural, mais ousado.

Com isto está relacionando o fato de que o seu tratamento criatural do homem não mais tem, com o realismo de fins da Idade Média, como seu tom básico, o caráter lastimoso e passageiro do corpo e de todo o terreno em geral; o realismo criatural adquiriu com Rabelais um sentido totalmente novo, violentamente oposto ao sentido medieval, o do triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções.⁵

Bakhtin discute o “realismo grotesco” de Rabelais, que se faz próximo ao “criatural” apresentado por Auerbach, quando os dois se apoiam no sentimento autêntico existente no cotidiano. A diferença entre os dois realismos se dá quando o cômico e o grotesco surgem como características marcantes e políticas. Ao invés de enfatizar as emoções pelo sofrimento de existir na situação de criatura, diz da vida em seu estado mutável, escrachado, como momento de liberdade de expressão, principalmente nos períodos de festejos, nos quais são oficialmente permitidos. No “realismo grotesco”, o material corporal é positivo, é um contra fluxo; revela a necessidade espontânea do corpo, sem os filtros aplicados pela ordem e regras oficiais. É ligado à vida, na qual carrega um desejo pulsante de mudança. Rabelais uniu as imagens carnavalescas e grotescas produzidas pelo povo à alta literatura, oferecendo sutilmente uma crítica ao sistema literário.

A combinação de domínios extremos propunha a reflexão sobre as estruturas e relações qualitativas entre o popular e o erudito. Auerbach disserta sobre Rabelais e suas situações bufônicas, as narrativas absurdas, repletas de exageros; analisa as possibilidades de mescla de estilos propostas; articula narrativas, combinando guerras europeias com gigantes que vivem em uma terra análoga ao sistema que o autor vivia e criticava; relata seu tempo por metáforas, sem deixar o exagero cômico-grotesco de lado, aparente em situações cotidianas. Na análise de Mikhail Bakhtin, as relações de poder entre o povo, o Estado e a Igreja na Idade Média e no Renascimento encontradas nas imagens de Rabelais, são marcadas por uma rede heterogênea de componentes. Tem-se o riso, como meio de crítica irônica inferidas ao poder

⁵ Cf. AUERBACH, Erich. **Mimese**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 241.

dominante. Nos períodos liberados à expressão do povo, os ataques críticos ao Estado eram velados sob a forma de brincadeiras, jogos e bufonarias, em combinações que vigoravam a vida provinciana com acontecimentos monstruosos. Nas manifestações populares descritas nas histórias de Rabelais, tem-se o exagero utilizado para acusar e contestar as extravagâncias abusivas da Igreja e do Estado, o riso para elogiar o rebaixamento e a inversão de papéis para criar outras possibilidades de percepção do mundo.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.⁶

O baixo é representado pelas genitálias do corpo e seus excrementos. O despir-se do receio da ridicularização é utilizado como questionamento e criação. O povo se apropriava dos costumes e da cultura reservadas à nobreza; invertiam-se os papéis; inseriam-se críticas irreverentes ao sistema sério e oficial, libertando as vontades e desejos interditos pelo crivo da suposta verdade que se faz valer na rigidez e seriedade de sistemas oficiais. Rabelais se apropria das imagens do povo de elementos sobre os estilos e costumes tanto de vida como na literatura, a fim de agregar valores estéticos e poéticos, inserindo conteúdos – políticos ou não –, na evidência de uma lente particular e multifacetada, na qual aquele autor soube sagazmente se apoiar, com discursos ambíguos, ao se apropriar de outros discursos como as citações cômicas de textos sagrados e oficiais, para ironicamente criticar seu contexto sem ser violentamente atacado pelo sistema. Enquanto apresenta os exageros de Gargantua e Pantagrue em imagens de relatos absurdos dos gigantes, aquele autor critica o modo de vida oficial combinando narrativas de guerras, conquistas e descobrimentos de outros mundos, a evidência de uma visão estagnada peculiar do mundo europeu na época. Traz à sua lente a observação de uma determinada situação sociopolítica, por intermédio da apropriação de discursos e atitudes do povo, velados pelo cômico e potencializados pelo grotesco.

⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília – HUCITEC, 2008, p. 17.

1.2 Apropriação como método poético

O método de apropriação das imagens pesquisadas na *internet* foi empregado em meus trabalhos poéticos para fins de inserção de assuntos banalizados. A imagem é retirada de um determinado contexto e traz sentidos estéticos, conceitos e significados, que são integrados à minha rede de agenciamentos artísticos. Promovem a inserção de significados ordinários; imagens que se conectam a acontecimentos comuns da vida. Itens do cotidiano aplicados como obra de arte que instigam indagações acerca do seu próprio estatuto. Neste fluxo, tomou-se por base as vanguardas do século XX, em relação à maneira como tal método foi empregado e quais suas possíveis implicações estéticas e poéticas aproximadas da proposta aqui apresentada. Neste sentido, optou-se por realizar um recorte que privilegiasse o cômico aliado ao grotesco como crítica irreverente concernente aos possíveis caminhos tomados pelas artes visuais e seus esquemas.

A apropriação nas vanguardas no século XX se constituiu como método de críticas incisivas ao sistema artístico anterior e à sua própria organização – procedimento para questionamentos referentes aos conflitos e desejos nos quais a arte moderna perpassava. Se constituía como ímpeto de ruptura com os moldes acadêmicos que vigoravam a contemplação da virtuosidade, *tromp l'oeil* e o apuro técnico, referentes a um período de regras demarcadas pelos antigos mestres.

Detentor de críticas radicais e irônicas ao sistema da arte, o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), se apropria de elementos pré-existentes, como seus objetos prontos e imagens da história da arte, para questionar o *status* da arte em seu contexto. De acordo com o historiador francês Georges Minois (1946), o riso no século XX acomete e se infiltra desordenando valores, revirando tudo aquilo que é referente ao velho mundo.

Em 1919, Marcel Duchamp ataca o símbolo da beleza artística: *La Gioconda*. Em uma cromolitografia, ele lhe acrescenta bigodes e uma barbicha e intitula o quadro com uma sigla desrespeitosa [...].⁷

Em sua obra intitulada *L.H.O.O.Q.*, Duchamp não pretende apenas trazer o ícone da Mona Lisa com bigodes, mas a conjuntura na qual foi criada, e assim, aferrar críticas ao símbolo da beleza artística e ao sistema que a elegeu.

⁷ Cf. MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 583.

A rigidez renascentista e suas imposições e regras aplicadas à criação artística, são postas lado a lado com seu extremo oposto que a questiona de forma irreverente. Este movimento de crítica irônica se utiliza dos próprios elementos da pintura: no caso o ícone da história da arte na pintura, para revelar indagações quanto ao seu estatuto.



Figura 7 – Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 19.7 x 12.4 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA, 1919.

Fonte: <http://quadrogiz.blogspot.com.br/2012/10/contos-de-eca-de-queiros.html> (2013).

As correntes artísticas modernistas privilegiaram a experimentação e a aproximação com o cotidiano; e ainda, deslocamentos de funcionalidades e de materiais, como recortes de jornais, folhetos, retalhos de panos, objetos obsoletos ou emprestados de outros domínios para o universo artístico.

A obra *Vênus dos trapos*, do artista italiano Michelangelo Pistoletto (1933), combina trapos de pano a um ícone da cultura clássica. Destaca a precariedade, faz uso de rudimentos cotidianos, materiais naturais, caracterizados pela “pobreza” e simplicidade banal de seus componentes. A utilização de materiais retirados do lixo e de características degradáveis evidenciava o impulso efêmero em oposição à perenidade clássica. O artista contrapõe

materiais efêmeros questionando os pedestais enobrecidos da arte. Neste sentido, é que se observa a aproximação do trabalho aqui apresentado com o fluxo de combinações temáticas opostas.



Figura 8 – Michelangelo Pistoletto, *Vênus dos Trapos*, 1967.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/61429029@N05/6351857722/> (2013).

Conforme apresentado na Figura 8, a posição da estátua de frente para o monte de tecidos suscita um humor direto e acessível que aparece no jogo entre o exagero da quantidade de trapos e a estátua despida portadora de uma única peça de roupa. A crítica irreverente ao sistema de arte progressivo, é direcionada ao espectador que possui certo nível de conhecimento do contexto, apontado por Pistoletto, bem como às relações históricas ali articuladas. A associação entre o material nobre ao material banal cria um curso de elevar o baixo e rebaixar o elevado, por intermédio do exagero grotesco e da irreverência do discurso criado entre a imponência histórica e os materiais precários. Pistoletto joga com a questão da pintura ao revelar que os trapos utilizados são refugos aproveitados na limpeza dos pinceis. O *status* da pintura entra em cena como elemento apropriado, gerando críticas ao pedestal pictórico.

A composição subsequente se aproxima do humor crítico de Pistoletto em relação ao conteúdo cômico, no qual é apresentado pelos exageros e assume a pintura como veículo de questionamentos de seu próprio estatuto, pois, o conteúdo banal evidenciado pela situação precária é elevado pelo suporte convencional pictórico. Em *Situações Carona* (vide Figura 9, a seguir), cena absurda de uma circunstância arriscada e ameaçadora de uma moto em movimento dando carona para um grupo de pessoas empilhadas e totalmente desprotegidas, tem-se aí a apresentação da precariedade das condições humanas de forma despretensiosa em relação a temas emocionalmente sérios. A gambiarra identificada na referida situação vigora as possibilidades incomuns de se solucionar problemas em condições não adequadas.



Figura 9 – Camila Soato, *Situações Carona*, óleo s/ tela 20 x 20 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

O material contingente é evidenciado pela situação apresentada. Tem-se na Figura 9, apresentada anteriormente, as mazelas e dificuldades enfrentadas. Tal imagem se aproxima do realismo “criatural” de Auerbach por apresentar vulnerabilidades, e do realismo grotesco de Bakhtin, quando traz uma imagem cômico-popular imbuída de uma vitalidade dinâmica característica das manifestações rabelaisianas analisadas por Bakhtin.

O rapaz de boné, que se encontra no topo do bolo de gente, apresenta uma expressão de assustado e indica a situação engraçada por sua careta que está virada para o espectador. A

situação apresenta o improviso para solucionar um problema. A “gambiarra” que os personagens realizaram para suprir uma necessidade particular possui uma atmosfera mambembe e engraçada. Estas imagens, como pintura, estabelecem associações que pretendem questionar a seriedade como tema privilegiado da arte.

A aplicação de métodos e materiais de características banais encontrados no dia a dia, a utilização de elementos pré-existent, provocam a reflexão sobre os caminhos da arte moderna e pós-moderna. Sobre a questão, o autor norte americano Arthur C. Danto (1924), analisa o método da apropriação ampliando-o além da pintura; discute um contexto artístico que apresenta em seu cerne a multipluralidade, hibridismos e contaminações que não são mais obliteradas por exigências de padrões temporais e espaciais pré-estabelecidos; tem-se, então, o contemporâneo, que Danto argumenta ser não somente uma referência temporal que se dá aqui e agora, mas uma corrente de pensamentos ainda não vistos na modernidade.

Mas como a história da arte evoluiu internamente, a contemporânea passou a significar uma arte produzida dentro de certa estrutura de produção jamais antes vista em toda história da arte – creio eu.⁸

Danto inicia suas argumentações sobre o fim da história da arte, ao refletir como sendo não o fim da produção artística, mas sim, da construção linear historicista estruturada em progressões, a partir da década de 1970, principalmente com a *pop art*. Suas acepções situam o método como deslocamentos de esferas até então não pertencentes ao universo artístico, suscitando reflexões também no campo da filosofia da arte. Neste momento, aquele autor analisa a obra do artista norte americano Andy Warhol (1928-1987), intitulada *Brillo Boxes*, representadas por caixas de sabão em pó expostas na Stable Gallery, em Manhattan, New York, Estados Unidos da América (EUA) (1964), e de aparência idêntica àquelas encontradas nos depósitos dos supermercados. As caixas repercutem a reflexão que Danto analisa partindo da diferença entre as mesmas, incorrendo no “o que é e o que não é arte”, não como uma questão concernente à maestria manual do artista, ou originalidade da construção, ou de um objeto único, mas de deslocamentos dentro de definições filosóficas e conceituais, que refletem no contexto artístico. Deste modo, a *pop art*, também inicia um curso em direção às ideias pós-modernas. A ruptura com a noção de um único caminho linear e progressivo

⁸ Cf. DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p, 12.

possibilitou propostas artísticas e conceituais livres de convenções estilísticas e anulações de uma sobre as outras. Tal mote de relações trazidas pelas experiências artísticas anteriores, permite a reprogramação, apropriação, sampleamento e sequestros – ações amplamente investigadas na contemporaneidade.

O artista Jeff Koons (1955) põe em jogo os mecanismos midiáticos e as indagações referentes ao gosto, ao método artístico, à necessidade de destreza manual e do próprio contato com a manufatura. Se apropria das formas de objetos banais, como, por exemplo, os cães feitos de balões, e os transformam em esculturas suntuosas. Assim se utiliza do *status* da arte dita elevada para elogiar formas e temas considerados vulgares. Koons se apropria dos elementos culturais disponíveis, a saber: imagens midiáticas, ícones da música, atrizes famosas, brinquedos, entre tantos outros objetos industriais. Tem-se a apropriação não somente de imagens, mas de conceitos evidenciados pelas redes de relações heterogêneas estabelecidas pelo artista: a apropriação da cultura de massa e a inversão de seus valores, o elogio ao *kitsch* e o questionamento sobre a mudança das coisas de seus contextos convencionais, para o universo artístico. A rede que conecta a *pop art* e as apropriações de Koons se refere ao movimento de aproximação do ordinário – elementos que estão prontos e divulgados e são realocados em contextos de contemplação. O público não mais necessita de informações e conhecimentos direcionados à história da arte anterior ou de ter certa noção sobre articulações que questionam o sistema artístico.



Figura 10 – Jeff Koons, *A lagosta dirigível presta homenagem a Salvador Dalí, e brinca com modelos de topless, Acrobat de Jeff Koons*, 2003-2009.

Fonte: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/jeff-koons-searle-serpentine-review> (2013).

A apropriação liberta e a possibilidade de reposicionar contextos, referenciais espaço-temporais e conceitos, fazem deste procedimento o método para construção do trabalho poético aqui apresentado. Tem-se, assim, uma mescla entre as instâncias tidas como opostas, tais quais, o erudito e o popular, inserindo as ligações entre fruidor e obra em um campo artístico expandido. Tais contaminações por apropriação possuem sua história, porém, na presente pesquisa, faz-se um recorte para o aqui agora. O método que lanço mão para construir uma teia de conceitos interligados que indagam e investigam o presente poético se abre também para suas modificações: “sampleamentos” e “sequestros”.

O caminhar rumo à utilização de imagens já conhecidas, a realização do processo de recortar seus elementos, podendo repeti-los e, assim, construir uma terceira imagem, se aproxima da noção do “sampleamento”. O referido termo foi apropriado da língua inglesa e abrigado. É mais utilizado na esfera da música e seu procedimento é basicamente recortar partes de músicas pré-existentes, consagradas e recombina-las por repetição, a fim de elaborar uma nova composição. Por este motivo, o “samplear” pode misturar conteúdos heterogêneos – o popular e o erudito como exemplos – como estratégia de acesso às várias camadas do público. Nas minhas pinturas, as imagens “sampleadas” da *internet* funcionam para aproximar o público leigo das pinturas encarnadas.

A prática de utilizar os materiais disponíveis significa criar imagens em que os métodos de construção dissolvem as barreiras entre “recepção e prática”.⁹ O teórico Nicolas Bourriaud discute a possibilidade de outro tipo de cartografia do saber. Aquele autor analisa as práticas de “sampleamento” dos *Disc Jockeys* (DJ’s) e internautas, propondo novos modos de se construir poéticas.

Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento [...] saber *tomar posse* delas e habitá-las.¹⁰

As alterações pictóricas da imagem, seu isolamento, potencializam as perturbações que podem ocorrer aos sentidos, por meio do viés de provocar via combinações que sequestram significados e significações, trocando-os dos seus lugares pré-determinados e acomodados. Estes podem causar a confusão dos sentidos quando confundem suas funções, impregnam ideias de outros domínios, distorcem aquilo que é conhecido, desestabiliza o confortável aos entendimentos estruturados na lógica da razão. Os objetos deslocados de seu comodismo são postos em posição questionadora dos sentidos. Existe certa violência no qual o artista Orlando Maneschy organiza em sua obra intitulada *Sequestros*:

[...] o artista, como criança que brinca, “sequestra” sentidos, isto é, rouba, com uma certa violência para fazer face à violência da própria cultura, os objetos que inseridos na trama do cotidiano, estão reduzidos ao estado de mera “coisa”, matéria passiva e inerte. Sequestrá-los significa aqui arrancá-los, retirá-los dessa trama comum; não para emudecê-los de uma vez por todas, mas, ao contrário para fazê-los falar nas mais diversas linguagens, nos mais diferentes dialetos. Em suma, torná-los fora da ordem, isto é, “extraordinários” (Ernani Chaves – UFPA).¹¹

Os desvios, as errâncias e os isolamentos para a potencialização do banal, participam de uma rede que pretende trazer os referidos objetos, que aqui são as imagens de contextos triviais, reduzidos ao estado de mera coisa, para um espaço de jogos e brincadeiras de sentidos e sensações perturbadoras. Em prol destes desvios da racionalidade e privilégio da percepção pelos sentimentos, a artista Maria Beatriz de Medeiros, em sua obra *Aisthesis*, provoca à reflexão sobre como se percebe o que rodeia o ser humano. O costume da cultura de Maneschy se conecta com as acepções da referida autora. Está relacionado aos significados prontos, catalogados e dados, que direcionam para uma percepção desatenta e superficial das

⁹ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins, 2009, p. 15.

¹⁰ Ibidem, p. 14.

¹¹ Cf. MANESCHY, Orlando. **Sequestros**: imagem na arte contemporânea. Belém: EDUFPA, 2007, p. 17.

“meras coisas”, que aqui são potenciais poéticos. Tem-se uma barreira para as sensações. Tal pensamento faz parte das articulações que engendraram minhas pesquisas poéticas quando direciono as reflexões para as conexões existentes entre a fuleragem na minha infância e a fuleragem como conceito acadêmico, articulados em prol da produção poética.

A série de pinturas *Situações Fuleiras* é composta por imagens de crianças, brinquedos e animais. Em cada circunstância, tem-se uma ação incomum, mas não totalmente distante ou absurda. A primeira destas, *Situação roda quadrada*, apresenta um garoto em cima de um velocípede com a roda da frente quadrada.



Figura 11 – Camila Soato, *Situações roda quadrada*, óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

Conforme apresentado na figura anterior, o brinquedo encontra-se deslocado de sua funcionalidade usual. A imagem centralizada na tela ressalta a careta de frustração do menino pela impossibilidade de pedalar. O contexto foi retirado para que o espaço tela em seu estado cru apareça juntamente com as sujeiras na tela. A intenção do deslocamento do espaço faz com que a figura do garoto flutue e acentue a noção de instabilidade provocada pela roda quadrada apoiada em um de seus vértices. Confere, também, a ideia de um movimento lento e penoso, pela tentativa de pedalar, e a parada no meio do processo. O movimento da cabeça virada revela a intenção de compartilhar o sentimento de desânimo ou decepção com alguém

fora da situação. Esta relação com um espectador propõe por meio da evidência da careta, a possibilidade de um riso externo e maldoso que acha graça a desgraça alheia.

