

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE
RAPHAEL MUNIZ CHAVES

CAMILA SOATO: ressonâncias do grotesco na arte contemporânea brasileira

RIO DE JANEIRO
2021

Raphael Muniz Chaves

CAMILA SOATO: ressonâncias do grotesco na arte contemporânea brasileira

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Tatiana da Costa Martins

Rio de Janeiro
2021

Raphael Muniz Chaves

CAMILA SOATO: ressonâncias do grotesco na arte contemporânea brasileira

Relatório final apresentado a Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte das exigências para obtenção do título de História da Arte.

Rio de Janeiro, 2021.

BANCA EXAMINADORA

Tatiana da Costa Martins

Orientadora

Aline Couri Fabião

(EBA – UFRJ)

Patricia Leal Azevedo Corrêa

(EBA – UFRJ)

RAPHAEL MUNIZ CHAVES, DRE 114156856, AUTORIZO a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro a divulgar total ou parcialmente o presente Trabalho de Conclusão de Curso através de meios eletrônicos e em consonância com a orientação geral do S/BI.

Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 2021.

Raphael Muniz Chaves

RESUMO

MUNIZ, Raphael. Camila Soato: ressonâncias do grotesco na arte contemporânea brasileira. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2021.

O tema do trabalho consiste em refletir sobre as possíveis feições da arte contemporânea brasileira à luz do grotesco. Assim, o objetivo do trabalho se concentra no estudo de uma parte da produção da artista brasiliense Camila Soato e as dimensões da arte contemporânea brasileira, vistas por óticas que englobam elementos como a violência e a sordidez, sobretudo por meio da estética do grotesco, e suas respectivas influências nas artes visuais. Para isso, é traçada uma linha que vem desde a década de 1960, diante de movimentos artísticos pertencentes ao período ditatorial brasileiro, até o momento presente. Como resultado mostra-se a arte contemporânea como fruto de análise a ser debruçada em suas iminências e urgências, a partir de pontuações alocadas em comparações com movimentos propagados ainda no Modernismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. <i>Sex, Religion and the Good Life</i> , 1976. Fonte: Retro Life – LiveJournal....	15
Figura 2. <i>Gritando</i> , 1964. Fonte: Itaú Cultural.....	19
Figura 3. <i>Fumaça do Prisioneiro</i> , 1964. Fonte: Itaú Cultural.....	20
Figura 4. <i>Experiências gastronômicas e polifônicas</i> , 2013. Fonte: Artsy.....	33
Figura 5. <i>Românticas canalhas 17</i> , 2014. Fonte: Artsy.....	34
Figura 6. <i>A bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece</i> , 2014. Fonte: Artsy.....	35
Figura 7. <i>Santa Fuleragem 17 (Que Jesus volte logo)</i> , 2014. Fonte: Artsy.....	37
Figura 8. <i>Meu corpo minhas regras 2</i> , 2017. Fonte: Artsy.....	38
Figura 9. <i>A descoberta</i> , 2017. Fonte: Zipper Galeria.....	39
Figura 10. <i>Lição nº 9 saiba do seu lugar</i> , 2018. Fonte: Zipper Galeria.....	41
Figura 11. <i>Não era amor, era catuaba</i> , 2017. Fonte: Zipper Galeria.....	42

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. RESSONÂNCIAS DO CONTEMPORÂNEO.....	11
2.1. Podemos falar de <i>Bad Painting</i> ?.....	14
3. O CORPO E A OBRA.....	24
3.1. A arte contemporânea brasileira na ótica da construção social.....	26
3.2. O grotesco e a <i>fuleragem</i> como potência em Camila Soato.....	32
CONCLUSÃO.....	44
REFERÊNCIAS.....	46

1. INTRODUÇÃO

Camila Soato (Brasília, DF, 1985) é uma artista que tem sua pesquisa voltada para o imagético virtual e a rememoração do universo polimorfo infantil, onde supostamente tudo é permitido. Em seus trabalhos, ela explora tanto as travessuras infantis, colocadas com a fúria de quem desconhece barreiras, quanto ao modo de viver, que é difundido rapidamente na esfera eletrônica, tornando-se trivial.

O presente estudo pretende então analisar a repercussão do grotesco na contemporaneidade artística brasileira, em suas diversas nuances e capacidades, à luz de produção da artista brasiliense. Não é uma tentativa, contudo, de enquadrar seus trabalhos em um eixo estático, ou categoria, mas de estabelecer aproximações e análises teóricas sobre os desdobramentos de uma qualidade estética – grotesco – que ainda reverbera e pode trazer, para alguns espectadores, inquietude e curiosidade.

Assim, faz-se necessário estudar as camadas propiciadas pelo grotesco na arte contemporânea brasileira junto à produção da artista brasiliense, a fim de se conseguir ostentar uma nova e diferente geração brasileira que se desloca da prática contemporânea em si, já que Soato domina a pintura que flerta com categorias e estilos.

Dito desse modo parece abstrato quando se encara a questão em um primeiro momento, colocando-a distante. Quanto mais se distancia, paradoxalmente, sente-se atração, feito imã na geladeira. Não é somente pelo gostar ou julgar belo que os interesses e os pensamentos se constroem, mas da imagética propiciada pela qualidade pífia. A finalidade do trabalho é passar pelo grotesco, na arte contemporânea brasileira, deixando explícito o terreno frágil que se instaura frente à impetuosidade e ambivalência do momento presente.

Estabelecer uma conexão com as camadas de ultraje à moral, fazendo uso das cenas do cotidiano nacional é, destarte, despertar os sentidos que marcam o fim da passividade. Tal atividade marca o nascimento da inquietude necessária em tempos de crises políticas e ideológicas.

Logo, foi imprescindível delinear um contorno traçado a partir do Modernismo internacional e brasileiro, mesmo que, a despeito do surgimento do grotesco,

remonte-se à Idade Média. Não tratarei, portanto, o grotesco como um movimento. Aqui, o grotesco assume a forma de possibilidade ou qualidade estética.