O autor Henri Bergson (1859-1941) discute o riso que reprime e debocha do deslize do outro em seus três artigos sobre a comicidade e o riso.¹² Aquele autor trata do riso coercitivo, diferentemente do riso universal libertador discutido por Bakhtin. O riso, para Bergson, apresenta em seu cerne uma função socialmente reguladora. O viés apontado é calcado na acepção na qual o riso se enquadra como um dispositivo que alarma o perigo das excentricidades que burlam a rigidez social. Reprime por intermédio do sentimento de ridículo imputado ao outro, como se o avisasse para não sair da norma. No exemplo proposto por aquele autor, se o indivíduo tropeçar e cair alterando o fluxo da marcha ao caminhar na rua, será alvo deste escárnio. A imagem propõe um elástico de sensações que percorrem do ridículo ao sentimento de pesar compartilhado pela expressão do garoto, um jogo que pode desestabilizar os significados prontamente identificados gerando uma terceira possibilidade que depende das experiências particulares e cognitivas do olhar fora da situação. Bergson aponta para a condição sem emotividade para se rir,

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. Talvez não mais se chorasse numa sociedade em que só houvesse puras inteligências, mas provavelmente se risse; por outro lado, almas invariavelmente sensíveis, afinadas em uníssono com a vida, numa sociedade onde tudo se estendesse em ressonância afetiva, nem conheceriam nem compreenderiam o riso.¹³

A ideia de jogar com o riso que apresenta condições apáticas, que ridiculariza e é coercitivo, pretende desconfortar o espectador trazendo a possibilidade de revelar sua própria crueldade e o prazer no sofrimento alheio. O sentimento de pesar expresso pelo garoto é dirigido diretamente ao espectador. Tal recorte mantém presente o sentimento oposto ao que promove o riso e que assevera a obrigação de termos apenas sentimentos nobres. O jogo de sensações antagônicas e que implica a consciência social, possibilita o surgimento de outros sentimentos ainda inauditos e podem instigar reflexões sobre as condições e relações com o outro.

A *Situação bebê e o gato* (vide Figura 12, a seguir), onde a criança morde o rabo do gato, traz em seu olhar disperso um aspecto corriqueiro. A tranquilidade com que a criança

¹² Cf. BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zarah Editores, 1978.

¹³ Cf. BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Zarah Editores, 1978, p. 7.

abocanha a cauda tende para um ato desprovido de intencionalidade e noção sobre as consequências da ação. As feições do gato evidenciam o incômodo e a dor causados pela intervenção inadequada e curiosa. A figura isolada no fundo vazio com algumas manchas, remete a uma estética de gigantismo quase um Gargantua. Na referida pintura, tem-se índices de um “realismo grotesco” sugerido pela combinação animalesca e humana em uma situação insólita.



Figura 12 – Camila Soato, *Situações bebê e o gato*, óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

A experiência do mundo pelos sentidos, em prol da curiosidade em se descobrir as sensações sem pensar em proibições, é algo comum neste momento da infância e uma das prerrogativas daquilo que abarca o conceito de “fuleragem”. As crianças buscam a experiência, pois ainda não acessaram seus significados via catalogação e significações dos sistemas de códigos pré-existentes. Neste sentido, se comunicam com o mundo por intermédio de sensações inauditas. Este tipo de sensação é o que busco articular em minhas construções poéticas, por intermédio da noção de “fuleragem”. O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos se apropriou do referido termo como uma gíria utilizada em diversas partes do

Brasil e de significado fluido, a fim de trazer as reflexões teóricas para perto das produções artísticas do grupo, e das condições do presente poético em que está inserido, ao invés de somente utilizar conceitos e termos oriundos de outras realidades e contextos. Logo, o que se pretende aqui é trazer a tona a consciência da minha “fuleragem” enquanto vivência na infância e incidência nesta pesquisa prática e teórica.

O pesquisador André Dick (1976) e suas análises sobre o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942), versa sobre a capacidade de um diálogo entre a criança e o mundo que privilegia o não dito – um indizível transcendente que fortalece as sensações e se desvia da lógica que investiga soluções para os acontecimentos do mundo fundamentada em explicações empiricamente comprovadas. Assim, André Dick argumenta que,

[...] na visão de Agamben, infância e linguagem estão intrinsecamente ligadas, cada uma remete uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem a origem da infância",[8] isto é, a infância em questão não assinala apenas um período, mas coexiste originalmente com a linguagem, "constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito".[9] A infância seria o inefável, a transcendência, o que ocorre nessa passagem do signo ao discurso.¹⁴

Neste sentido, as alterações realizadas quando transporto a imagem da foto para a pintura, tem a proposta de potencializar cada elemento por um viés que causa distúrbios aos códigos visuais que penso acomodados, e leva-os às associações que engendram o universo infantil. O que as imagens grotescas provocam? De que forma as análises de Bakhtin sobre o sistema de Rabelais é aproximado do meu presente poético? Qual a potência entre as combinações pictóricas que as imagens triviais provocam?

Tais imagens, reprogramadas em um contra fluxo que lanço mão para criticar sistemas artísticos fechados por catalogações e classificações datadas, são balançadas quando agenciadas por certa lógica da criança. Faz-se uso e alteração do significado de símbolos presos a dispositivos conceitualmente imponentes. Neste sentido, procuro relacionar o que se entende como contradispositivo na construção da imagem. A ideia proposta por Giorgio Agamben é associada em minha produção (tanto teórica quanto prática) aos conceitos de cômico, grotesco e da “fuleragem”.

¹⁴ 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.

1.3 Dispositivos e contradispositivos poéticos

Dispositivos lembram componentes maquínicos, que são estruturas acionadas para gerar uma ação de funcionalidade determinada dentro de um sistema. Se o ímpeto é de abrir uma porta, é costume acionar sua maçaneta e, então, tem-se a porta aberta. Assim, o dispositivo tem como função estrita abrir e fechar. Seu planejamento, funcionalidade e aplicação geram um resultado objetivo, previsto e esperado.

Os dispositivos, segundo a ideia de que seguem uma linha normativa e tecnicista, apresentam uma característica inalterável, oriundos da ideia de disposição; seguem uma determinada ordem, regra e preceito, diferente do que se pode relacionar ao campo poético.

A partir do parecer teórico de Agamben sobre Michel Foucault, tal noção parte do pressuposto de que o termo “dispositivo” se faz elemento essencial para o entendimento pleno de toda a corrente de pensamento do filósofo francês acerca das relações de poder, principalmente em sua produção literária pós década de 1970. Destarte, o referido autor não chegou a definir o termo como um conceito fechado, porém, se debruçou no elencamento de características primordiais dos elementos que compõem uma possível cadeia de relações àquele significado de dispositivo.

Neste sentido, a raiz do pensamento de Foucault do que venha a ser dispositivo se insere na referida cadeia de relações, orgânicas em pleno transitio.

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre esses elementos [...].¹⁵

Faz-se importante destacar que o núcleo do pensamento de Agamben sobre o dispositivo gira em torno da conceituação de que este funciona como uma rede não harmônica de relações que é efetivada tanto no campo do discurso quanto da ação, sendo, assim, a teia que coexiste entre elementos de diversas naturezas e compõem metas estritas, vinculadas aos

¹⁵ Cf. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2010, p. 29.

aspectos de domínio e conhecimento. A funcionalidade do referido termo é concreta e se dá de acordo com as necessidades de controle social, sendo constituída de uma rede de relações estratégicas que respondem a uma urgência, que pode ser entendida tal qual um problema de ordem social. Ao invés de aplicada uma solução que atenda a uma peculiaridade da necessidade individual, tem-se a utilização de dispositivos, leis e regras que tendem a resolver, de maneira generalizada, forçosamente, uma situação.

Assim, descrevem-se aqui as articulações poéticas e a incidência dos conceitos sobre as percepções, sensações, relações visuais existentes no meu trabalho; o porquê da busca de imagens com características direcionadas. Faz-se uso das noções, ideias e conceitos de dispositivos, para, assim, chegar em seu possível antídoto: os contradispositivos. Os dispositivos são fragmentos de teorização apresentados tanto pelo filósofo francês Michel Foucault (1926) quanto pelo italiano Giorgio Agamben (1942). Estes abordam as organizações que se instituem em diversas instâncias sociais e que são regidas por “relações de poder e saber”.¹⁶ Os contradispositivos são acepções estruturadas, tendo como apoio o conceito destes dois autores, mas com uma aplicação vinculada à subjetividade de índices poéticos.

Neste sentido, faz-se uso de tais elementos com base nas investigações do filósofo italiano Giorgio Agamben, sobre o dispositivo: elementos que estabelecem redes estratégicas calcadas nas relações de obliteração do sujeito e imposição de pensamento e postura, por afinidades de poder e saber. Aquele autor destaca o termo “contradispositivo”, que possui estratégias análogas ao dispositivo, porém, propõe efeitos em prol da subjetividade. O contradispositivo é a rede que se estabelece entre um conjunto de elementos de diferentes domínios e naturezas que, combinados, atentam sensações não prontamente identificáveis que indagam estruturas sólidas. Com o propósito de desestabilizar os sistemas padronizados, convencionais e de moldes impostos aos indivíduos, a fim de “desobliterar” o pensamento.

Seguindo tal noção, construí uma rede de questionamentos e relações para tais conceitos, em conjunto com minha produção poética, na tentativa de desestabilizar a lógica da seriedade vigente para outras maneiras de sentir as esferas de informações e conhecimentos que me envolvem.

¹⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Ed. Argos, 2010, p. 29.

1.4 O contradispositivo: contra fluxos entre dispositivos e poéticas visuais

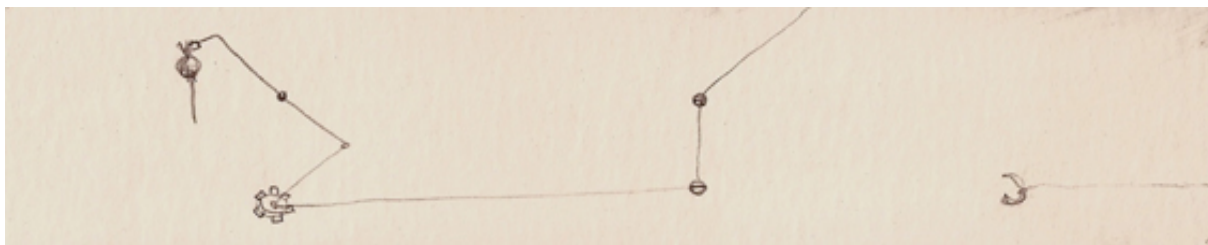


Figura 13 – *Dispositivo para abrir pirulitos*, série DVGF, 2012.

Fonte: Da autora.

A figura apresentada anteriormente faz parte da série de desenhos intitulada *Desenhos para vender em galerias fodonas – DVGF*. Aqui, verso sobre construções poéticas que tendem a questionar os moldes visuais convencionais, provocar as sensações e se utilizar de elementos ambíguos e plurais, proponho jogos de contradispositivos.

O que aqui se pontua é a reflexão perante o processo de construção do presente estudo, que se inicia também no momento de escolha das imagens. Porém, a figura é construída a partir das estruturas ditas inúteis que desenvolvia quando criança. Tem-se como estrutura o processo de elaboração e construção que conduzia meu universo infantil e que vai de encontro às acepções quanto à ideia de inépcia pontuada por Nicolas Bourriaud: “Ora, uma obra de arte não tem função útil *a priori* – não que seja socialmente inútil, mas é disponível, flexível, de tendência infinita [...]”.¹⁷

Walter Benjamin, em seu ensaio *História Cultural do Brinquedo*, reforça a ideia de que o “brinquedo infantil estabelece um diálogo entre a criança e seu povo por intermédio de signos”.¹⁸ Antes mesmo de dominar a linguagem e seus significados e significações codificadas e sistematizadas, a criança, quando brinca, possui uma perspectiva “altamente plástica e intuitiva”.¹⁹ Neste sentido, aquele autor descreve tal relação como algo antinômico,

¹⁷ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo, Martins, 2009, p. 23.

¹⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a história e literatura. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 248.

¹⁹ *Ibidem*, p. 246.

que se deve ao fato explanado pelo autor que, “nada mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas”.²⁰

Neste sentido, busco o deslocamento da classificação e categorização das coisas, a fim de esquivar-se de explicações direcionadas e unívocas. O processo é oriundo do arcabouço de invenções que tenho na memória – a lembrança da maneira de pensar quando me ocupava na construção de máquinas, mecanismos ou dispositivos, que não serviam de acordo com o consumo utilitarista. Da mesma maneira que eu utilizava a porta para arrancar o dente (mecanismo improvisado que faz referência à noção de gambiarra), as máquinas de abrir pirulito são fruto deste jogo. O que ocorria e que atualmente ocorre – mas agora – com a consciência e intuito de uma construção poética desenvolvida a partir da pesquisa acadêmica – é o deslocamento de funcionalidades por meio do jogo, do lúdico, de um sistema que segue outra perspectiva que abstrai suas funções sociais pré-estabelecidas. Estão presentes nas minhas lembranças que incidem sobre as imagens e métodos que aplico atualmente nas construções dos trabalhos que realizo.

Agamben, em *O elogio da profanação*, argumenta sobre a passagem do sagrado ao profano por intermédio do jogo, do lúdico. Atenho-me ao segundo ponto, representado em seu texto pelos atos infantis de transformar objetos, coisas de esferas ditas sérias em brinquedos:

As crianças, que brincam com qualquer bugiganga, que lhes caiam nas mãos, transformam em brinquedos também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito, e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico, transformam-se improvisadamente em brinquedos.²¹

Com as imagens apropriadas expostas a seguir (Figuras 14 e 15), acesso às memórias de infância estruturadas nas construções ditas inúteis, porém, referentes aos atos em prol da experimentação de sensações. Conduz a minha reflexão sobre a conexão entre as situações e objetos máquinas de quando criança à elaboração da construção dos meus trabalhos artísticos atuais.

²⁰ Idem.

²¹ Cf. AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007, p. 66.



Figura 14 – Imagens apropriadas da *internet*.

Fonte: <http://humortadela.bol.uol.com.br/imagens-engracadas/6148> (2013).



Figura 15 – Imagens apropriadas da *internet*.

Fonte: <http://www.nozesnafrita.com.br/verpost.php?cod=15614> (2013).

Na reflexão sobre as repercussões visuais e questionamentos de ordem, aproximei tal produção ao universo dos contradispositivos, a fim de aproximar-se da construção subjetiva como possibilidade de instigar outros tipos de percepções e sensações. Estas, em sua amplitude, pretendem estimular o indivíduo para que este possa se colocar diante das suas vontades e gostos.

Neste momento, a conexão existente entre o conceito de contradispositivos e os trabalhos poéticos em questão, são as redes de sensações. Estas provocam um deslocamento nas definições existentes no repertório do ser humano, já identificadas separadamente: amor, dor, felicidade, horror, feiura, náusea, desgosto, surpresa, na intenção de desestabilizar os sentidos por uma ambiguidade que beira o reconhecível, mas ao mesmo tempo é completamente incomoda.

A provocação se dá pelas sensações e estranhamentos de lugares, ações e situações por conexões entre imagens, elementos, acabamentos, suportes aparentemente antagônicos. Tem-se a relação dos temas populares, de imagens caseiras, apropriação de fotografias ordinárias, trazidos para o suporte da pintura, propondo, assim, um desvirtuamento da seriedade que perpassa de diversas formas a pintura que ainda é impregnada por seu histórico de enobrecimentos. A modificação destas em método de pintura também perpassam pontos vinculados ao cômico, grotesco e “fuleragem”, porém associados à fatura técnica e expressiva aplicada aos trabalhos – assunto discutido no capítulo a seguir.

2 A CONSTRUÇÃO DO TRABALHO

“Essa nossa tendência de procurar pelo significado em vez de captar a aparência real do mundo tem sido um tema constante [...] o que pretendo questionar é o pressuposto de que a busca por significado seja apenas uma forma de preguiça mental.”

(Ernst Hans Josef Gombrich)



Figura 16 – Camila Soato, *Tio João*, óleo s/ tela, 60 x 70 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

A construção do presente estudo se constitui pelo tratamento das imagens – etapa na qual lanço mão de contradispositivos poéticos evidenciados na matéria impregnada e empregada em cada pintura. Consiste em apresentar os componentes matéricos e o processo para combiná-los. Atenho-me às condições práticas em que os trabalhos foram produzidos, nos materiais empregados e nas elaborações das imagens apropriadas.

Os escritos dos artistas são referências para descrever, analisar e refletir sobre os procedimentos práticos e escolhas poéticas. Neste sentido, refiro-me ao relato da experiência, do trabalho em ateliê, de que maneira tal processo reverbera em conceitos e reflexões sobre estar e perceber o mundo. Pensar o método de construção dos trabalhos considerando o

contexto em que estes são realizados. Nas palavras de Baudelaire sobre a produção poética e sua crítica:

Na vida espiritual dos criadores surge inevitavelmente uma crise quando desejam racionalizar sua arte, descobrir aquelas obscuras leis em virtude das quais produziram, e obter desse estudo uma série de preceitos cujo fim divino é a infalibilidade na produção poética... É impossível que no poeta não exista um crítico. O leitor não deve, portanto, ficar surpreso se eu considerar o poeta como melhor de todos os críticos.²²

A tentativa de teorizar, refletir e escrever sobre o próprio trabalho, me leva a aproxima-lo de pensamentos que dialogam com a Filosofia. A aproximação de termos identificados no meu cotidiano são articulados como conceitos tanto na esfera das artes visuais como na Filosofia. Tal processo funciona como uma tentativa de elaborar ideias – noções nas quais evidenciam as sensações e emoções mais próximas possíveis do que se apresentam aos sentidos humanos, revelados pelos trabalhos poéticos.

Os seguintes fatores podem agenciar os meus procedimentos práticos corroborando com a ideia do banal cotidiano e da reverberação das sensações: o acaso, a imprevisibilidade e o imprevisto; o aspecto grotesco, a pincelada, a matéria e o gesto; as combinações incongruentes, distorções de proporções e de elementos ambivalentes. A possibilidade de permear outros campos de conhecimento para construir trabalhos artísticos incide sobre significados que são deslocados de seus domínios e potencializados em suas instâncias exploradas por intermédio de lentes contaminadas por outros pontos de vista. Desta forma, nas linhas a seguir, apresentam-se experiências com outras linguagens visuais, procedimentos compartilhados em grupo e reflexões sobre o meu trabalho individual.

2.1 A experiência do Corpos Informáticos: Fulleragem e a incorporação do erro

A influência do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos acontece na prática e reverbera na reflexão teórica. Esta se deu a partir do pensamento de um conceito, de uma maneira de escrever e refletir o trabalho artístico em detrimento 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 outros conceitos defendidos através do trabalho artístico. De certa forma, aquilo que não está fechado em sistemas de regras, leis, regulamentos, normas ou tendências.

²² Cf. BAUDELAIRE *apud* CHIPPE, H. B. **Teorias da arte moderna**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 23.