No segundo capítulo deste trabalho, procuro estabelecer o acercamento entre o que se entende, conceitualmente, como arte contemporânea brasileira, associada e interpretada sob temas como a representação da violência e a *Bad Painting*. Para que a aproximação fosse concebível, busquei autores como Ronaldo Brito, que traça um paralelo entre a arte moderna e a arte contemporânea brasileiras, chegando a Anne Cauquelin, que elabora o registro de uma arte contemporânea que se edifica a partir de seu presente.

Em seguida, indico a própria dissertação de Camila Soato como fonte de pesquisa para a *fuleragem*, que é um dos tópicos debatidos neste trabalho. Entendo a *fuleragem* como uma das instâncias caucionadas pelo grotesco, porque mexe intuitivamente na mescla entre a recreação acriançada, o gracejo induzido e a infâmia, a meu ver, consoante às manifestações da violência.

Finalizo incorporando o texto de Jacques Leenhardt, que indaga as abundosas faces da violência, e de como ela pode ser assimilada diferentemente por cada sujeito ou grupo social, no esforço de se elucidar caminhos viáveis para a compreensão da produção de Soato.

Neste momento, divido o capítulo para abordar a *Bad Painting*, conceito estruturado por Marcia Tucker. O propósito foi estabelecer acoplamento entre as ideias da historiadora da arte estadunidense, com a pintura de Camila Soato, designando as especificidades do movimento internacional e seus resquícios na arte contemporânea brasileira.

Já no terceiro capítulo, aproximo a produção da artista aos percursos tomados pelas artes visuais brasileira, a partir da década de 1960. Analiso, sobretudo, os desvios que fizeram esses anos, principalmente o ano de 1964 em diante, serem reconhecidos como uma arte de reflexo da sociedade, onde não havia o temor de apresentar descontentamentos, ao mesmo tempo em que mantinha a particularidade de quem produzia.

Introduzo, por consequência, exemplos concretos da produção dessa década, cuja violência fantástica e poética coloca pra escanteio qualquer tentativa de lucidez

normativa. Nela, o universo pretende-se operar à parte de tudo – ou quase tudo – segundo os imperativos do desejo humano.

Foi essencial buscar, portanto, autores que tivessem debatido modelos de inteligibilidade da arte brasileira, a exemplo de Frederico Morais, que intui uma arte experimental que associa, preferencialmente, arte e cultura, além dos seguimentos do campo da arte como reflexo da vida.

Não obstante, nesta parte coube analisar profundamente o corpo, que ganha no decorrer de sua transformação, sentido obscuro e despojado. Coube também analisar as fantasias que são criadas a partir do espectro que cobre a matéria, do corpo pertencente à sociedade, das obsessões da infância. Por isso são difundidos pensamentos de autores como Nicolas Bourriaud, Georges Bataille, Maurice Merleau-Ponty, Mikhail Bakhtin e Michel Foucault.

Tento me perguntar como se pode pensar uma experiência política revolucionária que proporcione aberturas grotescas desta natureza. Combates sociais e morais são, precipuamente, combates pela identificação dos indivíduos em seus respectivos posicionamentos de sujeitos. Georges Bataille, por exemplo, acrescenta a esta ideia a noção de que as brigas pelo reconhecimento do estado de uma pessoa só podem ser efetivamente compreendidas se levarmos em conta como sujeitos aspiram ao poderio e à soberania, ao dispêndio improdutivo e ao erotismo, que identifico como uma das atribuições da estética grotesca.

Dando prosseguimento à lúbrica, fecho com autores que refletiram o grotesco em sua mais singela instância, levando em conta a irrealidade das cenas que se concebem nas exigências internas da fantasia artística. Victor Hugo foi um dos escritores absorvidos para a elaboração do texto, assim como a análise de Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, que investigam o *baixo materialismo* consoante a Bataille. O verbete é aproveitado como referência aos elementos alocados nos trabalhos de Camila Soato.

2. RESSONÂNCIAS DO CONTEMPORÂNEO

Ronaldo Brito, em *O Novo e o outro novo (o moderno e o contemporâneo)*, marca o postulado dos trabalhos que descrevem e se inserem nos âmbitos modernos e contemporâneos:

Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, *válida por si*. Há, isto sim, *démarches* distintas agindo “dentro” e “fora” deles. “Dentro” porque o trabalho contemporâneo não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como resultou, assimilada e recuperada.¹

De acordo com as palavras do crítico de arte, crê-se que seja substancial estabelecer um primeiro contato com temporalidades predecessoras ao que se conhece como contemporâneo. Precisa-se, especialmente, entender como se procederam e constituíram as ideias do que é visto nos trabalhos de nossos dias. No geral, “não há uma diferença evidente”² para que possamos estruturar as oposições, mas sim, as similaridades e diálogos cabíveis.

A arte não tenciona mais, unicamente, ao resultado da cultura propriamente erudita, em razão de ter conquistado alcance de público de maneira ampla. Ela é possível a todo instante e de inúmeras formas suscetíveis de serem realizadas. Não obstante, os estilos demarcados pelo regime acadêmico/moderno, que concretizavam a arte como arte, vão se tornando progressivamente dispensáveis.

Ela é o aqui, parafraseando a crítica de arte Anne Cauquelin quando cita Friedrich Hegel em *Fenomenologia do Espírito*, “o agora já deixou de sê-lo quando é nomeado, já é passado; quanto ao aqui, ele exige a constituição de um lugar que o envolva”³. O pensamento da autora assinala a distinção com o postulado da modernidade, que apresenta temporalidade linear e extensa. Os instantes do aqui-agora são características atribuídas ao contemporâneo pela urgência de casos que se tornou congênita.

¹BRITO, Ronaldo. Texto extraído do livro *Ensaio Fundamentais das Artes Plásticas / Sergio Cohn (Org.)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

²Ibid., p. 4.

³CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Martins Fontes: 2005.

Camila Soato possui as qualidades do *aqui-agora*, participante de uma geração de trabalhos voltados para os instantes globais, as inquietudes humanas, as travessuras pueris, o insuprível pela verborragia inconsequente, fazendo-se atravessar a parede nebulosa entre o que pode ser considerado comum e sadio, e suas consecutivas oposições.

O “aqui-agora”⁴, que também foi atribuído e definido por Camila Soato, é o motor que sustenta a atenção aos detalhes do presente e dos segundos que não deixam de correr, que sempre estão em ininterrupto movimento. A expressão é utilizada para delinear o que engloba seu próprio cotidiano imagético e sua poética, ou seja, os acontecimentos, os percalços, as lutas diárias e atemporais que a tomam.

É neste *aqui-agora*, adotado pela artista, que analiso as telas *Experiências gastronômicas e polifônicas* (2013), *Românticas canalhas 17* (2014), *A bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece* (2014), *Santa Fuleragem 17 (Que Jesus volte logo)* (2014), *Meu corpo minhas regras 2* (2017), *A descoberta* (2018), *Lição nº 9 saiba do seu lugar* (2018), e *Não era amor, era catuaba* (2017).

Cuidadosamente selecionadas, as obras revelam um caráter violento e também desventuroso, que são algumas das características incorporadas ao grotesco de amplo espectro no tempo. Veem-se formas distorcidas de um imaginário idealizado e figurativamente dócil sobre acontecimentos que podem, inclusive, ser considerados banais, como a figura de um anjo, que perde seu pedestal celeste em *Não era amor, era catuaba* (2017).

Relevante a este momento é considerar que a arte contemporânea também pode se apropriar dos recursos imagéticos ligados ao passado, por vezes ressignificando seu conteúdo. À vista disso, o percurso que as imagens mantêm, seja qual for sua periodização, consegue se conservar. Independentemente do significado que elas passem a exhibir, a aura se mantém permanente na consolidação de sua essência.

⁴SOATO, Camila. *Situações: poética da fuleragem*. 2013. 111 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

A arte contemporânea carrega as marcas das rupturas, das congruências, das disparidades. Ronaldo Brito afirma que ela “está profundamente “massificada” em suas verdadeiras dimensões – carrega os traços das lutas populares, anda literalmente às voltas com o afluxo das massas e sua contradição com o Sistema da Cultura”⁵.

Quais seriam esses *traços de lutas*, ou os *afluxos das massas* senão processos de violência? A violência se faz inerte a diversos processos civilizatórios. Segundo Maurice Leenhardt, etnólogo francês, a violência seria “o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva”⁶. Um adendo é inescusável: nem tudo que é violento se manifesta violento. A violência, segundo o próprio autor, possui definição vasta, com significação oscilante e muitas vezes particularizada.

Sendo assim, é comum que, para alguns, uma *ação violenta* não se mostre na faceta radical em que é pressuposta quando a expressão é discutida. Pode ser vista, inclusive, como algo indispensável para que haja harmonia social. A artista brasileira consegue se apropriar da ideia comum que se tem da violência, como a agressividade em potência exaltada, para conceber imagens que tornam a realidade fugaz e passível dessas mesmas argumentações. E que neste trabalho, entende-se que esta violência se assume grotesca.

A proposição acerca dos trabalhos de Soato passa da afirmação “isto é violento!” para a indagação “por que isto é violento?”. Assim sendo, aponta-se para uma possível dimensão do trabalho.

⁵BRITO, Ronaldo, op. cit, p. 170.

⁶LEENHARDT, Jacques. *O que se pode dizer da violência?* In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 13-17.

2.1. Podemos falar de *Bad Painting*?

O trabalho de Camila Soato aparece em um artigo⁷ que faz conectividade com a categoria de *Bad Painting*, todavia sem elucidação linear capaz de permitir ao leitor estabelecer uma conexão pontual entre eles.

De imediato, o termo me causou espanto. A que referir-se-ia a adjetivação “*bad*”? O movimento teve início na década de 1970, em solo norte-americano, e está apartado de ser um termo de cunho brasileiro, mesmo que possamos fazer, hoje, atribuições legítimas. A *Bad Painting* surge como oportunidade de se tomar a narrativa da história da arte como tema, transformando-a, por conseguinte, em temática de reflexão e prática artística na contemporaneidade.

Foi somente no ano de 1978, com o projeto de exposição curado por Marcia Tucker⁸, que o movimento passou a ser conhecido e discutido. Nomes importantes das artes visuais, como James Albertson, faziam parte da exposição concebida por Tucker. Como similaridade, os trabalhos apresentavam um acabamento bruto, cru, porém potencialmente expressivos no que se propunham, e com atitudes por vezes sequenciais.

⁷MIDDLEJ, D.M. *Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p. 272-287, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4550>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4550>.

⁸Exhibition Catalogue: “*Bad*” *Painting*. New York, New Museum of Contemporary Art, 1978.



Figura 1. James Albertson: *Sex, Religion and the Good Life*, 1976, óleo sobre tela, 39 por 48 polegadas; exibido em “Bad Painting”, no New Museum de Nova York em 1978. Fonte: Retro Life – LiveJournal.

A curadora parecia deslumbrada com a capacidade de transformação imposta por essa categoria estética de pintura que, em numerosas vezes ignorava qualquer traço de habilidade técnica, diferentemente de trabalhos de pintura em geral que são serventes de uma atmosfera de habilidades excessivamente apuradas.

As obras expostas que, para alguns visitantes, poderiam ser consideradas como um amontoamento de imprecisões e falhas estéticas, ou até mesmo pretensiosas, mostraram-se surpreendentemente contrárias aos julgamentos equivocados dos saudosistas e amantes de uma arte de espectro conservador (no sentido clássico).