A vivência com o grupo me instigou a pensar sobre os objetos e ações que costumava articular como brincadeiras e jogos na infância. Fez-se o resgate desta memória de coisas fuleiras como matéria de pesquisa para meu trabalho poético e acadêmico. A “fuleragem” veio à tona nas imagens dos mecanismos que eu construía, nas ações planejadas sem o propósito de um resultado objetivo. No processo de elaboração, os imprevistos se tornavam parte das estruturações e o resultado se transformava a cada procedimento. Assim como os objetos produzidos, meu comportamento de experimentar as sensações era julgado como inconsequente por não pensar nos possíveis resultados de atitudes impetuosas. Apenas por diversão, eu saía correndo sem roupa, vestida de caixa de presente, no meio da festa de aniversário dos meus colegas de escola. Tal resgate da minha memória repercutiu nas reflexões sobre meus atuais trabalhos. As cenas das minhas pinturas carregam a atmosfera das minhas 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, sem dúvida, o ser humano ao universo infantil.



Figura 17 – Camila Soato, *Bundão na piscina*, 18 x 13 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

O homem na piscina faz “fuleragem” ao realizar um “bundalelé” e interfere na pose para a foto da garota que está em primeiro plano. A garota está posicionada mais ao canto inferior direito, olha para fora da pintura como se aguardasse o espectador fotografá-la. O homem ao fundo mostra as nádegas. Sua intenção parece ser de fazer uma piada ou brincadeira com a pose fotográfica da garota que não percebe a peripécia do rapaz, o que traz o espectador como cúmplice da “fuleragem”.

O conceito de “fuleragem” foi apropriado do vocabulário popular. Sua recorrência em diversos significados em diferentes regiões do Brasil interessou ao Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos (1992). O referido termo é utilizado tanto para algo que foi feito sem cuidado, de qualquer jeito, quanto para se referir ao ato sexual no sentido de sacanagem, roçar de corpos, também para sujeitos em que não se pode confiar, ou objetos e mecanismos mal acabados, mal-ajambrados, em sua maioria, compostos por gambiarras e envoltos por uma atmosfera descontraída. Possui um caráter lúdico, jocoso e oposto à seriedade. Tal termo foi pensado como conceito para as ações que aquele Grupo realizava, com propostas realizadas na rua, em sua maioria, compostas por brincadeiras e jogos infantis deslocados para espaços de passagens: faixas de pedestre, passarelas, sinaleiros. Lugares inapropriados e incomuns para tais ações, nas quais o transeunte é convidado a compor com o trabalho.

A associação da “fuleragem” com o conceito carrega um ímpeto próximo às análises de Bakhtin sobre as imagens de Rabelais. Existe o movimento de entronar o baixo e destronar o alto. A profanação do entendimento comum da palavra conceito: direcionado às esferas intelectuais, acadêmicas e eruditas; e, conectado ao termo “fuleragem”, referente a algo chulo, ordinário e sem planejamento.

O Corpos Informáticos mescla diversos domínios; pretende desconcentrar noções arraigadas e imóveis; elogia e faz uso da precariedade como profanação da arte dita séria, acadêmica, erudita, nobre e tantos outros adjetivos que a história da arte se incumbiu de encarregar durante os séculos. As ações instigam comportamentos onde cada indivíduo do Corpos ou amigo do Corpos, ou que viu o Corpos, ou que sentiu o Corpos, seja provocado e contaminado para propor e construir suas próprias reflexões e atitudes a partir de uma experiência poética. Neste sentido, o Grupo e suas contaminações cunhou o conceito de “fuleragem”. Pensado também a partir do incômodo acerca da amplitude abissal entre o público e a arte contemporânea, dos embates de definições e conceitos e por meio da reflexão sobre o trabalho prático, desenvolveu o seguinte pensamento,

Alguns afirmarão que, mesmo na rua, uma ação, quando identificada como arte, sofre um processo de separação da vida. É como se uma redoma imaginária fosse criada em torno da ação. Como quebrar a redoma para o verdadeiro contato, com-tato? Com a participação do errante como iterator, isto é, co-criador.²³

A confluência com o pensar, refletir e questionar o acesso e as contaminações, junto à arte em seu contexto atual, proporciona a abertura do corpo poético para o mundo. Os hibridismos entre as linguagens, os deslocamentos de espaço e tempo, os processos relacionais que instigam a iteração do público ao ponto da autoria ser diluída, o olhar da infância, é evocado em contraposição aos sistemas racionalizados de acordo com uma lógica enciclopédica que cataloga e fornece significados prontos.



Figura 18 – Corpos Irformáticos, *Surf de Kombi*, fuleragem na Universidade de Brasília, 2012.

Fonte: Arquivo do Corpos Informáticos.

Assim, o corpo fuleiro aberto, do avesso, mostra as sucatas, as cicatrizes, as marcas do tempo, rugosidades, orifícios, secreções e contaminações. Tem-se o obsoleto no pedestal artístico mesclado às poéticas fuleiras e textos acadêmicos; o tradicional rebola ao som das novas tecnologias; as ruas como galeria; as galerias como ateliês; os ateliês escorrem pelas ruas. Secreções.

²³ Cf. CORPOS INFORMÁTICOS. **PERFORMANCE|CORPO|POLÍTICA**. Brasília: Fundo de Apoio a Cultura, 2011, p. 15.

Aproximo o conceito de “fuleragem” da noção e aspectos grotescos no sentido que pretende a perturbação das percepções. O fuleiro se apropria do ímpeto de desestabilizar noções pré-estabelecidas e de instigar sensações. Contudo, o grotesco já se estabeleceu historicamente como categoria estética. Assim, traz-se a noção historicista de progresso, hierarquia, que possui definições consagradas pelo próprio sistema no qual o referido termo resistiu.

A situação que tende ao engraçado é contraposta às distorções existentes no rosto da mulher. O ambiente é invadido pelo fundo e este o invade também. Neste sentido, elaboro uma atmosfera fantasmagórica que se combina com o clima festivo criado pela imagem de uma piscina e a situação cômica. As cores acinzentadas e os escorridos são responsáveis pela morbidez, e as pinceladas mescladas apresentam certa carnação da pintura, que faz surgir a brutalidade que se evidencia mais em sensação do que em situação. O clima da pintura paira entre a piada do “bundalelé” e um ambiente denso e instável.

Em *Bundalelé I* (vide Figura 19, a seguir), as mulheres estão apoiadas na moldura; a postura é relaxada e despreocupada com quem as observa. A posição das três mulheres sentadas como se estivessem em um banco de praça trocando segredos pode intensificar a curiosidade do espectador ao mesmo tempo que existe um afronta à quem as observa, pois estas se encontram de costas para o público, onde realizam um bundalelé.



Figura 19 – Camila Soato, *Bundalelé I*, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.

Fonte: Da autora.

Não somente de costas e despojadas, mostram as nádegas para quem as observa. A composição possui a tentativa de questionar o espectador quanto ao seu próprio papel. Neste sentido, a construção do presente estudo deu-se sobre o pensamento de provocar ironicamente aquele que contempla a pintura. 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 o escorrido diminui a velocidade do tempo em direção às personagens, distorcendo a narrativa sequenciada.

A massa de tinta deslocada tenciona uma diagonal onde se possibilita a deriva da percepção. A instabilidade de discernir as funções de cada elemento na pintura são contradispositivos utilizados para distorcer os sistemas inteligíveis convencionais. Tais imagens também se aproximam daquelas produzidas pelo *Corpos Informáticos* em suas “fuleragens” na rua em composições urbanas.

A experiência com a produção coletiva do grupo *Corpos Informáticos* incide na utilização do imprevisto como método, pois, se constitui em uma prática que pode abarcar os fragmentos poéticos advindos de cada integrante – cada qual com sua visão do contexto que compartilhamos. O erro é inexistente a partir do momento em que se improvisa e o transforma em componente de produção. 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. São ímpetos que me embebedo para compor meus trabalhos. Apesar da categoria pictórica, o estado mental se conecta com os outros sentidos além da visão.

Em arte, o corpo e seus onze sentidos se engajam na volução da eminência do presente. As palavras calam, os tendões escoam para fora dos limites da pele. Nem sempre resultado resulta. No entanto, a vida ocorreu, performance. Relaxo, lapso de silêncio, no mundo desobstruído. Bolhas de prazer e mente esvaziada. Provar o duro, por oposição ao doce da linguagem.²⁴

Esta postura ante o exercício artístico faz parte das noções que escorrem dos meus trabalhos e contaminam meus pensamentos e comportamentos em relação aos rumos da produção de arte contemporânea, na qual me encontro. A experiência com o *Corpos Informáticos* contamina e é contaminada com o modo no qual componho meus trabalhos. O

²⁴ Cf. *CORPOS INFORMÁTICOS. PERFORMANCE|CORPO|POLÍTICA*. Brasília: Fundo de Apoio a Cultura, 2011, p. 15.

corpo que pinta e o corpo que faz “fuleragem”, ou o que pinta “fuleragens”, já realizadas na infância (o pangaré), mistura-se às enceradeiras velhas e aspiradores de pó usados; é irreverente, joga e brinca. Elogia o acaso, a situação erro, ao detalhe cotidiano que passa despercebido aos olhos formatados. A abertura da matéria imperfeita e incompleta atenta para o detalhe, provoca os olhares planejados. Assim, o fuleiro, como o grotesco do aqui agora, aponta para uma possibilidade mais próxima dos meus trabalhos. Atendem as teorizações e reflexões sobre a minha produção, enquanto presente em minhas experiências de infância e em pensamentos e pesquisas no campo das artes visuais.

2.2 O Descuido



Figura 20 – Camila Soato, *O descuido sobre duas rodas*, óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.

Fonte: Da autora.

A série de pinturas em questão tem o enfoque nas falhas humanas nas quais o sentimento de desespero gerado pela consequência do erro e o cômico se mesclam. O descuido do motociclista e as rodas que se soltam no ar (vide Figura 20) apresentam um iminente desastre, mas suspenso. As imagens parecem “pausadas” no meio do acontecimento. A suspensão do desastre final da cena destaca o cômico do descuido: a mulher que está

prestes a receber o xixi do cachorro enquanto descansa (vide Figura 21, a seguir), o jogador de futebol que tropeça e cai puxando o calção do outro (vide Figura 22, a seguir), e a fotografia de família, que por um boboi, captura a cópula de dois vira-latas ao fundo (vide Figura 23, a seguir). São cenas com aspectos corriqueiros, mas que em um instante, quebram com a normalidade de forma inesperada. A surpresa e o susto são descuidos que podem alterar o estado acomodado no qual os sistemas hegemônicos podem nos tomar.

Na Figura 20, o veículo na tela propõe uma suspensão do espaço. A narrativa é composta pelo olhar do condutor do quadriciclo, que vê as rodas se soltando ao ar, pelos escorridos de coloração amarelada no canto superior esquerdo e das duas rodas que caem. Os escorridos agregam ao conteúdo a dilatação do tempo do movimento, ao mesmo tempo em que as duas rodas se soltam do veículo, detém o olhar apreensivo do condutor e o veículo continua em movimento na imaginação. Tal dinâmica pode provocar uma sensação de derretimento, algo que escorre sem controle. Altera a noção do tempo do acontecimento desacelerando e deslocando o desastre para fora do quadro.



Figura 21 – Camila Soato, *Se vacilar o jacaré abraça*, óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.
Fonte: Da autora.

Na Figura 21, a circunstância protagonista é o ato inesperado em que o cachorro urina na mulher desavisada. O recorte do contexto (referencial espacial e temporal) em que a ação

ocorre na foto apropriada enfatiza a situação na pintura. O acontecimento da imagem nada mais é do que um imprevisto que oferece ao olhar do espectador um teor cômico. Porém, o escorrido que desce do centro superior da imagem altera o fluir narrativo por ser um elemento que se encontra no limiar do acidente e do proposital. Sua função em relação à estrutura narrativa é nebulosa. Um dos fatores que intensificam tal indeterminação que desnorteia a estrutura inteligível é a dimensão do escorrido, a cor e sua posição que embate com as figuras que desencadeiam ações reconhecíveis. A imagem é desprovida de elementos espetaculares e sérios. De certa forma, liberta às potencialidades poéticas de outras ordens sem grandes apelos emocionais. Nas acepções quanto aos destinos das imagens e a usual seriedade destas, o filósofo francês Jacques Rancière (1940), discute o “esplendor insignificante” das imagens: “(...) o *status* da arte “boba” que faz dessa imbecilidade – dessa capacidade de transferência adequada das significações – sua própria potência”.²⁵ Aquele filósofo elogia a imbecilidade da imagem em seu silêncio enquanto palavra muda que não pretende determinar sentidos.



Figura 22 – Camila Soato, *O descuido futebol meu amor*, óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.

Fonte: Da autora.

O “bundalelê” divide a atenção com o tombo e com a queda do jogador de futebol que puxa o calção do outro e mostra as suas partes baixas. A imagem pictórica apresentada na

²⁵ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 22.

Figura 22 traz em seu detalhe um elemento linear: o contorno apenas da bola e a mão do jogador. Tal componente sugere o erro da atenção da artista que pode ter esquecido de preencher as referidas partes. Constitui-se também como um índice que sugere uma das etapas de construção da pintura antes da aplicação da tinta, agregando qualidades lineares, bem como enfatiza as qualidades pictóricas, por intermédio da combinação de seus componentes: o pictórico reforça as qualidades do contorno, e este evidencia as características das manchas e pinceladas, por justaposição aparentemente antagônica.



Figura 23 – Camila Soato, *Amor em segundo plano*, óleo s/ tela, 18 x 13 cm, 2011, Coleção Sérgio Carvalho.

Fonte: Da autora.

A Figura 23 que propõe o jogo com esse teor é irônico, sarcástico, brinca e, por isso, também é “fuleiro”. Apresenta um casal de cães vira-latas cruzando e três crianças que estão mais à frente. Este posicionamento foi alterado, trouxe as crianças do centro para a lateral direita, posicionando os cachorros mais para o centro. A atmosfera que envolve a pintura é de uma inocência liberta e de obscenidades chanceladas pela sensação de ausência da consciência dos atos, promulgada pelas figuras dos cachorros e a singeleza no sorriso das crianças. Tal dinâmica tenta instabilizar a narrativa pelo isolamento da situação concomitante e dicotômica. As duas narrativas que se desestabilizam, mesclam a imagem das crianças com o coito dos animais. A situação desliza é uma alegoria ao desvio e ao ímpeto de mudança

constante. Estas imagens da série “*O descuido*” carregam a ideia de frivolidade e banalidade – principais elementos poéticos que são trabalhados juntamente com a noção de pintura em seu pedestal, que traz a noção de sagrado, intocável, alocados em espaços reservados à possível contemplação. O conjunto das pinturas que apresentam uma situação tropeço, escorregão e tantos outros deslizes, atentam para a existência do erro como método de construção poética e, assim, desviam a noção do que é programado, abrindo o campo para errâncias na própria pesquisa. A evidência do erro é coligada com o assumir o corpo poético em constante mutação.

2.2.1 O apagamento, manchas, escorridos como descuidos na poética fuleira

O acaso traz para a minha produção pictórica a sujeira, o mórbido e o sombrio. Estes aparecem como manchas, escorridos e marcas de apagamento. A junção de tais elementos, associada às imagens e aos materiais, provoca e desloca noções e significados de assimilação racionalizada. O aspecto resultante da referida mescla, juntamente com as pinceladas carregadas de tintas, se tornam um amalgamado tosco. Este se aproxima da estrutura combinatória das pinturas ornamentais grotescas discutidas pelo teórico alemão Wolfgang Kayser (1906-1960) que descreve sobre aqueles aspectos:

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico [...], tudo aqui entrava no conceito de grotesco.²⁶

No tratamento das minhas pinturas, o grotesco se encontra no arrastar de cores umas sobre as outras que conferem à imagem volume provenientes de zonas mais escuras e outras mais claras, e de contornos nítidos e, ao mesmo tempo, esfacelados, se aproximando da imagem real, mas se distanciando enquanto emaranhado turbulento de cores. A proporção é contrastada com vestígios do erro que abre fissuras nas figuras. Tal incorporação de componentes que remetem aos acidentes no decorrer da manufatura, são escolhas composicionais fundamentais na discussão sobre o corpo grotesco, que proponho como analogia o corpo “fuleiro”, aberto para compor com o mundo. O “fuleiro” na etapa de aplicação da tinta aparece na mescla das cores, na visceralidade das massas de tintas, nas

²⁶ KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 75.

espessuras, densidades, na expressividade do gesto. O método de construção é caracterizado pelo “fuleiro”. Este, em um dos seus diversos significados, diz daquilo que é descuidado, “feito às coxas”, gambiarral, de aspecto tosco e 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.

As manchas, em determinado período da história – aproximadamente na década de 1950, se constituíram como símbolo do desregrado e resposta à racionalidade geométrica e as figuras que dominavam o contexto da época. Associadas ao fracasso do ser humano enquanto uma situação de pós-guerra, onde 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 e adequado às circunstâncias que o indivíduo pode encontrar-se submerso. Talvez, um tanto cansados de uma seriedade (lógica, científica, comprovada por experimentos laboratoriais, racionais, poéticos, sistematicamente elaborados e defendidos por conceitos já consagrados que automaticamente a legitimam), que tolhe os desejos e as vontades de experimentar tudo aquilo que nos rodeia de forma despreocupada. Os padrões impostos que nos remete à vergonha de tirar uma simples e incômoda meleca de nariz a qualquer momento, com o medo do olhar de julgamento e que ridiculariza comportamentos autênticos, ou um conceito interpretado de forma incongruente, ou mesmo nem utiliza-los. Assim, privilegio no presente estudo índices estéticos que remetam àquela abertura que o corpo fuleiro se propõe com o mundo.

Nos meus trabalhos, o apagamento é marca de algo que foi aplicado de forma falha. Os vestígios revelam o erro e, ao mesmo tempo, o afirmam como elemento compositivo. Tal índice estético insere ao trabalho a noção de acaso, e deixa sugerido que o método de composição pode ser imprevisível, 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, bizarro e do bufão, que se constitui como estratégia para atrair o olhar que busca entretenimento, mas o trai quando oferece a deriva pelos outros elementos perturbadores e de significados e significações voláteis, tais quais as marcas de apagamentos e manchas, que aparecem como protagonistas tanto quanto as figuras, porém, desprovidas de uma lógica figurativa convencional.