Para o catálogo da exposição, logo em seu encetamento, Marcia Tucker nos insere sua proposição primordial:

Essa, então, é a natureza irônica do título, pintura "ruim", que, como o próprio Albertson disse em sua declaração de catálogo, é realmente pintura "boa". É um trabalho figurativo que desafia, deliberadamente ou em virtude

do desinteresse, os cânones clássicos de bom gosto, desenho, material de origem aceitável, renderização ou representação ilusionista. Ou seja, um trabalho que evita as discussões da arte erudita, seja em termos de história da arte tradicional ou gostos ou moda muito recentes. No entanto, a pintura "ruim" emerge de uma tradição de iconoclastia, e sua sensibilidade romântica e expressionista a liga a diversos períodos passados da cultura e da história da arte.⁹

O adjetivo “*bad*”, em tradução para a língua portuguesa como *ruim*, envolve uma gama dessas falhas, que podem ser desde composições inadequadas, até o manuseio da tinta de forma desleixada e despreziosa. Também podem tender para ideias que são mal fundadas e impossíveis de resolução. A falta de uma dessas características não indica, necessariamente, que uma pintura seja vista como *boa* pintura, levando em conta a contrariedade que o adjetivo aqui empregado faz alusão. Fatores sociais e conjunturas históricas horizontais precisam ser levados em conta antes de qualquer indicação.

Deve-se, dessa forma, marcar a diferença entre *Bad Painting* e “*Bad*” *Painting*, com e sem aspas. O nome da exposição realizada por Tucker continha aspas, e ela implica justamente a postura conceitual de cada artista, diferentemente do que seria se fosse escrita sem aspas, indicando possivelmente uma postura desagradável ou insatisfatória dos artistas.

O controverso era posto de modo humorístico e sardônico, às vezes exaltando uma atmosfera pessoal que foi corroída pelo contexto social em que se enquadravam os artistas desse grupo. Considerando esse aspecto, de fato, é possível estabelecer uma aproximação certa para a produção de Camila Soato, porque ainda se trata de um tema corrente e atualizado, e também faz jus a uma pictorialização grotesca da vida. A ironia estabelecida em sua produção é maldosa porque carece ser maldosa. Nada melhor a definiria, senão o adjetivo *sardônico* que foi utilizado para denotar as peças mostradas na exposição “*Bad*” *Painting*.

Dessa forma, a *Bad Painting* evidencia uma multifacetação da pintura como categoria unívoca, e consegue estabelecer uma conexão variável de diversas

⁹Exhibition Catalogue, 1978, p. 5. No original, “it is figurative work that defies, either deliberately or by virtue of disinterest, the classic canons of good taste, draftsmanship, acceptable source material, rendering, or illusionistic representation. In other words, this work that avoids the conversations of high art, either in terms of traditional art history or very recent taste or fashion. Nevertheless, “bad” painting emerges from a tradition of iconoclasm, and its romantic and expressionistic sensibility links it with diverse past periods of culture and art history.”.

formas do fazer pintura, desde os mais figurativos, estritamente históricos, até os mais expressivos, com os gestuais de pinceladas marcados.

Não se propõe aqui fazer julgamento do que é ou não bom ou ruim, pois já está superada a era das análises de conteúdos artísticos por juízo de valor. Têm-se como legado do Modernismo, dentre tantos pontos, a sensibilidade cultural e o questionamento de pontos altos e baixos das artes visuais. O discurso se tornaria banal e vazio, derretendo como gelo fino.

Pinceladas eufóricas e a aplicação de tinta empastada e densa, cores de alto contraste e marcações escuras ainda são percebidos como sendo pertencentes ao campo pictórico e expressivo, mesmo que o sinal pintado não seja transparente, e sim uma estrutura criptografada que não pode ser uma expressão desmedida e de pobre intermédio.

Marcia Tucker afirma que para consolidar teoricamente a realização de sua exposição, recorreu ao autor Renato Poggioli em *The Theory of the Avant-Garde*¹⁰. A curadora indica os problemas de alocar a *Bad Painting* no eixo de *avant-garde* porque indicaria certo tipo de *evolução* estética.

Todavia é curioso pensar que Poggioli indicava em seus escritos o *feio* como sendo contrário ao *belo*, porém, em rigor, o *feio* como qualidade carregada de denotações e particularidades, e nele incluiu-se o grotesco: “o classicismo contempla o feio como múltiplo e relativo, na variedade infinita e não apenas na variedade verbal (o imperfeito, o exagerado, o desproporcional, o grotesco, o monstruoso)”¹¹.

É correto afirmar que as relações supracitadas deixaram de ser um problema exclusivo da arte erudita e transpassaram para outros campos mais próximos de nossos tempos. As artes contemporânea e moderna tiveram (e ainda têm) como objetivo, discutir parâmetros ultrapassados, na medida que a própria história da arte se faz matéria poética.

¹⁰POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

¹¹No original, “classicism contemplates the ugly as multiple and relative, in infinite variety and not only verbal variety either (the imperfect, the exaggerated, the disproportioned, the grotesque, the monstrous).”.

Aqui é interessante pensar em como o grotesco sempre esteve à margem e sendo analisado como disforme¹², até mesmo indigno de ser contemplado. Nesse mesmo sentido, seria oposto ao clássico, paradoxalmente com influências clássicas para a concepção de um determinado estudo ou peça, como é o caso da deformação de um anjo Caravaggiano¹³ (em livre neologia) na tela *Não era amor, era catuaba* (2017).

Apesar das referências aos afamados artistas da história da arte mundial, depara-se, em Camila Soato, diretrizes que vão além dos cânones clássicos: para as *fuleragens*, para o popular nacional. O que se enxerga na artista está distante de ser uma barreira que impede a compreensão do espectador. Suas alusões, que num primeiro olhar seriam resolutamente elusivas, com efeito, são salientadas de forma que possua o significado e a persistência de anedotas. Anedotas essas que são externas, com ambientação em práticas impessoais.