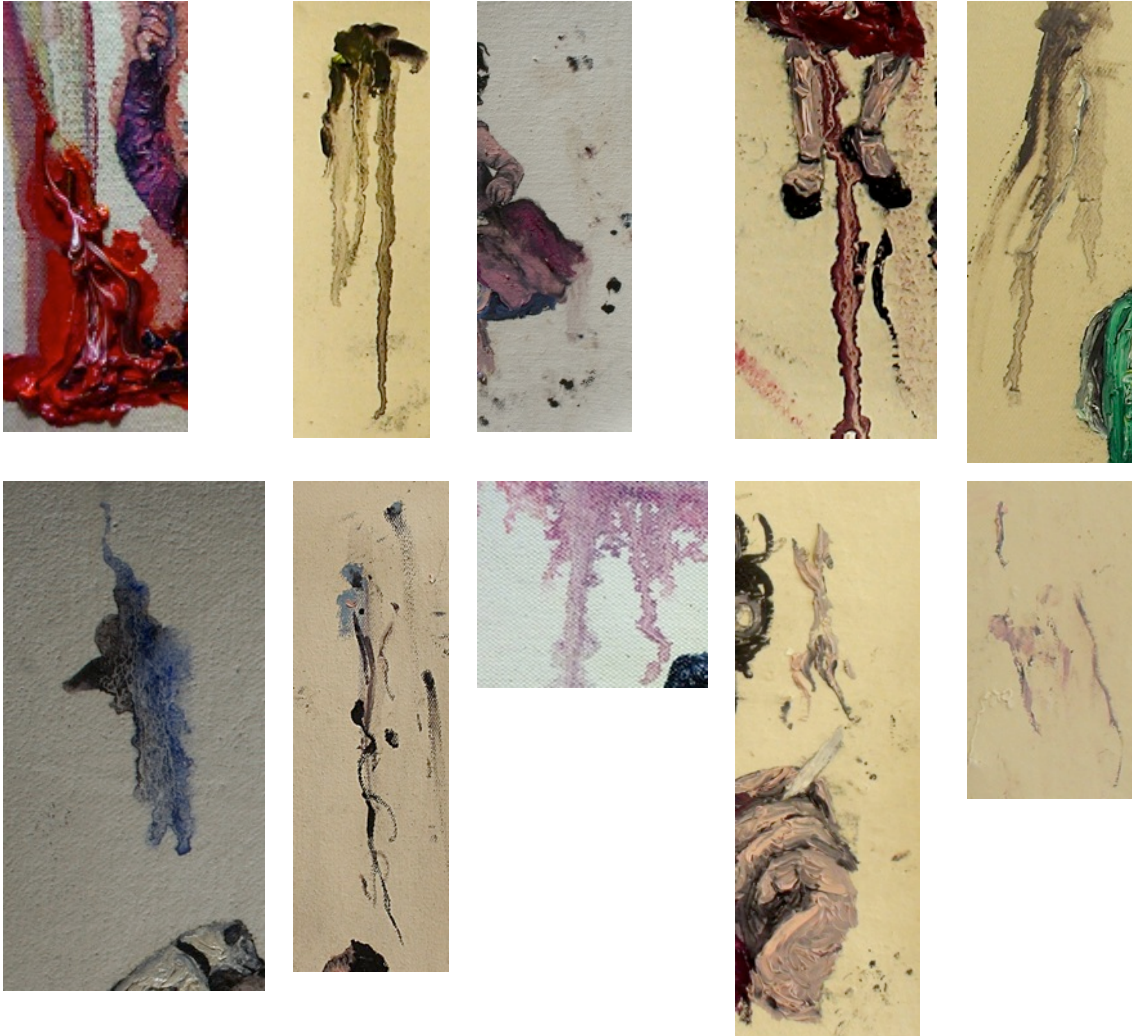


Figura 24 – Detalhes dos elementos acidentais incorporados.

Fonte: Da autora.

O artista Robert Rauschenberg (1925-2008) se apropriou diretamente de um dos desenhos do artista Willem de Kooning (1904-1997), apagando o desenho e o expondo como uma nova obra na qual o título faz referência direta à técnica utilizada: “*De Kooning apagado*”.

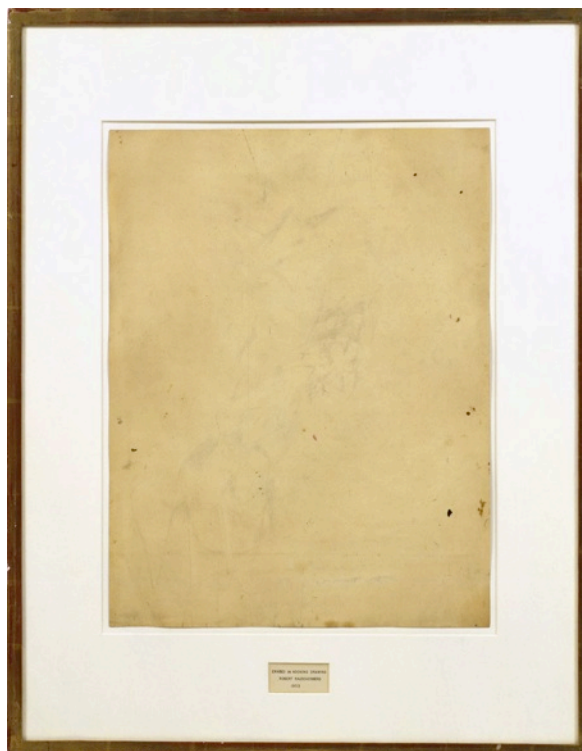


Figura 25 – Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953.

Fonte: <http://secretforts.blogspot.com.br/2011/02/erased-de-kooning-drawing-1953.html> (2013).

Rauschenberg evidencia o apagamento como linguagem poética para indagar os limites da autoria e do objeto consagrado pela situação de obra de arte. Ao invés de preencher o espaço em branco, parte de um trabalho já pronto e assinado por outro artista, para, assim, jogar com as propostas poéticas que questionam as fronteiras da arte e suas definições. O ato simbólico de apagar o desenho aponta irreverentemente para a morte da influência de *De Kooning*, e indica o nascimento de uma nova leva de artistas contemporâneos, no qual Rauschenberg se inseria.

O Tachismo, como movimento de ruptura com a racionalidade geométrica, se constitui como referência enquanto pensamento que busca nas manchas a ênfase do gesto. O trabalho de Rauschenberg desestrutura e choca por se desfazer de um trabalho de outro artista consagrado, por intermédio do apagamento. Porém, o apagamento como índice estético mostra-se como um veículo de indagações sobre um contexto determinado e vivenciado por Rauschenberg. Os índices que aqui lanço mão são evidências do descaso como possibilidade técnica e poética, no sentido jogar com a noção de primor técnico arraigado no senso comum, em função do desnorreamento entre as redes de significados vivenciadas.

2.3 Grotesco-fuleiro e a arte do desequilíbrio

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 contra fluxo pretende desestabilizar esta lógica, criando espaços perceptivos, que não estão inseridos no mundo como um dado catalogado.

O grotesco não mais se configura como um adjetivo, e passa a ser entendido como conceito. Mikhail Bakhtin o discute por intermédio das análises sobre as imagens de Rabelais na Idade Média, em que o poder oficial ali existente se apoiava em potências violentas de controle da população, e teve como contra fluxo o corpo grotesco irreverente.

As grosserias-destronamentos, a verdade dita sobre o velho poder, sobre o mundo agonizante, entram organicamente no sistema rabelaisiano das imagens, aliando-se às pauladas carnavalescas e aos mascaramentos e travestis. Essas imagens, Rabelais procura-as na tradição viva da festa popular do seu tempo, embora conheça perfeitamente a antiga tradição das saturnais, com seus ritos, disfarces, destronamentos e pauladas (ele possuía as mesmas fontes que nós, em primeiro lugar as Saturnales de Macróbio). Falando do bufão Triboulet, Rabelais cita uma frase de Sêneca [...] dizendo que o bufão e o rei têm o mesmo horóscopo [...].²⁷

Como referência, tanto imagética quanto de análise nos meus trabalhos, as imagens grotescas de Rabelais, analisadas por Bakhtin, discutem o contexto em que foram criadas. Na Idade Média, o riso se espalhava livremente durante algumas épocas do ano reservadas aos festejos em praça pública. Tais imagens contrapunham-se ao sistema vigorante: o Estado e a Igreja, trazendo de forma cômica e grotesca a verdade das desigualdades que dividiam o povo da nobreza. Nas festas, as cerimônias oficiais eram parodiadas, os papéis eram invertidos, as pessoas comuns se fantasiavam de reis e frades, representando com exageros e extravagâncias as injustiças oriundas da distância entre o povo e seus governantes.

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Brasília: Ed. Universidade de Brasília – HUCITEC, 2008, p. 172.



Figura 26 – James Ensor, *The Baths of Ostend*, 1890.

Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/james-ensor/the-baths-at-ostend-1890> (2013).

Na imagem do artista francês James Ensor (1860-1949) (vide Figura 26), o grotesco aparece de modo carnavalesco nas diversas figuras que despojam as partes baixas, mescladas a corpos desprovidos de vergonha. A imagem é composta por cachorros copulando em meio a uma praia repleta de personagens mais diversos, de padres ou figuras que representam certa ordem devido às características das vestes pomposas, e figuras exageradamente gordas, bufônicas, crianças que mostram as nádegas, mulheres seminuas que soltam gases e casais que se lambem, uma orgia de acontecimentos bizarros. Neste sentido, o grotesco que envolve despojamentos, atos desprovidos de uma moral oficial, que se conecta aos festejos carnavalescos, se aproxima diretamente do aspecto que a “fuleragem” possui. Tem-se a despreocupação com os moldes e a possibilidade de também utilizá-los conscientemente como crítica, como poética ou apenas divertimento.

A noção de grotesco desde as “grotas” é caracterizada basicamente por associações heterogêneas. Nas produções contemporâneas, é possível observar a incidência que permite aos artistas expressarem suas visões de mundo e o desejo de ruptura com determinados sistemas.

2.4 Combinação grotesca e fuleira

As artistas Kiki Smith, Patrícia Piccinini e Alison Schullnik, apresentam em suas construções uma tensão perturbadora que transita entre sensações antagônicas; o olhar é sugado pelas relações limítrofes entre o “quase-entendimento”, “quase-conforto” e a “quase-narrativa”. Os materiais utilizados nas construções de cada trabalho são tão potentes quanto às imagens, e fortalece a expressividade particular em cada construção que corrobora com os discursos impregnados de cada uma.

Kiki Smith (1965) compõe sua rede poética com indagações políticas, frente às imposições sobre a situação das mulheres na sociedade. A resposta poética violenta faz jus à brutalidade imputada pelo sistema que sobrepuja. A artista lança mão de componentes animalescos e imagens que pairam em um universo místico e espiritual combinados ao corpo, questões de gênero e a situação simbólica da mulher. A forma como Smith utiliza os materiais, transita entre extremos: sua efemeridade e perenidade – assim, esta remete a uma reflexão sobre as fragilidades da passagem humana pelo mundo.

O papel aparentemente frágil surpreende com sua potência escultórica. Os materiais delicados se chocam com imagens mórbidas que trazem sentimentos sombrios e aterradores.



Figura 27 – Kiki Smith, *Hanging Woman*, The Darkis Joannou Collection, 1992.

Fonte: <http://www.huma3.com/huma3-eng-reviews-id-208.html> (2013).

Na obra *Since* (vide Figura 28, a seguir), o jogo do grotesco está na mescla entre o humano e o animal. A desproporção da cabeça em relação ao corpo é exagerada, porém, o estranhamento é intensificado com os seios inseridos no corpo de uma ave; remetem à sexualização das mulheres à condição de objetos de desejo e reprodução.



Figura 28 – Kiki Smith, *Siren*, 2007.

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/568860996653477811/> (2013).

A desconexão dos elementos quebram uma narrativa arraigada e desnorream os sentidos. Os seios que amamentam, a cabeça humana acoplada a um corpo de pássaro. Discursos se desconectam isolando um sentimento intimista e reflexivo sobre a existência humana. A artista insere a combinação grotesca pela mistura dos aspectos melancólicos, violentos e delicados, construindo uma sensação de desespero de solidão, à função reprodutora imputada ao sexo feminino.

Na Figura 29, a seguir, a pomba no limite do cubo é ligada à um ovo por intermédio de um aparente cordão umbilical. O posicionamento dos objetos e as relações sugeridas são de uma violenta sutileza. A pomba está presa a uma pedra oval, na beira do cubo precipício. O distanciamento entre o ovo e a pomba mostra que o movimento mortal depende de um terceiro.

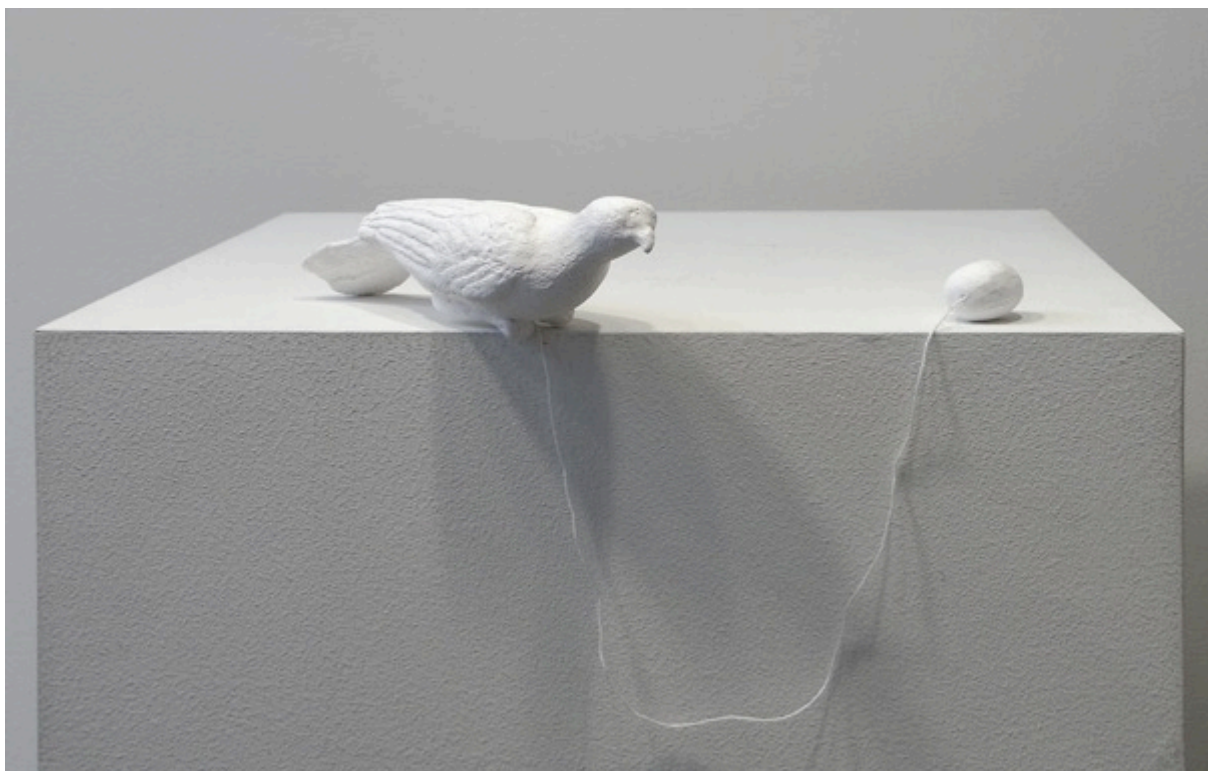


Figura 29 – Kiki Smith, *Bird and Egg*, plaster and string, 1996.

Fonte: <http://www.barbarakrakowgallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/2110> (2013).

Na pintura *Situações rebelde* (vide Figura 30, a seguir), a menina que mostra o dedo está posicionada à esquerda, e sobre esta foi aplicado um escorrido que a invade. O peso da composição onde se encontra a menina ressalta o gesto provocativo, e o escorrido confere uma atmosfera agressiva. A criança aqui tem a plena consciência do significado de “dar o dedo” – expressão que significa, na gíria popularizada, “vai se fuder” ou “foda-se”. Tal postura se opõe às imposições de “bom comportamento”, no qual a figura da mulher na sociedade ainda pode estar associada. A menina possui uma atitude impetuosa, agressiva e divertida.



Figura 30 – Camila Soato, *Situações rebelde*, óleo s/ tela, 25 x 31 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

O grotesco feminino é discutido pela teórica Mary Russo, que explana sobre as ameaças e perigos que a exposição do corpo e os comportamentos femininos reverberam na sociedade. Russo discute uma frase que ouvia quando criança, que dizia: “Ela [a mulher] está se exibindo”.

Para uma mulher, expor-se tinha mais a ver com uma espécie de descuido e perda de noção de limites: as donas de coxas grandes, velhas e cheias de celulite exibindo-se na praia, com as bochechas vermelhas de *blush*, rindo alto com uma alça de sutiã aparecendo – principalmente se frouxa e encardida – estavam imediatamente condenadas.²⁸

O homem que se expõe de forma legitimada pela sociedade tornando esta exposição proposital e circunscrita, difere do risco da exibição feminina. Quando criança, ouvia sempre o alerta proibitivo: “Você não pode fazer isso! Você é uma mocinha!” Como, por exemplo, quando fui à Feira do Rolo em meio à maioria masculina que faziam negócios e troquei minha bicicleta por um pangaré. Ou quando me expunha na rua em jogos reservados aos garotos. O que me era reservado: brincar com bonecas, fazer tricô, aprender a cozinhar, afazeres reclusos

²⁸ Cf. RUSSO, Mary J. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 69.

ao interior do lar. Na referida pintura, os elementos poéticos são articulados juntamente com um posicionamento político e social. O deslocamento do contexto que figurava na foto original isola o gesto, e a imagem da garota enfatiza sua postura aguerrida e impetuosa, frente às imposições atribuídas.

A pincelada desregrada faz com que as zonas de cores se confundam; suas intersecções formam áreas cromáticas mórbidas. A aplicação de massas espessas que se confrontam com os escorridos diáfanos trazem para a imagem o aspecto desleixado e tosco, assim como a postura da garota e o gesto. O grotesco aparece nesta justaposição do tratamento bruto, bem como a imagem da criança que traz um diálogo entre o pueril e o agressivo.

O grotesco é utilizado pela artista Patrícia Piccinini (Serra Leoa, 1965), para evidenciar sua visão frente aos avanços biotecnológicos da humanidade. A artista apresenta em suas fotografias, a convivência de seres humanos e criaturas extraterrenas. Os dois universos compartilham de uma mesma situação, compondo uma linha tênue entre realidade e ficção. As imagens são compostas por seres humanos em situações cotidianas, afazeres domésticos, crianças brincando na rua ou no aconchego do lar. Porém, existem seres, que se infiltram em tais circunstâncias, causando estranhamento por intermédio da naturalidade da possibilidade de convivência entre os seres humanos e as criaturas de outros planetas. Desta maneira, a artista se utiliza de realidades cotidianas para aproximar o ser humano da existência de um mundo próximo a este, articulando os caminhos futuros da humanidade, da biotecnologia e da genética. Seu interesse está nas relações que as criaturas estabelecem – o familiar e o local – ao invés da ameaça do estranho e do estrangeiro. Piccinini se interessa pelos sentimentos pacíficos de convivência; provoca a percepção arraigada naquilo que se percebe todos os dias, com a imaginação existente, trazendo da esfera do pós-humano, para uma possível instância que faz pensar em como aquelas criaturas poderiam conviver em meio aos indivíduos em um futuro próximo.



Figura 31 – Patrícia Piccinini, *Alley, 11.15 am*, 2011.

Fonte: <http://artblart.com/2011/08/23/> (2013).

No trabalho *Alley, 11.15 am* (vide Figura 31), a imagem é composta de crianças brincando com um animal que parece ser de estimação – se não fosse por sua estranheza extra terrestre; se constitui como o elemento que causa tensão por sua bizarrice e tira o observador de um conforto na percepção da imagem. O ambiente – um beco de uma rua qualquer –, é familiar – fator que intensifica a possibilidade de estranhamento quando se percebe a criatura.

A artista norte americana Allison Shulnik (1978) evidencia o grotesco por meio de imagens que revelam seu interesse por personagens rejeitados e esquecidos. Constrói seu trabalho pictórico com espessas massas de tinta, nas quais sugere universos fantásticos. A tinta aplicada densamente, tanto nas figuras como no fundo, compõe a atmosfera obscura de suas produções. A matéria destaca o fundo e propõe zonas de mescla com as personagens.