No entanto, julga-se necessário estabelecer uma conexão mais direta com a produção que envolve o território brasileiro e, para isso, retorno aos anos da década de 1960, chegando aos nossos dias. A partir dessa datação, foi admissível notar um conjunto de agentes que levaram o circuito de artes visuais brasileira a consolidarem um pensamento já contemporâneo na medida em que refletia sobre o próprio fazer artístico.

A produção desse período ganhou impulso, sendo motivada pelos danos deixados pelo golpe militar instaurado em 1964, e acima disso, ao regime de censura. Por conseguinte, os artistas conseguiam, com esse tipo de produção, replicar às condições adversas em que estavam imersos, tematizando a repressão, a tortura e a violência por parte do Estado.

É admissível estabelecer vinculações entre alguns trabalhos produzidos pelo período ditatorial brasileiro e a *Bad Painting* à brasileira, e para este trabalho

¹²É interessante pontuar que a qualidade do *feio* também é analisada pelo escritor Umberto Eco no livro *A História da Feiura*, publicado em 2007. Nele, o autor ilustra, em 15 capítulos, a visão da fealdade no Ocidente.

¹³Caravaggio retorna adequado ao barroco no século XX pela monografia de Roberto Longhi, publicada em 1952, sob título de mesmo nome. De grande importância aos estudos modernistas, seu estudo investigou a região italiana de Lombardia, recriando os passos e cenários de Caravaggio.

apresento dois artistas: Roberto Magalhães e Antonio Dias. Em 1964, com a tela de título *Gritando*, Roberto Magalhães pareceu prever as tortuosidades que a ditadura instalaria em território brasileiro.

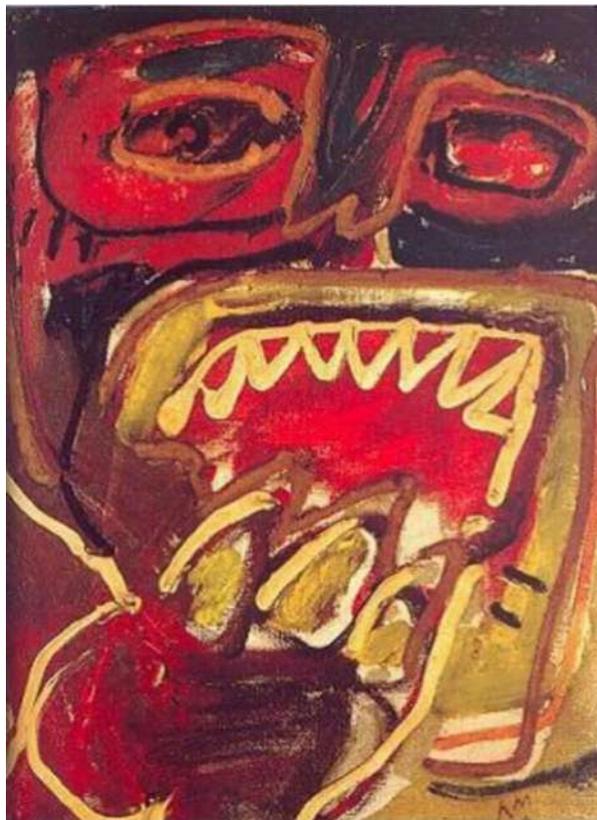


Figura 2. Roberto Magalhães: *Gritando*, 1964, óleo sobre tela, 34 x 25 cm, col. Andréa Sigaud. Fonte: Itaú Cultural.

Elementos físicos humanos, como boca e olhos, são alocados na tela de forma desproporcional, num gesto de desespero. O teor da tela parece permear uma atmosfera tenebrosa. A matéria pictórica é densa, e o modo em que a imagem é concebida, como se tentasse reproduzir desumanidade ao sujeito, faz com que ela habite no terreno do estranhamento que é linear aos trabalhos produzidos pela *Bad Painting*.

A tela de Magalhães revela a agonia e a amargura. Revela o desejo de gritar contra os infortúnios que se dizimavam sobre o solo em que o artista pisava. É um dos primeiros e numerosos trabalhos que viriam como fôlego no meio do silenciamento forçoso desse período. A condição da voz, geralmente, reflete os julgamentos do sujeito sobre seu próprio corpo, sobre sua própria matéria.

Sobre o corpo e suas peculiaridades, ainda é possível citar o artista Antonio Dias, que combinava temas como sexo e mortificação, desejo e aspereza, que são tópicos abordados dentro da *Bad Painting* e de ressonância grotesca na arte contemporânea. O teor político de seu primeiro legado produtivo é um fator inegável, tendo em vista os sucessivos acontecimentos que se implantavam bruscamente no Brasil. De forma contundente, a crítica se estabelece de forma mais incisiva no que se espera projetar diante de uma brasilidade inerte.

Foi também no ano de 1964 que Antonio Dias pintou *Fumaça do Prisioneiro*. Dividida em quatro quadrantes, que se assemelham a estética dos quadrinhos, o artista apresenta a revolta e a morte como temas centrais, visto que se tratava de uma produção que postula a resistência das artes plásticas mediante aos ataques sofridos pela censura e demais adversidades.