Em um ambiente sombrio composto por figuras bizarras que se encontram entre o humano e o fantasmagórico cômico, a atmosfera pesada e o personagem marítimo solitário,

em companhia de um gato, apresentam certo teor de simpatia que remete às criaturas “superconfiantes e tolas”.²⁹



Figura 32 – Allison Schulnik, *Captain*, 2012.

Fonte: <http://allisonschulnik.com/#> (2013).

²⁹ Cf. ALLISON Shulnik Interview. In: **Fecal Face Dot Com**. 25 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.fecalface.com/SF/index.php?option=com_content&task=view&id=1665&Itemid=92>. Acesso em: 01 ago. 2013.



Figura 33 – Allison Schulnik, *Pink Shells #1*, 2012.

Fonte: <http://allisonschulnik.com/#> (2013).

As pinceladas indicam o gesto, a possibilidade do erro, da organicidade; quanto mais espessas, mais rugosas e mescladas; apresentam características de um corpo pictórico visceral, marcado por um interior aberto.

2.5 Carnação

Esta noção de pintura encarnada nos meus trabalhos traz o desleixo, a precariedade como falta de acabamento, o aspecto sujo, algo feito às pressas sem o cuidado com a execução técnica. Privilegiam as pinceladas impetuosas e os elementos acidentais como qualidade pictórica. Potencializam os distúrbios sensoriais trazendo a sensação de massas de tintas convidativas ao toque, à vontade de lambar e de vomitar.

Neste sentido, as minhas reflexões sobre as texturas provenientes da aplicação da tinta desembocam no estudo das análises referentes ao recorte pictórico holandês discutido pela teórica Svetlana Alpers (1936), em sua obra *A Arte de Descrever*. O contexto holandês do século XVII se diferenciava da pintura italiana, por se constituir descritiva e não narrativa. O que significa que a pintura holandesa era permeada por explorações óticas propiciadas por descobertas de dispositivos que possibilitavam a observação detalhada dos aspectos matéricos

da natureza. Logo, o interesse pelos estudos de texturas e luzes se sobressaia aos das narrativas emblemáticas reproduzidas pelas pinturas italianas.

Tal fator reverberou na qualidade pictórica, uma vez que os pintores holandeses lançavam mão de temas em suas pinturas que protagonizavam aquelas descobertas peculiares, que revelavam a visão de mundo. As texturas representadas nas pinceladas descreviam para o olhar, de forma quase taxonômica, as qualidades matéricas de cada figura representada. As pinceladas eram utilizadas para enfatizar as sensações visuais táteis, obstante da pintura italiana constituída de temas reservados aos feitos heroicos e homens protagonistas de textos históricos e consagrados. A pincelada estava a serviço da imagem naturalista.

De acordo com Alpers, “Rembrandt se recusa terminantemente a produzir o espelho transparente do mundo”. As massas de tinta aplicadas pelo artista, oferecem acesso a um mundo sensível que adentra as “profundezas humanas invisíveis”.³⁰

A sensação de se embrenhar nos sentimentos e emoções é o ponto pelo qual a matéria pictórica aplicada em meus trabalhos é direcionada. Consiste em densas massas de tintas e cores que se confundem. Profusas, por invadirem uma às outras e se espalharem pela composição, convidam o olhar ao toque. Esta possibilidade nas acepções da teórica é provinda do ofuscamento do mundo visível pela matéria pictórica. Logo, a visão que sobrepujava os outros sentidos ressaltada nas veladuras³¹, é desviada pelas pinceladas que instigam o tato.

³⁰ Cf. ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 402-403.

³¹ A veladura é um pigmento que, misturado em altas proporções com uma resina solvente, se torna transparente. Ticiano e os outros venezianos aplicavam uma camada finíssima e transparente (um véu ou veladura) de tinta escura por cima de uma camada mais clara, para criar um efeito óptico de cor sobre uma tela de tecido grosseiro. Cf. ALPERS, Svetlana. **O projeto Rembrandt**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 67.

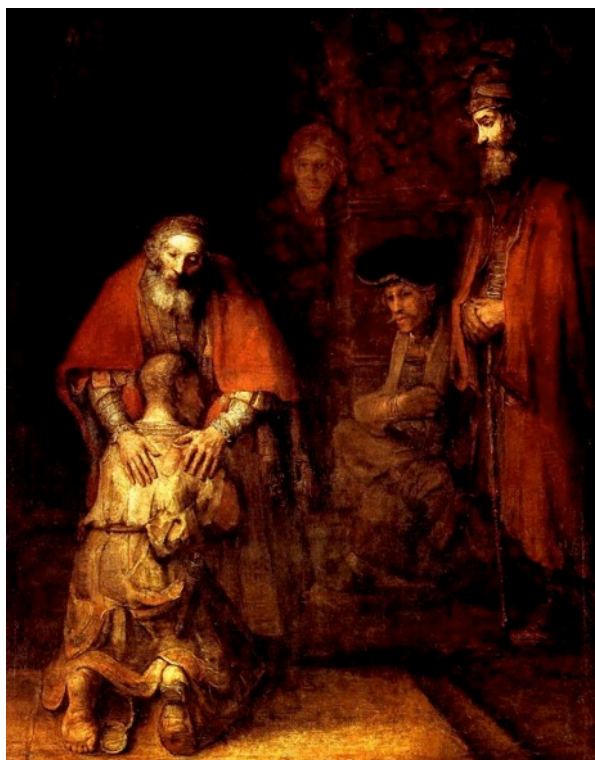


Figura 34 – Rembrandt van Rijn, *O Retorno do Filho Pródigo*, óleo s/ tela, 262 x 206 cm, 1662, Museu Ermitage, San Petersburgo.

Fonte: http://sumateologica.files.wordpress.com/2011/03/rembrandt_filho_prodigo.jpg (2013).

Nas minhas pinturas, a textura é incoerente com o material original da figura apresentada. Um rosto com amalgamados que remetem a carne triturada ou derretida pode provocar náuseas.

Neste sentido, busco um amalgamado carnal que pode acionar os outros sentidos. Pode despertar a vontade de comer, bem como a de vomitar, que sugere o cheiro e, o grito. A pincelada encarnada traz para as referidas pinturas esta organicidade – uma dinâmica de um corpo em constante movimento de alteração.



Figura 35 – *Retrato#2 Menina e o cachorro*, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 2011.

Fonte: Google (2013).

A Figura 35, apresentada anteriormente, traz certa violência pela expressão da menina sutilmente maquiavélica, potencializada pelas cores mórbidas. Existe a iminência de uma ação agressiva contra o cachorro que está em uma posição fragilizada, aparente pelo olhar desconfortável e a boca esticada. Os escorridos remetem ao movimento de degeneração. Têm-se aí sentimentos articulados em um retrato de uma cena engraçada indicada pela brincadeira de fazer careta no animal.

O estranhamento pela combinação entre o cômico sugerido pela ação e o tratamento da imagem, é reforçado pelas pinceladas profundas que nesta pintura empregam uma sensação de algo em apodrecimento. Tal fato se dá pela mescla desordenada da carnação com tonalidades de cinzas, vermelhos e pele: aplico as massas de cor nos espaço determinados e as arrasto de uma área à outra deixando rastros de cores uma sobre as outras, fazendo da tela a paleta. A sensação de movimento que desce no sentido de algo que se desmancha é

proveniente dos escorridos. O fundo que isola e potencializa as sensações da pintura, também invade a figura, propondo um desmantelamento da imagem.



Figura 36 – *Situações, menino e a privada*, óleo s/ tela 20 x 20 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

A organicidade da matéria converge as forças para uma dinâmica de constante mutação. A sinuosidade das pinceladas implicam a movimentação desordenada. Os elementos parecem estar em fluxos de degeneração, putrefação da matéria e derretimento. A movimentação sugerida pelos escorridos e a ideia de apagamento estão coligados à noção de corpo que evidencia as forças, as tensões. O pintor holandês Van Gogh (1853-1890) descreve a sensação de trabalhar a tinta como assunto em sua organicidade e qualidade matérica ao invés de um subterfúgio para ilusão:

Porque em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante os olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força. Bem deixemos tranquila a teoria [...] vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo, e amarelo-limão pálido.

Atrás da cabeça, em lugar de pintar a parede comum da sala medíocre, pinto o infinito, um fundo simples do mais rico e intenso azul que posso conseguir, e com essa combinação simples, a cabeça brilhante contra o rico fundo azul, obtenho um efeito misterioso como uma estrela azul profundo do céu.³²

O pintor, em seus excertos e cartas, afirma a ausência de sistema nas suas pinceladas. Aplica de forma arbitrária, com brutalidade e sem acabamento. Da mesma forma que o gesto os produz, assim ele os deixa. Conclui seus argumentos, alegando que estes gestos desregrados se contrapõem com a ideia fixa sobre a técnica que esconde a marca do gesto, a existência do artista.



Figura 37 – Vincent Van Gogh, *Os camponeses comendo batatas*, óleo s/tela tela, 82 × 114 cm, 1855.

Fonte: <http://artefontedeconhecimento.blogspot.com.br/2012/07/os-camponeses-comendo-batatas-van-gogh.html>

Suas conexões discutem a incongruência entre tratamento pictórico, matéria e elementos da pintura como motivo. Argumenta que um vestido pomposo, limpo, sem texturas, não confere com o algodão cru e áspero das vestes camponesas, com o cotidiano de labor, a sujeira, o suor, provenientes da atividade no campo. Neste sentido, a matéria, a forma de

³² Cf. CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 31.

representação privilegia os aspectos do tema; a visceralidade dos assuntos ordinários suscitam sensações além do sentido da visão.

As estratégias e a reflexão voltadas para o privilégio das sensações e emoções que a pincelada pode oferecer são explorados por Rembrandt, em busca do estudo da técnica como motivo evidente na imagem, e deslocam a narrativa para um segundo momento da percepção. Van Gogh apresenta em suas pinceladas a textura grosseira condizente com o contexto dos camponeses. A matéria potencializa os assuntos trazendo sensações condizentes com os sentimentos do contexto do tema.



Figura 38 – Camila Soato, *Situações Mulher de Almodóvar*, óleo s/ tela, 30 x 30 cm, 2011.

Fonte: Da autora.

A potência da imagem apresentada na Figura 38 é evidenciada pelo rosto em primeiro plano e marcado por pinceladas rugosas. O contraste das cores carnis potencializam a visceralidade da matéria. A *Mulher de Almodóvar* é uma figura feminina que afronta o

espectador com seu cigarro na mão, que olha com segurança e certa languidez. O aspecto fora do padrão de beleza hegemônica se dá pela sua postura despojada. Ainda com *bob's* no cabelo, confere uma espontaneidade que contrapõe a postura adequada à rigidez da tradição retratista. A fumaça que sai do cigarro se confunde com as sujeiras existentes no fundo, em cor e tratamento, com as massas aplicadas na figura híbrida. O posicionamento da imagem no centro da pintura lembra um busto e remete a estatutos da arte em sua história pregressa de manter um *status* e revelar o indivíduo em uma situação empoderada. A pintura pretende mostrar uma figura grotesca tanto em seu aspecto híbrido, quanto em sua postura possivelmente debochada sobre sua situação marginal. O título acrescenta a informação que inclui uma narrativa por intermédio do discurso contra cultura e das atmosferas decadentes que envolvem os personagens do cineasta Pedro Almodóvar (1949). Seus filmes são característicos em conflitos bizarros, onde indivíduos marginalizados considerados deformidades e aberrações, são protagonistas de denúncias sobre as exclusões e as hipocrisias do sistema oficial – narrativas envoltas de conflitos tratados com irreverência.

2.6 A narrativa fuleira

Em minhas pinturas, a justaposição de duas conjunturas isoladas, sugere uma possível narrativa, uma história a ser contada, porém, concomitantemente, oferece índices para a sua quebra. A narrativa quase acontece, mas esbarra no absurdo cômico e na busca de uma relação entre os conjuntos de imagens incoerentes.

A Figura 39, a seguir, apresenta a junção de duas cenas incongruentes no mesmo espaço. Estas carregam narrativas isoladas, de modo que associadas, podem apresentar uma terceira que é aberta para percepção de quem as observa. A imagem do casal de idosos traz para pintura a noção de família; a postura para o retrato remete a uma atmosfera tradicional. Ao lado do casal idoso, um casal de vira-latas copulando. A imagem dos animais agregam a ideia de bando se opondo a de família; de cópula tencionando os estatutos morais de forma irreverente.



Figura 39 – Camila Soato, *O descuido*, 2011.

Fonte: Da autora.

A seriedade do contexto tradicional é posta em questão pelas imagens dos cães vira-latas que remetem ao ato sexual desprovido da vergonha. Esta noção, por não direcionar uma narrativa, está em constante alteração, à espera de uma completude possivelmente inalcançável. As roupas, a idade, a postura e a relação entre o casal de seres humanos, aludem às questões sociais e culturais rígidas, e que representam o pudor impregnado na racionalidade dos acontecimentos. Este sistema fechado de relações austeras é posto lado a lado com o universo dos cães vira-latas que, libertos da moral, indicam a iminência da ruptura com os ditames de forma despreziosa e fuleira.

A série de pinturas intitulada de *Circulogia do Mambembe* (vide Figuras 40, 41 e 42, a seguir), apresenta aspectos provenientes de lembranças dos circos decadentes. Em minha infância, meu avô me levava para assistir os espetáculos que passavam pela cidade. Estas caravanas se instalavam na praça local durante a temporada de apresentações. Antes dos espetáculos, ainda na luz do dia, fugia e ia visitar os bastidores destes circos. Entrava nas instalações e ficava observando a rotina quase irreconhecível sem as máscaras, as maquiagens, as fantasias e o sorriso sempre estampado durante as apresentações. No lugar deste contexto, via instalações gambiarras, percebia a lona do circo surrada, antes ocultadas

pelas luzes coloridas e pela penumbra da noite. Um cotidiano precário e melancólico. Ao voltar para assistir o espetáculo, percebia uma perturbação. Sabia como eram na realidade e isso me levava a um outro estágio de contemplação, como se eu guardasse um segredo – as sensações fluuavam entre as duas realidades que tinha presenciado. Havia uma suspensão do espetacular no picadeiro, mas também não reconhecia automaticamente o cotidiano melancólico. Assim, surgia uma terceira situação indefinida. A partir da reflexão sobre tal deslocamento na busca de contextos ambivalentes, iniciei a produção desta série que mistura sensações por intermédio da justaposição de situações dispares.

A imaginação de situações fragmentadas e contextos incongruentes combinados resultaram no jogo de justapor narrativas incoerentes no mesmo espaço. No caso, utilizo mais de uma situação para compor uma terceira ainda mais absurda.



Figura 40 – Camila Soato, *Circulogia do Mambembe*, óleo s/ tela 30 x 20 cm, 2012.

Fonte: Da autora.

Na Figura 40, apresentada anteriormente, tem-se a utilização de duas imagens. À esquerda, a imagem de um homem tomando mamadeira e sentado em um urso polar. Esta situação contém um aspecto cômico que é associado, à direita da tela, com uma senhora de burca tentando separar dois cachorros copulando. Das imagens coletadas, retiro seus contextos, ou seja, ambientes, lugares, os elementos referenciais de espaço e tempo.

Depois de isolar as situações, as integro em um contexto suspenso, onde coabitam listras e manchas, que remetem à uma paisagem sobrenatural. O fundo sujo foi pensado a partir das lonas desgastadas do circo. As listras funcionam como um elemento decorativo que pode confortar o olhar, ao mesmo tempo em que isolam as figuras de uma possível narrativa, as unificam propondo um jogo com as sensações de narrativas desconexas.



Figura 41 – Camila Soato, *Circulogia do mambembe #7*, 2012.

Fonte: Da autora.

A Figura 41, apresentada anteriormente, possui uma construção análoga à anterior quanto a sua narrativa. Contudo, a associação da brincadeira com a moral é efetivada pela combinação do ato espontâneo e autêntico de defecar. É inerente aos humanos e ao cachorro e implica deslocamentos comportamentais, sugerindo uma relação igualitária. O casal posa para uma 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 e apresenta uma suspensão das figuras na intenção de trazer as manchas e sujeiras do fundo como personagens da “quase-narrativa”.



Figura 42 – Camila Soato, *Circulogia do mambembe #7*, 2012.

Fonte: Da autora.

O trabalho intitulado *Circulogia do mambembe #7*, foi construído a partir de quatro imagens deslocadas de seus contextos. Justapostas e sobrepostas, jogam com a associação entre figura de duas mulheres e uma criança com uma pomba, um passarinho e um telefone. Porém, deu-se aqui a tentativa de propor uma narrativa no limite do *non sense*. Elementos reconhecíveis como o passarinho, o sapato de salto e o telefone, criam uma relação triangular sem conexão lógica. A expressão serena da mulher no centro, combinada ao espanto da menina com o passarinho na cabeça e a mulher com um sapato na cabeça, possuem predicados desconexos – as ações envolvidas não possuem um sentido integrado e sucessivo. Neste sentido, instiga o fruidor a buscar em seu arcabouço particular (sociocultural) um significado para os elementos combinados no desencadear desta situação.

Em minhas produções, a experiência e a pesquisa com estes parâmetros de produção, influenciaram a busca de sutilezas, bem como proporcionaram o entendimento da dificuldade e complexidades de trabalhá-las. O olhar atento aos detalhes que estão entre a força fuleira, a potência da carnação da pintura e os assuntos das imagens que carregam as situações

corriqueiras da vida. A iminência das transformações, o processo interminável, são privilegiados quando se pensa em estratégias para evadir a catatonia em que podemos estar imersos.

Diante do exposto, nas linhas a seguir, propõe-se a descrição analítica destes pesos e medidas, discutindo tais agenciamentos e combinações relacionados ao espaço expositivo.

3 FORA DO ATELIÊ

“Dispositivo acionado em situações difíceis. Combinação inesperada de circunstâncias imprevistas e que exigem ação imediata. Trazer ou vir à tona, explicitar.”

(Ana Paula Felicíssimo e Orlando Maneschy)

Quando penso na produção fora do ateliê, questiono sobre aspectos externos e essenciais ao trabalho: de que forma sua apresentação pode modificá-lo em relação ao espaço? Quais as interferências e alterações na montagem e acabamentos que a exposição do trabalho pode proporcionar? Além do espaço físico, qual o lugar ideal de tudo aquilo que produzi no circuito artístico e como tais questões são pensadas a partir da própria produção? A tentativa de inserção no circuito pode ser, abarcar e ser abarcado, em uma teia de relações e conflitos complexos que pode interferir em escolhas estéticas e poéticas. Neste sentido, onde exatamente o limiar entre a potência poética e as maquiagens conceituais e estéticas em função de estratégias mercadológicas são tênues?

Do ateliê para os espaços expositivos, o pensamento intimista do artista se abre para as possíveis reverberações, pois, a construção do trabalho no ateliê é aberta dentro do método da “fuleragem” – método que possibilita a mescla de processos e trabalhos, onde o espaço expositivo se torna ateliê. Algumas exposições detalhadas na presente Dissertação foram vivenciadas em tal circunstância. E é no interstício desta junção que elementos programados se potencializam em completude com os componentes do imprevisto e do acaso.

A apresentação dos trabalhos interfere nas relações e sensações, acrescentando conteúdos e significados, bem como podem direcionar escolhas. A presença de cada trabalho no espaço expositivo e as relações com os outros objetos que compõem o todo da exposição, é um fator que pode alterar a percepção da unidade, como também a unidade pode interferir no todo.

O encontro da obra com um conjunto de objetos gera novas possibilidades interpretativas, que adquirem autonomia em relação ao que teria sido inicialmente o universo de relações previstas, e desejáveis, segundo a concepção de seu autor.³³

³³ SOUZA, Elisa Martinez de. CURADORIA E DESCONTEXTO: O FIM DA OBRA DE ARTE. In: **CBH**. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_martinez_elisa_res.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2013.

Diante do exposto, no presente capítulo, tenta-se articular o “conjunto” de “objetos expostos” e suas relações, bem como as inquietações provenientes de suas disposições. Discute-se aqui os processos oriundos de experiências pessoais com espaços expositivos e trabalhos nos quais as escolhas poéticas foram contaminadas pelo pensamento de reunir e expor trabalhos em um determinado espaço ou de realizar um trabalho para determinado evento. Pensa-se ainda sobre as questões mercadológicas e os dispositivos observados em tais meios, e os contradispositivos que lançam mão para indagar os referidos processos de inserções circuitadas.

3.1 Exposição *Situações*

As exposições realizadas em Brasília, Distrito Federal, nas galerias do Espaço Piloto – Universidade de Brasília (UnB), Casa da América Latina e Galeria da UnB – situada na CLN 406 –, se constituíram em abrir o processo de produção, onde o público pode acessar e participar dos procedimentos de produção e montagem. Tais condições dependem dos financiamentos, das circunstâncias ideais e das possibilidades reais que o artista possui. É preciso improvisar os espaços e as matérias dos quais dispomos, e estarmos abertos à percepção dos elementos oferecidos durante o processo de montagem como potência poética. A importância dos locais serem públicos e não comerciais, facilita por serem isentos das possíveis articulações mercadológicas.

De acordo com a pesquisadora Paula Braga, as galerias são um marco onde a obra se torna mercadoria. Logo, exposições não formais são um risco para estas. As vendas estão em plano privilegiado e, para tanto, tem-se uma teia de relações e estratégias traçadas, que podem incidir sobre os trabalhos poéticos desenvolvidos pelos artistas, tanto para pontos que agregam qualidade, quanto àqueles pontos que podem pasteurizar as produções.

Muitas vezes as exposições com curadores convidados situam-se na zona confortável da discussão sobre forma ou sobre um movimento artístico: geometria e organicidade, concretos e neoconcretos, luz e cor são temas recorrentes nas exposições coletivas em galerias de arte: “é a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, sem nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes” (Herkenhoff, 2008: 24).³⁴

³⁴ Cf. BRAGA, Paula apud RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 66.

A exposição “*Situações*” foi realizada na Galeria Casa da Cultura da América Latina - UnB. Tal experiência proporcionou a reflexão sobre as possíveis composições com os espaços expositivos e seus métodos, uma vez que o projeto inicial foi alterado inesperadamente, e o espaço destinado a um pequeno recorte dos meus trabalhos foi ampliado. Logo, a forma de apresentação e montagem teria que ser modificada em um dia de montagem. Assim, ocorreu a primeira condição específica que modificou as escolhas da curadoria.

Diante da situação, solicitei auxílio de amigos. Com pontos de vistas diferentes e abertos, entramos na galeria com que tínhamos: tinta preta, fita crepe e uma caixa com sobras de materiais do meu ateliê. Discuti as propostas improvisadas de expografia. Dispomos os trabalhos no chão encostados nas paredes e analisamos as relações entre os componentes estéticos e os conceitos trazidos pelas imagens e pelo tratamento pictórico. O maior problema era a apresentação das pinturas que estavam apenas no tecido, sem molduras. Eram destoantes das demais com acabamentos refinados de molduras pretas. Surgiram, assim, as “molduras fuleiras” como solução para os trabalhos não emoldurados. O acabamento foi feito toscamente com fita crepe e com inserções de desenhos feitos com um pincel e tinta preta, tentando imitar os padrões de molduras barrocas, com rococós grosseiros e irônicos. Discutimos sobre o diálogo entre o acabamento e os trabalhos, a importância destes em modificar questões estéticas que desembocavam na poética e no conceito articulados.

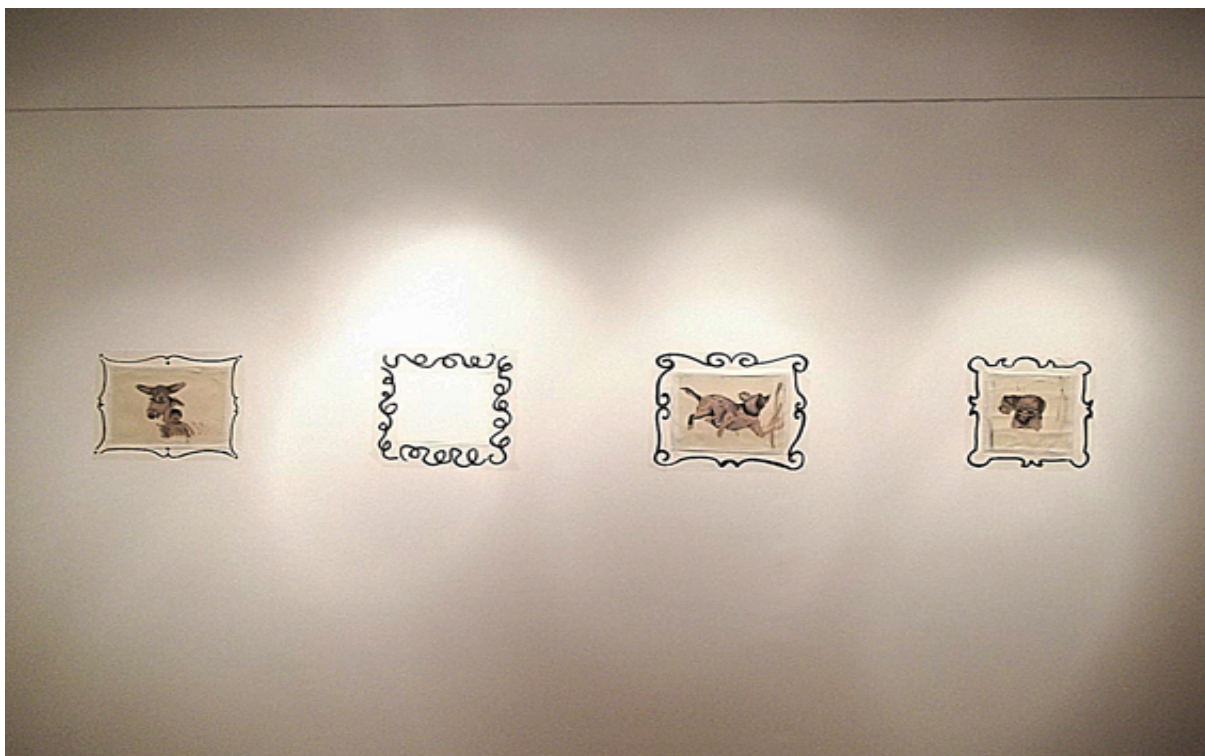


Figura 43 – Exposição *Situações*, vista à direita da entrada da galeria, 2011.

Fonte: Da autora.

A opção em seguir um padrão espaçado e simétrico, porém, com uma sutileza em pequenas distorções do referido modelo, dialogavam com a precariedade dos acabamentos. A ideia de quase simetria e proporção harmônica deu origem a uma moldura fuleira envolvendo apenas o vazio aparente da parede, como mostra a primeira imagem da Figura 43, apresentada anteriormente.

A reflexão sobre construir um espaço expositivo com o método fuleiro utilizado na elaboração das pinturas é evidenciado na ideia de incorporar o contingente como componente artístico, o acaso e os improvisos como método constitutivo das pinturas, bem como sua organização no espaço.



Figura 44 – Exposição *Situações*, vista frontal referente a entrada, 2011.

Fonte: Da autora.

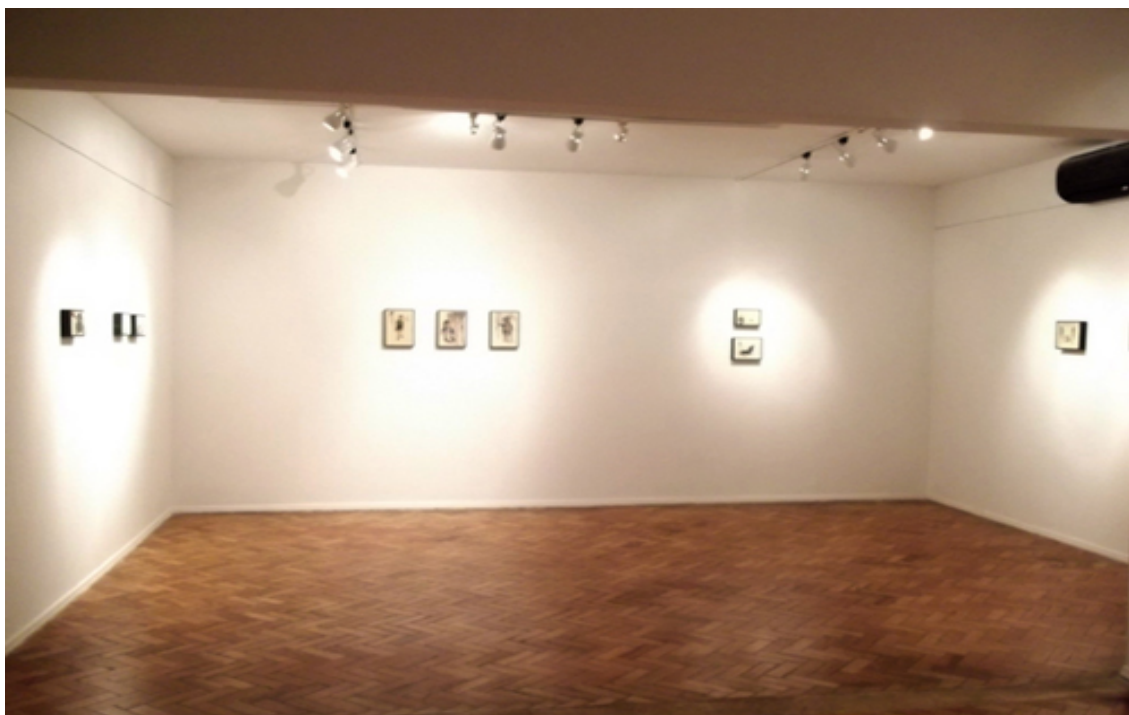


Figura 45 – Exposição *Situações*, vista esquerda da galeria, 2011.

Fonte: Da autora.

A montagem apresentada anteriormente na Figura 45, é composta pela série intitulada *Situações* – estas já possuíam um acabamento refinado, com molduras pretas e esticadas em pequenos bastidores. Cada quadro evidencia uma situação, e o todo da sala compõe uma quase narrativa integrada por cada pintura, que traz em si uma situação que não se completa na outra, mas que propõe a justaposição de acontecimentos isolados e esdrúxulos.

Posterior à experiência em questão, resolvi pensar tal processo e provocá-lo novamente com a proposta de experimentar situações específicas dentro daquele método de produção curatorial coletiva. Seleccionada para a temporada de exposições do Espaço Piloto UnB 2011, divulguei na rede mundial de computadores (*internet*) que seria aberta uma exposição, na qual a montagem seria o momento também de produção e curadoria dos trabalhos compartilhados com o público. De resto, nada existia ou tinha sido planejado.

3.2 Exposição *O descuido, vira-latas, fuleragem e bundas*

A exposição intitulada *O Descuido, vira-latas, fuleragem e bundas*, foi uma proposta de ocupação da Galeria do Espaço Piloto da UnB no período de agosto a setembro de 2011. Os trabalhos foram produzidos durante o processo de montagem quinze dias antes do *vernissage*. A galeria foi transformada em um ateliê aberto, onde as pessoas podiam visitar e colaborar com opiniões, propostas, escolha e execução de algumas imagens. Optei por tal procedimento, pois não havia tempo hábil em realizar sozinha todas as tarefas. A galeria foi transformada em ateliê, pois economizaria tempo e dinheiro no transporte dos trabalhos. Desta forma, formou-se, então, o prazo de quinze dias para produzir e montar a exposição, bem como produzir o texto de parede, convite, montagem, apresentação e curadoria.

Ao designar seu próprio estúdio como museu o artista condensa num mesmo espaço a produção e a recepção revelando sua interdependência e chamando a atenção para a determinação ideológica dessa separação. Museu e estúdio, observa Douglas Crimp, tornam-se um só elemento, o que tem implicações profundas na forma de pensar o museu, a obra de arte, a criação e a recepção.³⁵

A possibilidade do público em participar na composição dos trabalhos e na construção da exposição possibilitou uma relação íntima entre o espectador e o trabalho, no sentido de desvelamento das etapas que, em geral, ficam reservadas ao ateliê e à desmistificação do processo criativo do artista. Os procedimentos foram registrados e postados na *internet*, e as pessoas podiam acompanhar o processo e sugerir imagens, título da exposição, o convite e o texto de parede.

A curadoria foi realizada concomitantemente à produção de alguns trabalhos, como, por exemplo, os murais. Estes foram decididos de acordo com o espaço e com as respostas que a percepção das dimensões e características espaciais sugeriam: cada tamanho de parede apresentava uma proposta de escala, dimensão e, a partir daí, escolhi as situações que comporiam o todo.

No mezanino da galeria, que consiste em um espaço menor, foram expostos uma série de doze pinturas de 18 x 13 x 4 cm, aproximadamente.

³⁵ FREIRE, Cristina *apud* MANESCHY, Orlando; CAMARGO, Ana Paula Felíssimo. **Já Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFRA – Território Móvel, 2008, p. 37-38.



Figura 46 – Exposição *O descuido vira latas fulerage e bundas*, mezanino Espaço Pilotp UnB, 2011.

Fonte: Da autora.

Na parte de baixo, com o pé direito mais amplo, foram produzidos dois murais de 300 x 250 cm, aproximadamente, em pontos opostos, e um mural no vértice de uma das paredes. No outro canto, em uma tela encostada na parte inferior da parede, um vira-lata defecando foi pintado em uma tela de 40 x 40 x 4 cm e disposto próximo ao chão.



Figura 47 – Exposição individual, *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, vista à esquerda da entrada, 2011.

Fonte: Da autora.

A incorporação dos acidentes nas minhas pinturas é análoga ao processo de apropriação dos elementos já existentes em cada espaço expositivo – o que significa trabalhar com tomadas a mostra, rachaduras nas paredes, fios, mangueiras, canos de energias e extintores de incêndio aparentes. Neste sentido, a parede situada na Figura 47, apresentada anteriormente, foi composta por um painel, um extintor de incêndio e uma tela. A condição específica falhas na estrutura espacial foi a situação no qual o trabalho foi elaborado e montado: a partir da condição específica “extintor de incêndio”, que foi apropriado como elemento pictórico, elaborei os outros elementos e a disposição no espaço.

Os trabalhos foram dispostos de forma espaçada; o respiro entre um e outro dialogou com os espaços vazios, fazendo com que as situações das pinturas se misturassem, transpassando os limites entre um suporte e outro.

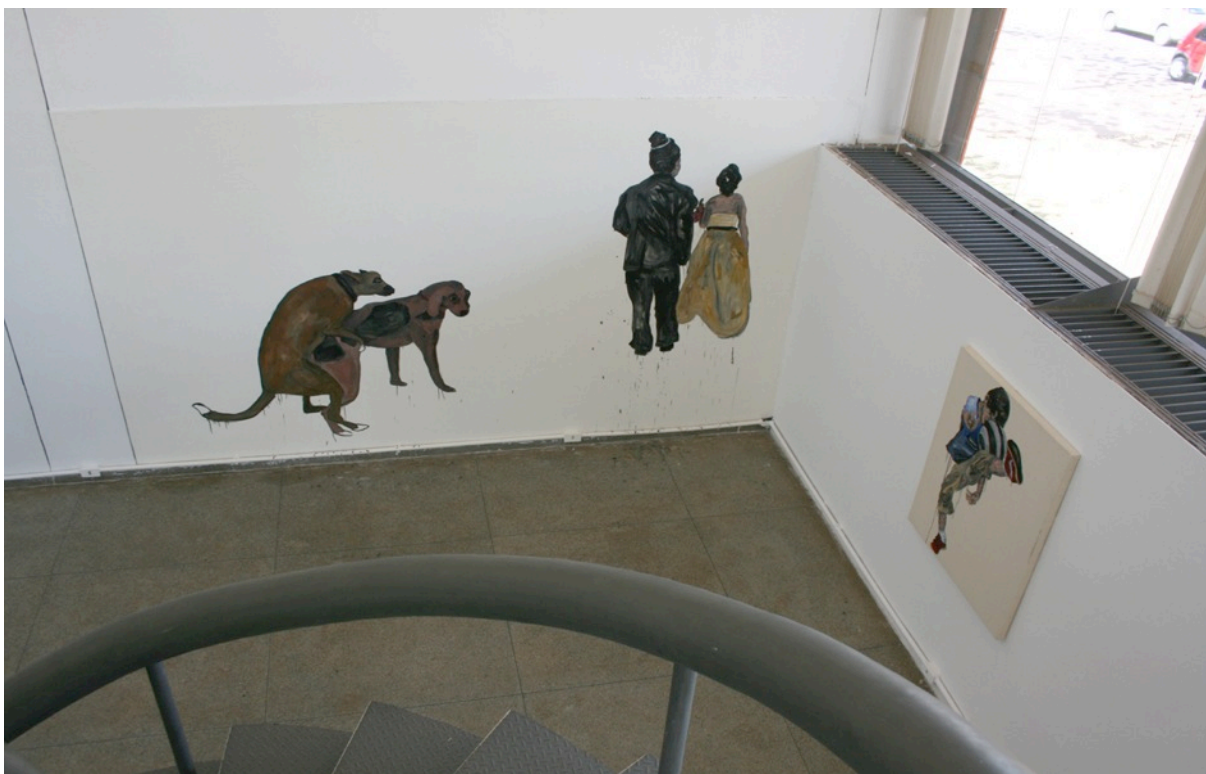


Figura 48 – Exposição individual, *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, vista superior do lado direito da entrada, 2011.

Fonte: Da autora.



Figura 49 – Exposição individual, *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, vista à esquerda da entrada, 2011.

Fonte: Da autora.

A condição específica da falta de tempo em encomendar grandes telas e a dificuldade de transportá-las, provocou a escolha das pinturas em murais.

Tal situação levou também a reflexão sobre qual o significado que o mural traria. A ideia das pinturas realizadas diretamente na parede remete aos murais de caráter coletivo e anônimo, que não tinham a carga valorativa do mercado. E o que evidenciou a referida questão foi o assombro do público ao perceber que aquilo tudo seria apagado. Neste sentido, a relação envolveu a característica durável arraigada da pintura e travou um embate entre a conservação e a efemeridade, além das questões mercadológicas, da opção em destruir um trabalho no qual poderia ser comercializado.



Figura 50 – Exposição individual, *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, vista frontal da entrada, 2011.

Fonte: Da autora.