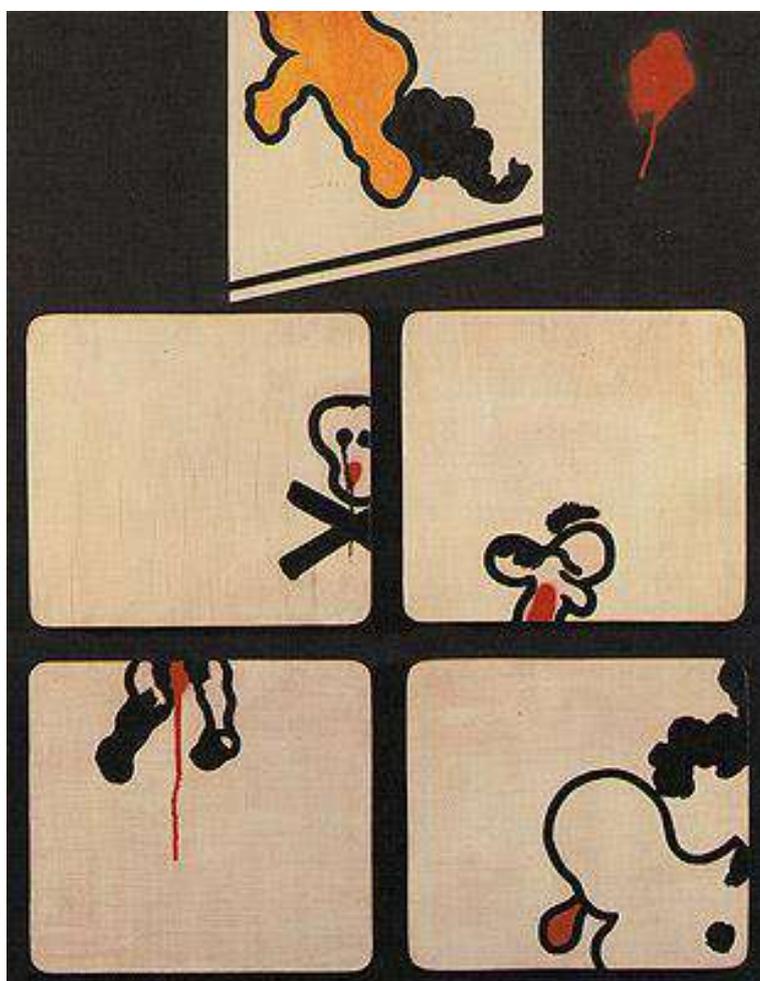


Figura 3. Antonio Dias: *Fumaça do Prisioneiro*, 1964, óleo sobre tela, medidas não especificadas, coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: Itaú Cultural.

À vista disto, é possível afirmar que as tendências tiveram de ser adequadas à realidade local porque pretendiam converter sua linguagem em um discurso que fosse revolucionário. Mesmo que tenham sido concebidas no contexto da ditadura, podem ser vistas por outras chaves quando revisitadas. O modo de se exhibir, portanto, passou a fazer-se revoltoso por meio da configuração imagética violenta e perturbante.

O que torna os trabalhos indispensáveis são as convicções que tomam novamente importância, e se tornam também cada vez mais pressurosas. Fome do mundo, de experiências, de apanhamentos. A subjetividade como forma de contato, de empatia. O que interessava ao fazer arte era fazer política. Enquanto os artistas criticavam o sistema vigente, e a forma de se conduzir grupos sociais por regimes esdrúxulos, a cena ganhava espaço como binômio entre arte-política.

Porém, com o atravessar dos anos e o decorrente esfriamento das preocupações artísticas (mesmo que o termo não seja o mais adequado), além da produção que fervia do resultado de uma política controladora, os trabalhos começaram a se deslocar para uma esfera conceitualista, dando um recuo ao processo visto anteriormente. Desmaterializaram-se os percalços de construção da década de 1960 para, agora, adentrar o partícipio de soluções racionais e esquematizadas.

É viável indicar a década de 1970, sobretudo a segunda metade, como sendo processual, tendo em vista o começo do quadro de abertura política. Se antes os artistas pensavam na desmaterialização, tendo o predomínio da ideia sobre o objeto em si como fator culminante para o repertório de visualidades, agora tinham a experimentação. Rompeu-se gradualmente, portanto, com a utilização dos suportes tradicionais e as experiências artísticas que tomassem espírito além da matéria.

Em vista disso, observou-se o aumento de ações coletivas, com propostas que levavam em consideração características e elementos regionais, significando, portanto, uma tentativa de ruptura da centralização do eixo Rio-São Paulo. Além disso, também se constatou o aumento e criação de espaços e escolas para o aprendizado e troca de processos ligados às artes visuais. Tal dado resultou posteriormente ao desprendimento da convenção artística, pois os trabalhos

estavam inseridos, e intervinham, na paisagem e dinâmica da cidade. Com os espaços, ainda permite-se inserir o corpo, como terreno das relações que eram discutidas abertamente.

Objetos, suportes, a materialidade. Era possível se apossar dos elementos externos para conceber trabalhos que se desvincilavam da tradição clássica. Não se tratava mais de pensar a pintura e a escultura com seus materiais já consagrados, mas de apontar para novas perceptibilidades que se apropriavam dos resíduos e que, com essa ação, reproduzia-se uma ação, uma situação.

Os artistas se apropriavam e faziam intervenções, tendo como foco o estranhamento que os espectadores possuíam com determinado campo, objeto, ou o que fosse. No que diz respeito a essa produção, se encontravam produções afundadas no desejo e na afirmação da liberdade e da experimentação.

Já a década de 1980 significou pensar e questionar os grandes processos ideológicos instaurados nos anos predecessores, principalmente os anos que foram marcados pelo militarismo, pela censura e pelas perseguições. Nesse momento, com os habitantes das metrópoles indo às ruas mais uma vez para se manifestarem e exigirem a própria liberdade, individual e democrática, a produção visual consequentemente reverberou tais perspectivas. Frederico Morais, sobre a década de 1980, afirmou que:

Diferentemente das vanguardas dos anos 60 (artísticas ou políticas), que sonhavam em colocar a imaginação no poder, que acreditavam ser a arte capaz de transformar o mundo, que se iludiam com as utopias sociais, os jovens artistas de hoje descreem da política e do futuro (...). E, na medida em que não estão preocupados com o futuro, investem no presente, no prazer, nos materiais precários, realizam obras que não querem a eternidade dos museus nem a glória póstuma.¹⁴

De toda forma, todos esses anos tiveram como objetivo crucial a pretensão de romper (não negar) com as linhas que ligam a cultura de massa ao circuito social vigente, colocar em xeque todos os processos de aprisionamento com o qual – e no qual – os artistas viveram, por isso se trata de uma produção também diversa e plural.

• ¹⁴MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 400-500.