As condições específicas alteraram a proposta dos trabalhos e o formato da exposição, por intermédio da colaboração da força de trabalho e de olhares alheios. O processo de concatenar diversas funções devido às circunstâncias, trabalhar com limites financeiros, de tempo e mão de obra, trouxe para os trabalhos novos elementos que agregaram qualidade, complexidade e reflexões, que o processo individual dentro do ateliê não tinha ainda possibilitado.

3.3 Exposição *Vira-Latas Tecnológicos: inserções pictóricas no espaço urbano*

A exposição *Vira-Latas Tecnológicos: inserções pictóricas no espaço urbano*, foi um fragmento do projeto de mesmo título, contemplado pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais 2012.

O referido projeto consistiu na reflexão sobre duas ideias desenvolvidas por meio das experimentações contemporâneas em artes visuais: a primeira, oriunda do conceito de “fuleragem”, cunhado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos; a segunda, é a de Realidade Aumentada: códigos utilizados atualmente para divulgar produtos e eventos via tecnologia de câmeras digitais de *smartphones*. Tais códigos, quando acionados por um dispositivo gratuito disponibilizado na *internet*, revela uma imagem integrada com o espaço na qual o código foi inserido. O objetivo aqui se fundamentou na contaminação entre o suporte tradicional pictórico e as novas tecnologias, uma vez que aqueles códigos inseridos como intervenção urbana, revelam uma pintura elaborada com os materiais e suportes tradicionais no espaço urbano, dialogando o tradicional e o contemporâneo, tendo o hibridismo entre os suportes e categorias artísticas, a composição urbana, a *performance* e a pintura, bem como a reflexão sobre o lugar da arte: galeria, museus em composição com os espaços urbanos, a rua.



Figura 51 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista do ateliê, 2011.

Fonte: Da autora.

Tal processo objetivou, concomitantemente, o deslocamento da pintura em campo expandido, do suporte tradicional, compondo com a urbes por meio de inserções de códigos de Realidade Aumentada, que, quando acionados por dispositivos móveis, revelam em sua tela, pinturas integradas ao espaço urbano.

Neste sentido, a pesquisa se desenvolveu em um espaço *in situ* – a galeria como ateliê, e em um espaço *ex situ* – as ruas como galeria. As pinturas foram realizadas no período de exposição, sendo seu processo a própria obra. Enquanto trabalhava no ateliê/galeria, a exposição foi aberta para que o público pudesse acompanhar o processo, compondo-o – procedimento já experimentado como condição específica nas mostras explanadas anteriormente. Todo o processo foi registrado e divulgado em um sítio na *internet* dedicado ao projeto.



Figura 52 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista do ateliê, 2013.

Fonte: Da autora.

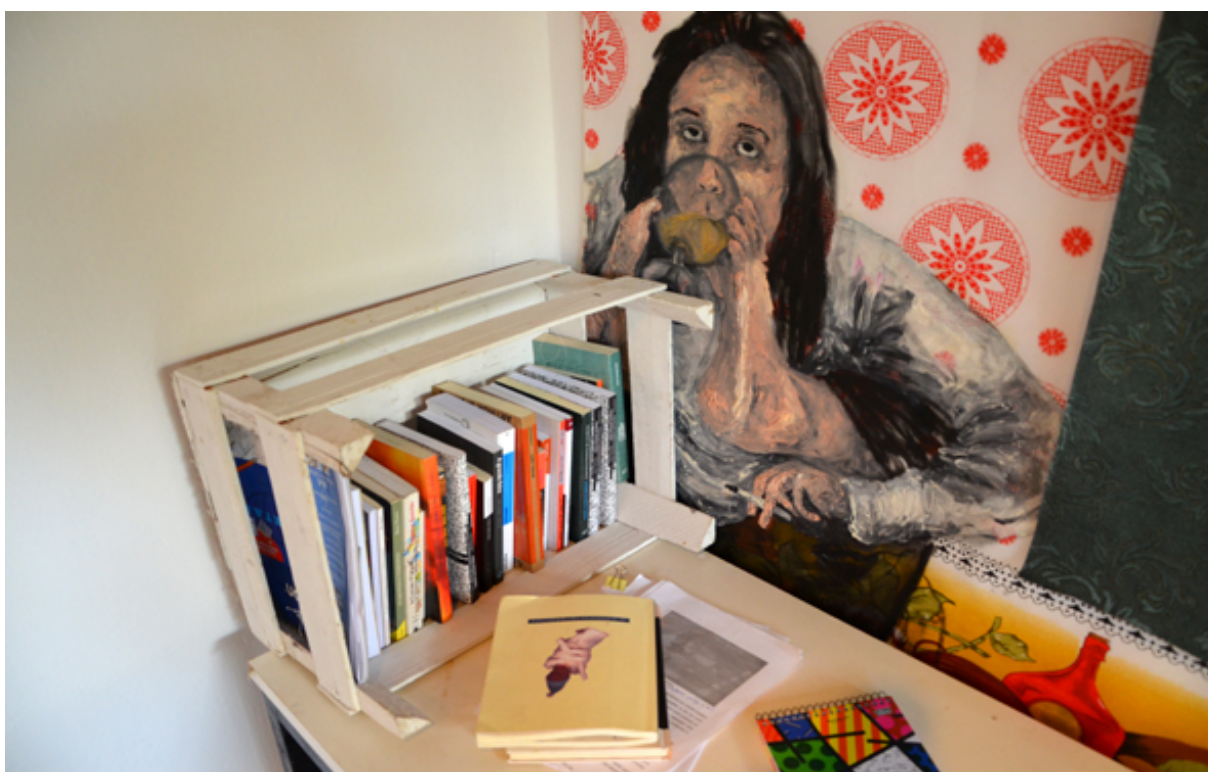


Figura 53 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, detalhe do ateliê, 2013.

Fonte: Da autora.



Figura 54 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, trabalho em processo, 2013.

Fonte: Da autora.



Figura 55 – Processo de montagem exposição *Vira-Latas Tecnológicos*, Espaço Piloto, 2013.

Fonte: Da autora.

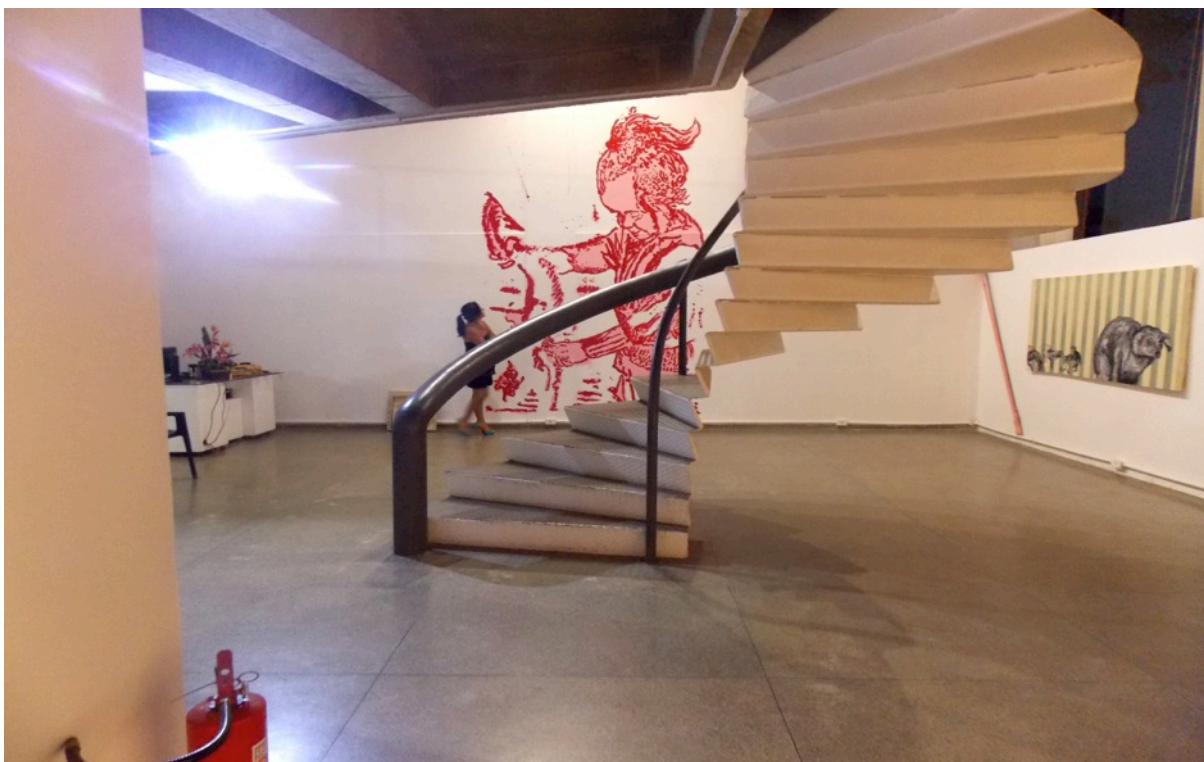


Figura 56 – Exposição exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista do painel à direita da entrada da galeria, 2013.
Fonte: Da autora.



Figura 57 – Exposição individual, *O descuido vira-latas, fuleragem e bundas*, vista à esquerda da entrada da galeria, 2013.
Fonte: Da autora.



Figura 58 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista à esquerda da entrada da galeria, 2013.

Fonte: Da autora.



Figura 59 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, montagem da vista frontal da entrada da galeria, 2013.

Fonte: Da autora

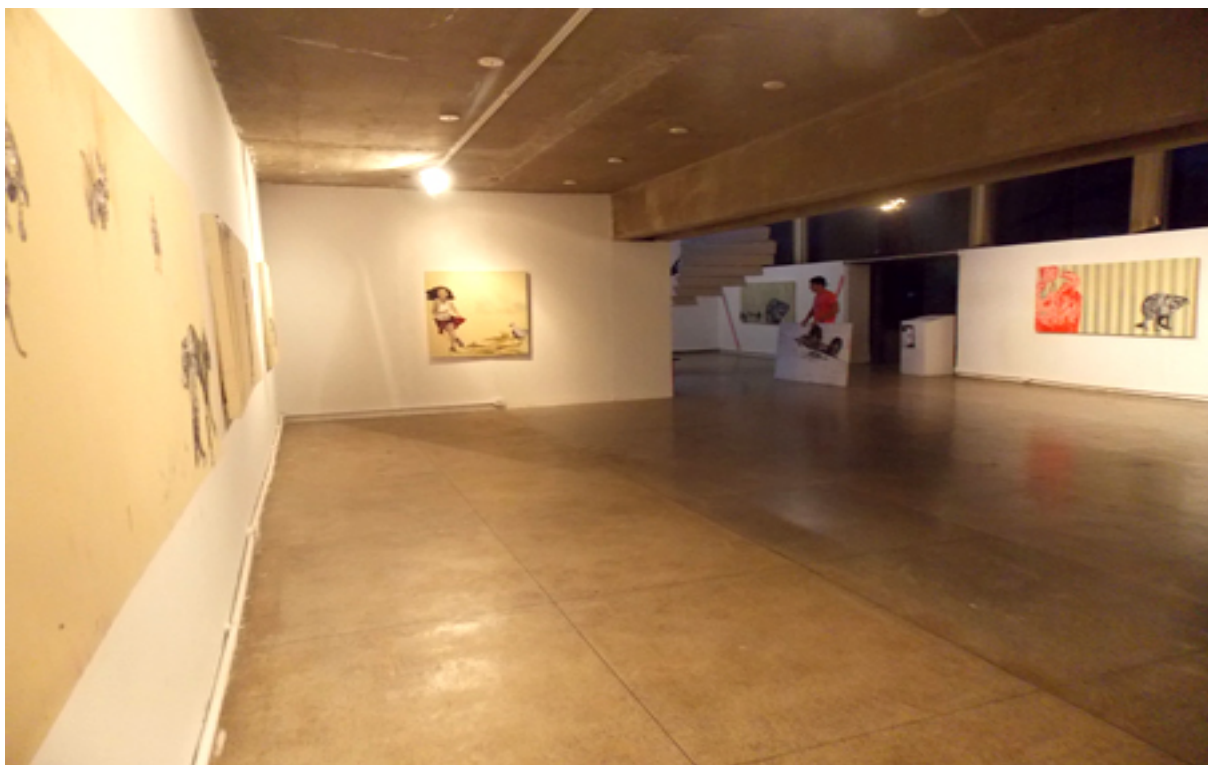


Figura 60 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista canto direito da entrada da galeria, 2013.

Fonte: Da autora.



Figura 61 – Exposição individual, exposição *Vira-latas tecnológicos*, vista do mezanino da galeria, 2013.

Fonte: Da autora.

As experiências com as circunstâncias que envolveram a ideia da amostragem do trabalho, possibilitaram a reflexão sobre a formatação final dos trabalhos expostos em conjunto: suportes em diversos tamanhos e tratamentos, de pinturas com o caráter de “objezinho” à painéis realizado diretamente na parede, onde o público se via perplexo ao observar que seriam apagados ao fim da mostra. Neste sentido, joga-se aqui com a ideia de valor e mercado – o fetiche do objeto pintura, retomando à ideia de mural. Logo, meu pensamento começou a se voltar para a questão do comercial, do circuito que se estabelecia em volta da pintura e, de modo específico, do meu trabalho. A partir de tais incômodos, passei a produzir desenhos irônicos referente às reflexões sobre as tendências mercadológicas.

3.4 Desenhos Para Vender em Galerias Fodonas

A partir do momento em que se pensam as relações existentes fora do ateliê, instâncias institucionais mercadológicas entram em discussão. Os dispositivos, no presente capítulo, se constituem como estratégias e críticas irreverentes, direcionadas ao mercado artístico. Reflito sobre os acabamentos, a forma de montar, as variações de dimensões, ou seja, de que modo podem agregar valores estéticos e financeiros? Como podem modificar o trabalho podendo criar uma maquiagem para a precariedade entre as conexões da rede poética, ou se constituírem como elementos que reforçam o diálogo entre os componentes do trabalho? Estes elementos que foram alterados em função de experiências e tentativas de inserção no circuito artístico, denominei-os de “dispositivos estéticos-financeiros”.

Estamos gostando de certas coisas porque sabemos que os outros estão gostando? De que modo ele afeta a maneira como os curadores e editores veem a arte? A atmosfera competitiva criada pelo mercado leva os artistas a produzir obras melhores ou favorece produtos vazios?³⁶

Os “dispositivos estéticos financeiros” é um termo de apoio às investigações que faço do percurso do meu trabalho e suas implicações frente ao circuito artístico mercadológico. Neste sentido, o presente texto não pretende iniciar ou encerrar uma pesquisa frente às diferentes facetas do mercado, muito menos defini-lo ou tentar entendê-lo isoladamente em um contexto geral. Aqui, o objeto de estudo são os caminhos, percalços, estratégias e desvios que a minha produção perpassa em tal circuito. Assim, tem-se o seguinte questionamento: quais são os critérios próprios de valoração e aferição dos trabalhos? De certo, a experiência,

³⁶ Thompson, Don. 2011, p. 34.

a necessidade e os problemas com as galerias; o confronto direto e sarcástico da poética com as instituições com os trabalhos *Desenhos para Vender em Galerias Fodonas – D.V.G.F.*

A escolha do desenho e não da pintura foi um processo de *desacomodação* – fazer algo que está fora da maturidade pictórica determinada pelo tempo de pesquisa. Os escritos narram o porque dos usos de cada assunto. Suas qualidades visuais isoladas e combinadas com os outros elementos são direcionadas por descrições irônicas dos elementos formais do próprio trabalho.

Na série de desenhos apresentada a seguir, partiu-se do teste de alguns elementos e estratégias de livre observação dos artistas em galerias comerciais e os selecionados nos maiores salões brasileiros de arte. Elementos que evadem a poética e se constituem como a apresentação e montagem no espaço de contemplação. Apenas como exercício de sequestros estéticos e suas distorções, durante as observações que acabaram dando início a uma pesquisa que ainda é embrionária, modificaram algumas escolhas de índices e métodos estéticos relevantes na minha produção. Os desenhos desta série evidenciaram minhas primeiras reflexões a cerca do mercado e suas influências.

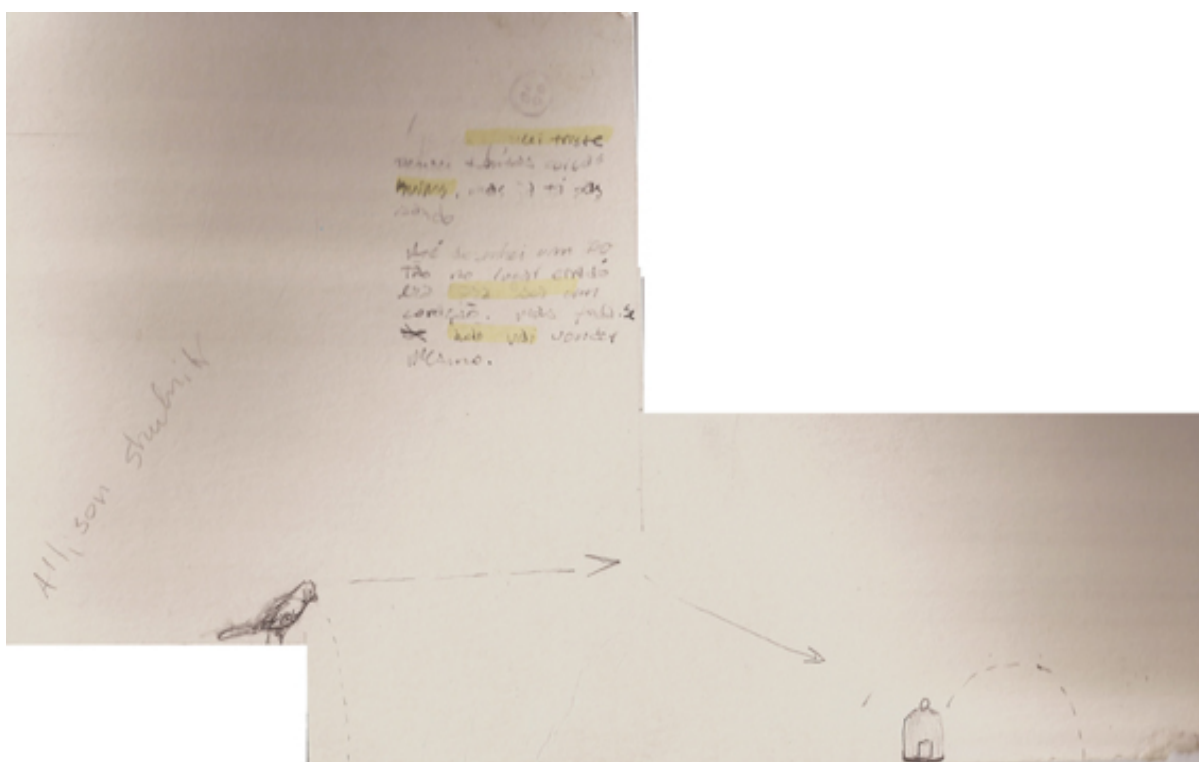


Figura 62 – DVGF PÃO DE ARTISTA 2, 2012.

Fonte: Da autora.

O desenho apresentado anteriormente na Figura 63, deu-se sobre refugo de papel paraná. Desenhei um botão no topo do texto e o apaguei, escrevi um texto irnico sobre a própria construo do trabalho, juntamente com o título *Pão de Artista*, remetendo ao sistema financeiro e as exigências mercadológicas, o que podemos nos submeter e os reflexos de tais fatores nas escolhas poéticas e estéticas.