Após percorrer por essas direções e alocações da arte brasileira, a *Bad Painting* pode, aqui, ser introduzida novamente. É de se levar em conta que, mesmo fazendo parte de um movimento já reconhecido, as produções artísticas da *Bad Painting* não possuem temática demarcada. Ocupam diversas abordagens e procedimentos técnicos.

Quando inclina-se para o trabalho de Camila Soato, é pertinente ruminar que a *Bad Painting* no Brasil tem como origem o descontentamento. Ela se instaura, tendo a violência como chave de leitura, para provocar ruídos. Quando coloca elementos que destoam de uma matéria agradável, para um mote de elementos repulsivos e desacolhedores, se tenta alcançar a atenção e a vivacidade do público que a encara.

A violência molda e corrompe o modo como enxerga-se o mundo. Faz com que se tenha medo de discutir sobre determinados tópicos, ou mesmo que encare-se determinadas perspectivas. Quando é manifestada, a intenção é justamente reeducar a mente para que haja solidariedade nos atos, ao mesmo tempo em que gera inconformismo.

Por não ter temática que a defina como tal, a *Bad Painting* ocupa lugares desmesuráveis de produção, inclusive na contemporaneidade. Na arte brasileira, pode ser sentida pela artista que dá nome ao trabalho, mas também pode ser investigada em outras diversas obras que se sustentam na pintura como suporte.

3. O corpo e a obra

É produtivo pensar, a partir daqui, na importância das imagens que fazem parte das composições de Camila Soato. Elas também estão ligadas aos veículos de massa – lê-se como imagem não somente a representação visual de algo ou alguém, como também das palavras, dos textos, dos discursos orais. Do mesmo modo, são formadoras de pontos de vista, formadoras de pensamento, mantendo estado permanente e incessante.

Como se observa no decorrer da década de 1960 até os anos que marcaram a década de 1980, os artistas brasileiros conseguiram adaptar sua imagética frente aos recursos que desejavam se apropriar e, simultaneamente, deixavam sua marca de alguma maneira. Tal fenômeno pôde ser observado de diversos pontos de partida, visto as possibilidades resultadas pelos meios de comunicação.

Podem-se enunciar duas palavras que contornaram esses anos: expressar e expurgar. Tais ações conseguem definir o tempo decorrido, que foi marcado por batalhas em diferentes instâncias sociais, políticas e globais. Posto deste modo, é fundamental dizer que não bastava (e ainda não basta), pensar numa arte voltada para as demandas do perfeccionismo técnico e temático para aludir às adversidades, quando a finalidade era (e ainda é) o choque que sai da vida para a arte.

Assim, o postulado dos anos de 1960 até os anos da década de 1980, na arte contemporânea brasileira, consegue ser analisado na tensão criada pelo sujeito que é contrário às normas, aos protocolos enraizados. Começou-se por um extenso processo de estranhamento das convenções, no que diz respeito a uma análise política profunda, ou mesmo pelo direito de se estar num embate. A partir disso, os artistas puderam sentir não somente a margem, mas todo o pélagos que a imaginação e individualidade podiam alcançar.

Com tal característica, a idealização dos trabalhos artísticos pôde, justamente pela tentativa de atingir mudanças políticas significativas, além da vontade de resgatar figuras geométricas de sua superfície simplória (levando em conta a reflexão de que todas as ações assinalam temporalmente o presente numa coletividade), alterar a condição de ser e estar no mundo por meio da arte.

A dimensão da projeção concebida por todos os canais (sejam jornais impressos e televisionados, revistas impressas ou digitais, mídias sociais virtuais, e assim por diante) é ampliada exponencialmente, posto que se renova em velocidade progressiva e colossal.

É desse lugar que, na arte de Camila Soato, surgem reverberações de conteúdos variantes. É um trabalho que marca a saída da caixa de pandora, dos retratos da burguesia e das paisagens de vegetação impecável para, enfim, exercitar o olhar para o outro e para si. Para exercitar o olhar não somente ao que afeta diretamente a condição de ser um artista, mas a condição de estar vivo, nu e cru no mundo.

Entretanto, a partir do século XXI, com os borrifos de uma sociedade marcada pela presença da internet, é fácil dizer o quanto as imagens, de qualquer tipo de manifestação, circulem rapidamente. Essas imagens tangem não somente caracteres indissociáveis, mas também interlocuções entre grupos de saberes diversos. A artista brasileira, como resultado dessa aceleração causada por veículos digitais, consegue inspiração para suas criações de *fuleragem* também pela caça dessas imagens de alta difusão.

As cenas são fortemente difundidas por participarem diretamente do cotidiano social. Portanto, os trabalhos produzidos são incorporados ao ritmo frenético do ciberespaço, e caminham para o condicionamento cooperativo arte-vida. A produção tende ao condicionamento ríspido porque quebra com o puramente tolo da excessiva circulação de imagens, investindo em levar o espectador ao estranhamento. O desafio é negatizar a atitude dos indivíduos que encaram a arte pelo ponto de vista da beleza, da venustidade.

Ora, como ainda discípulos de toda base clássica que é utilizada como comparativo para o que quer que seja, é comum que se tenha as preconizações metodológicas das mitologias na assimilação do mundo, como aspiração a ser alcançada.

O que foge desse cenário é considerado excêntrico, dói o pensamento porque faz pensar com/de modo bárbaro sobre o que sempre esteve diante dos olhos. São as relações dessa arte, que é excêntrica, que partem alguns espectadores ao meio.

Cortam a linha tênue da inteireza graça, e os atiram ao poço da fidelidade, mesmo que às vezes de forma mais assustadora que o convencional.

Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional*¹⁵, introduz um dos papéis do artista contemporâneo. Ele precisaria estar presentemente no mundo, captando todas as suas instâncias, para fazer da sua relação com a sociedade e os acontecimentos inerentes a isso, um “universo duradouro”. Ainda segundo o autor, “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente”¹⁶.