Figura 63 – *DVGF PÃO DE ARTISTA*, 2012.

Fonte: Da autora.

 composio intitulada *DVGF PÃO DE ARTISTA*, acrescentei a ideia de tríptico, para isolar as aoes e, ao mesmo tempo, empregar uma sensao de continuidade das três situaoes que estão desconexas em suas narrativas, porém sugerem uma forte narratividade que se confunde quanto a tentativa de criar uma lógica linear entre seus elementos. O elemento preto que aparece como objeto de disputa,  um artifício para conectar as situaoes em uma quase narrativa.

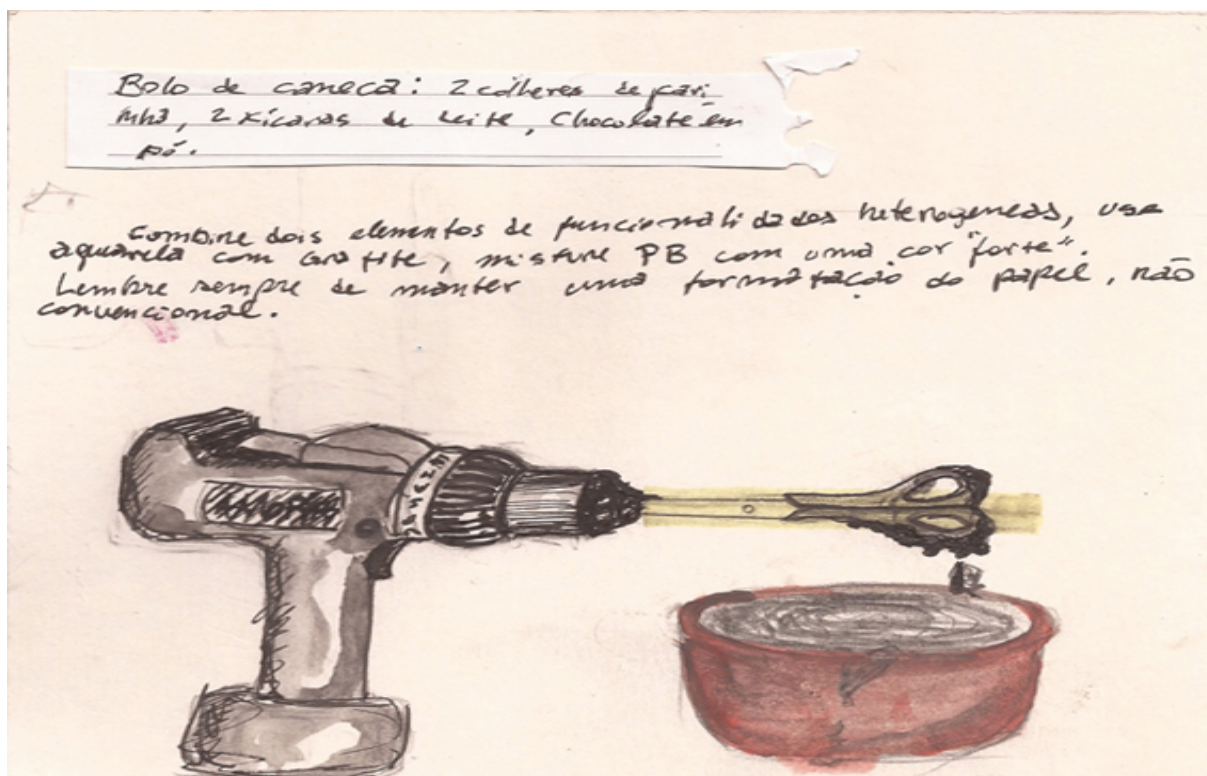


Figura 64 - DVGF BATEDEIRA, 2012.

Fonte: Da autora.

O desenho intitulado de *DCGF BATEDEIRA*, é composto por uma receita de bolo escrita em um pedaço de papel de caderno, logo abaixo tem uma receita que descreve as combinações poéticas do próprio desenho: **“combine dois elementos de funcionalidades heterogêneas, use aquarela com grafite, misture pb, com uma cor “forte”. Lembre-se sempre de manter uma formatação do papel, não convencional”** Essa ironia é característica do conceito de *fuleragem*, um de seus contradispositivos para manter uma dinâmica de indagações quanto suas próprias escolhas poéticas e estéticas.

A fuleragem, não é obra de arte, nem acontecimento é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço *in situ* e mente. Escreve livros, organiza eventos, expõe em galerias e até ganha editais. A *fuleragem* se dá por parasitagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. Ela critica a escrita, a linguagem e mente te convidado à leitura deste livro.³⁷

A movimentação *anti-estagnação* da própria proposta, se constitui como uma hipótese sobre os caminhos que optamos por percorrer no circuito artístico no qual estamos imersos. Vimos que traçar o próprio trajeto ou deriva, inclusive cunhando novos conceitos que se auto-

³⁷ Cf. CORPOS INFORMÁTICOS. **PERFORMANCE|CORPO|POLÍTICA**. Brasília: Fundo de Apoio a Cultura, 2011, p. 202.

ironizam, e prevêm sua contradição ou desconstrução, é arriscado e necessário produzir e refletir sobre as inúmeras experimentações e trabalhos já propostos.

Depois das inquietações com os desenhos “vendáveis”, dei continuidade à pesquisa prática com a análise dos padrões estratégicos. Os desenhos seguintes, foram realizados através de imagens apropriadas e copiadas para carimbo, nos quais mantive o traço característico do desenho. Assim montei um repertório de carimbos com imagens que eu podia repetir, recombina-las, formando novas composições.



Figura 65 – DVGF Gesto, 29,7 x 21 cm, 2013.

Fonte: Da autora.

A combinação de 12 desenhos foi exposta sem molduras, alfinetes, ou algum suporte que os protegessem e privilegiasse o desenho. Contrariando a ideia de contemplação, preservação coleí fitas translúcidas marrons, impedindo parcialmente a visualização do desenho e o destruindo assim que retirado da parede. Ao se aproximar do trabalho, quase que encostando a ponta do nariz, é possível observar resquícius das imagens. Ao se afastar, a disposição das fitas foi pensada de acordo com o pensamento pictórico mesclado ao linear. As manchas de fitas são cuidadosamente desenhadas. Formam manchas elaboradas com os traços sobrepostos feitos com a fita.



Figura 66 – Camila Soato, *Desenhos para vender em galerias fodonas*, Exposição COMA, Galeria Espaço Piloto-UnB, 2012.

Fonte: Da autora.

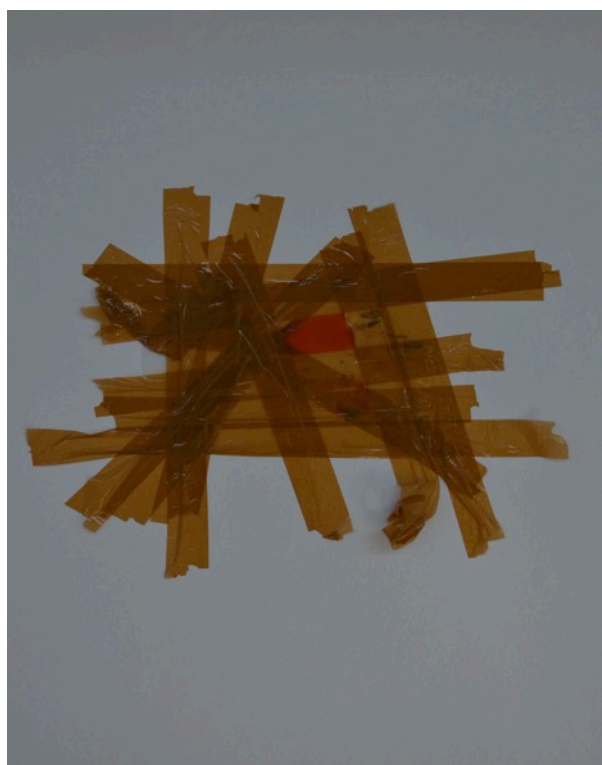


Figura 67 – Detalhe de *Desenhos para Vender em Galerias Fodonas*.

Fonte: Da autora.

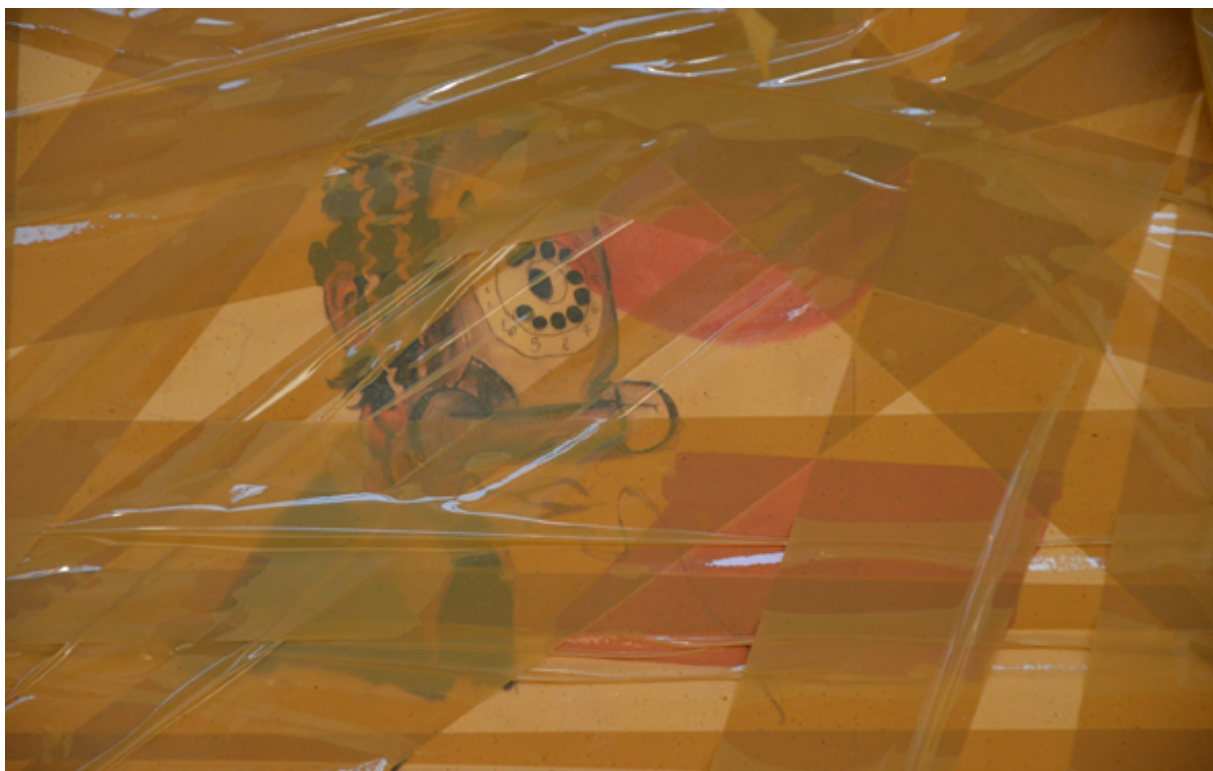


Figura 68 – Detalhe de *Desenhos para Vender em Galerias Fodonas*.

Fonte: Da autora.

A experimentação e a reflexão sobre os limites entre as linguagens da pintura, do desenho e da performance, possibilitaram a análise sobre a minha situação enquanto artista. Esta que percorre as relações e contaminações entre métodos, processos e conceitos oriundos do procedimento de elaboração poética. O relato das experiências se constitui como proposta de reflexão sobre o contexto no qual estou inserida, mais do que possíveis respostas assertivas. As condições em que os trabalhos são realizados e a abertura de questionamentos que a exposição dos trabalhos proporciona, incide sobre as escolhas dos elementos e tentam revelar a minha percepção de um sistema no qual estou imersa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa desenvolvida nessa dissertação se deu a partir de investigações e aprofundamentos de estudos relacionados à minha produção teórica e prática. O ingresso no mestrado me proporcionou um espaço de reflexão e articulação de conceitos e experiências.

A experiência com a linguagem da pintura se iniciou com retratos de caretas, enveredando para situações bizarras onde o grotesco e o cômico figuraram em primeiro plano. A reflexão sobre a intersecção e contaminação com o conceito de *fuleragem* remete a uma forma grotesca de ver o mundo. O fuleiro está mais próximo das situações vivenciadas na produção e no cotidiano contrapondo o grotesco como categoria estabelecida historicamente.

A fuleragem abrange o conceito, a metodologia e a escolha dos elementos, materiais e montagem dos trabalhos propostos. Esse procedimento é caracterizado por dispositivos tais como as gambiarras, o aspecto precário dos acabamentos e imagens banais. Os componentes do trabalho poético tentam questionar o pedestal artístico por intermédio da analogia desses elementos fuleiros com os espaços sacralizados.

As três abordagens propostas como fio condutor dessa pesquisa foi fundamental para a elaboração das análises conceituais juntamente com a prática, resultante de experiências na produção e exposição dos trabalhos.

A organização dos capítulos em três etapas metodológicas: o *antes*, o *durante* e as *reverberações* ampliou a dimensão dos conceitos de dispositivo e contradispositivo, grotesco, cômico e fuleiro, na busca pela imagem, na construção do trabalho e no espaço fora do ateliê. Assim como impulsionou a minha produção prática. Essa estrutura trouxe uma dinâmica que contribuiu de forma efetiva na relação entre pensar e fazer ao longo da pesquisa. A análise dos conceitos, referências teóricas e artísticas puderam ser trabalhadas de forma direta com os trabalhos poéticos por meio dessa estruturação que remete ao processo de execução.

A lembrança da minha infância narrada no início desse texto me instigou a pensar a fuleragem para além daquele sentido da memória, trazendo questões cada vez mais complexas. Questões que tentei responder com palavras, imagens, construções e que muitas delas não foram respondidas pela abertura que o trabalho me proporcionou. Seria a arte um meio de provocar, contaminar, expelir, ou nada disso?



Figura 69 – Camila Soato, *Fulerama Play*, imagem digital dimensões variáveis, 2013.

Fonte: Da autora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**; tradução Vinícius Nicastro honesco. Chapecó: Ed. Argos, 2010.

_____. **Profanações**. São Paulo: Ed. Bomtempo, 2007.

ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura**; tradução Antônio da Silveira Medonça. – 3 Ed. – Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 402-403.

ALPERS, Svetlana. **O projeto Rembrandt**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AUERBACH, Erich. **Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Aberrações; ensaios sobre a lenda das formas**; tradução Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento: O contexto de François Rabelais**; tradução Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a história e literatura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zarah Editores, 1978.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain. **Amor pela arte; museus de arte na Europa e seu público**; tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. – 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Kouk, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**; tradução Denise Bottman. - São Paulo: Martins, 2009.

_____. **Estética Relacional**; tradução Dorothée de Buchard. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2011.

_____. **Radicante – por uma estética da globalização**; tradução Dorothée de Buchard. – São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, Paula apud RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 66.

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

COMPAGNON, Antonie. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**; tradução Laura Taddei Brandini. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada seguido de A Obra Prima Desconhecida** de Honoré de Balzac; tradução Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. – São Paulo: Escuta, 2012.

FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, GILBERTO de, organizadores; Beth Brait... **Diálogos com Bakhtin**. [et al] – 4º Ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (seleção e comentários). **Escritos de artistas: anos 60/70**, 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Kahar Ed., 2009.

FILHO, Cesar Oiticica, VIEIRA, Ingrid. **Hélio Oiticica**; apresentação Cesar Oiticica Filho. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

GUTIERREZ, Pedro Juan. **O rei de Havana**; tradução José Rubens Siqueira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001

GUTIERREZ, Pedro Juan. **Trilogia Suja de Havana**; tradução José Rubens Siqueira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001

KANGUSSU, Imaculada, PIMENTA, Olímpio, SÜSSEKIND, Pedro, FREITAS, Romero (organização). **O cômico e o trágico**. - Rio de Janeiro :7Letras, 2008.

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

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da Emergência: a formação de outra cultura das artes; tradução Madga Lopes**. – São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2012.

LUSTOSA, Isabel (organizadora). **Imprensa, humor, caricatura: a questão dos estereótipos culturais**. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. **O Que Resta: Arte e crítica de arte**. 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

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

_____.; CAMARGO, Ana Paula Felíssimo. **Já Emergências Contemporâneas**. Belém: EDUFRA – Território Móvel, 2008

MARQUES, Reinaldo, Vilela, Ana Lúcia (organizadores). **Valores: arte, mercado, política**. – Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**; tradução Daniela Kern. – Porto Alegre:Zouk, 2007.

OBRIST, Rans Ulrich. **Entrevistas: volume 1**; tradução Diogo Henriques...[et al]. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Inhotim, 2009.

OBRIST, Rans Ulrich. **Uma breve história da Curadoria/ Hans Ulrich Olbrist**. Obrist. São Paulo: BEI Comunicação, 2010

PONGE, Francis [1899-1988]. **Métodos**; apresentação e tradução Leda Tenório da Motta.- Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

RAMOS, Nuno. **Ó/ Nuno Ramos**. [3º reimpr.] São Paulo: Iluminuras, 2008.

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

REZENDE, Renato. **Coletivos/ Renato Rezende e Felipe Scovino**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. (Coleção Circuito)

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

SCOVINO, Felipe. **Encontros Cildo Meireles**. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**; Eloá Jacobina. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. **Alienação Artística: Marcuse e a ambivalência política**. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

THOMPSON, Don. **O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea**. BEI Comunicação, 2012.

TRIGO, Luciano. **A Grande Feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VALÉRY, Paul [1871-1945]. **Degas dança desenho: Paul Valéry**; tradução Christina Muraccho e Célia Euvaldo. 1 edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naifu, 2012.

WILDENSTEIN, Daniel. **Mercadores de arte**; tradução Hortencia Santos Lencastre. – São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

WOODFIELD, Richard (organização). **Gombrich essencial**; tradução Alexandre Salvaterra; revisão técnica Paula Ramos. – Porto Alegre: Bokman, 2012.

Bibliografia consultada

Artigos:

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>

SOUZA, Elisa Martinez de. CURADORIA E DESCONTEXTO: O FIM DA OBRA DE ARTE. In: **CBH**. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_martinez_elisa_res.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2013.

Catálogos:

DUBUFFET, Jean. **Jean Dubuffet**. (ensaios de François Gibaut, Alfred Pacment; versão para o francês Ivone Beneditti, Alain François). – São Paulo: Instituto Toie Ohtake; Paris, França: Foundation Dubuffet, 2009.

Entrevistas:

ALLISON Shulnik Interview. In: **Fecal Face Dot Com**. 25 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.fecalface.com/SF/index.php?option=com_content&task=view&id=1665&Itemid=92>

Vídeo

Painting (Francis Alys):

<http://www.youtube.com/watch?v=8q9UrDxcxxo>

Richard Tuttle: Reality & Illusion:

http://www.youtube.com/watch?v=ZfHZ6lW_vl8

Henrique Oliveira, artista indicado - PIPA 2010:

http://www.youtube.com/watch?v=TV2cVM_Sz6Y

Tatiana Blass, artista indicada - PIPA 2010:

<http://www.youtube.com/watch?v=PtUrC7HiQUo>

Regina Parra, artista indicada - PIPA 2010:

http://www.youtube.com/watch?v=g_V40Brzsmo