Então, reconhecer os elementos grotescos se mostra uma tarefa desafiadora. Se por um lado temos a realidade que não pretende gerar as esferas da imaginação fantasiosa, por outro, precisar-se-ia elencar tal realidade dentro do grotesco. Para isso, aponta-se para o significado do adjetivo *tortuoso* como indicador. Tortuoso, pois repousa no tangível. O que esses anos fizeram, da década de 1960 até hoje, senão alavancar novamente uma realidade que se tentou esquecer?

3.1. A arte contemporânea brasileira na ótica da construção social

Contemporaneamente, os subterfúgios psicológicos ainda são absolutos, porque existem independentemente de qualquer condição. Tal dado ocorre pela variação da linguagem que se altera diante do meio que a sustenta. A linguagem transmitida por uma emissora de rádio é díspar, quando comparada à linguagem produzida num jornal impresso, como exemplo. Na primeira, a dinâmica de informações opera de modo mais acelerado, e a mensagem necessita ser objetiva para que se prenda a atenção de quem a escuta, diferentemente da segunda onde há possibilidade de revisitar o texto por diversos momentos.

Trazer e construir diálogos que sejam mais acessíveis são tarefas que permeiam a atmosfera do que compreendemos como arte contemporânea, e esse é o pilar que suporta uma série de outros recursos que nos foram doados.

¹⁵BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009.

¹⁶Ibid., p. 19.

Voltando a Bourriaud, é posto o discurso da *obra de arte como interstício cultural*¹⁷. Seria, em primazia, a arte concebida como objeto das interações sociais. Bourriaud explica que o termo interstício foi introduzido por Karl Marx para indicar sistemas de troca que escapavam ao sistema abruptamente comercial que conhecemos como *capitalismo*. Em outras palavras, o interstício seria um definidor de mecanismos de troca em que não haja o lucro como base natural. Por conseguinte, esse fator abriria possibilidades maiores de interações, criando um leque de comunicação que não se rasga diante de valores comerciais.

O termo *interstício*, aplicado à arte contemporânea, seria responsável por nos aproximar dessas trocas fortuitas, além de estabelecer um diálogo com o que nos atinge como pertencentes de grupos sociais. Ora, e como pertencentes de grupos sociais, há de se explorar todo e qualquer ponto que impacte diretamente essa condição.

Ainda em Bourriaud, no que se determina como particularmente político e sexual dentro das esferas sociais, o autor comenta sobre a *essência* do fazer artístico na arte contemporânea:

Relações entre sujeitos; cada obra de arte em particular seria a proposta de habitar um mundo comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito.¹⁸

Nesse jogo de se apossar de vivências, próprias e alheias, Camila Soato assume as características da liberdade artística para compor seus trabalhos, revelando não somente a importância que o corpo foi assumindo na história da arte (e não particularmente o corpo humano, como corpos de outros diferentes animais), como seus estágios de degradação – que habitam o grotesco – e consequente expressão.

Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção* (1945), introduz a ideia de uma “história do corpo” entre os 22 ensaios que constituem o livro. Contudo, é preciso atentar-se que, em momento algum, esses ensaios se dedicam exclusivamente ao estudo do corpo na história da arte, mas ao tratamento e

¹⁷Ibid., p. 19.

¹⁸Ibid., p. 31.

presença dele dentro dessa história. Ao analisar o corpo, é indispensável que não se esqueça da matéria, carne e osso.

O pensamento de Merleau-Ponty, que pode ser trazido para o estudo, é do corpo que age diante de gamas diferentes de saberes, e mediando as conversas entre essas instâncias. Segundo o próprio autor:

Nosso século apagou a linha divisória do 'corpo' e do 'espírito' e encara a vida humana como espiritual e corpórea de ponta a ponta, sempre apoiada sobre o corpo... Para muitos pensadores do final do século 19, o corpo era um pedaço de matéria, um feixe de mecanismos. O século 20 restaurou e aprofundou a questão da carne, isto é, do corpo animado.¹⁹

Arte e vida misturam-se para destacar a ideia da fragilidade corpórea. A ideia se estabiliza na diferenciação entre o corpo que é produtor de alegorias da consciência, e do corpo que conduz as alegorias da consciência. Ponty protegia a existência de uma consciência situada e concreta. Superando as ideias predecessoras (racionalistas), que admitiam corpo e pensamento como elementos independentes, o filósofo viu o primeiro exemplo como fonte legítima e originária do conhecimento.

Como o corpo é repleto de subjetividade, e encontra-se transpassado de historicidade, pode alcançar, sozinho, a lucidez, além de saber apontar e tomar decisões que exigiriam racionalidade. É ele o motor da consciência do que arroteia a sociedade.

O corpo grotesco aparece permanentemente como substância de investigação, entretanto é interessante pensar na ótica aplicada ao corpo contemporâneo. O filósofo Mikhail Bakhtin²⁰ afirmou que:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus limites.

¹⁹MERLEAU-PONTY, M. Prefácio à "História do Corpo", vol. 3, p. 7. Em: *Fenomenologia da Percepção*. WMF Martins Fontes; 5ª edição, 2018.

²⁰BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 23.

É nessa parte que se pode introduzir a atmosfera do humor em Camila Soato, que é consciente, ao mesmo tempo em que é violenta. As imagens de animais, diversas vezes copulando, ou elevando o grau da sexualidade selvagem em contextos diversos e até utópicos, nos transportam para um mundo particular de ideias sobre o que se tenta delinear. Michel Foucault discute a sexualidade, que para ele foi desnaturalizada, na tentativa de voltar para sua raiz de origem, que é (ou pelos menos deveria ser) natural. “Não liberamos a sexualidade, mas a levamos exatamente ao limite”²¹.

As cenas não são belas e nem se propõe ser. Elas nos colocam numa posição de admiração bruta, quase que por hipnotismo. Aliás, também não cabe aqui discutir-se o que é o *belo*, mas de evidenciar que o *belo* só há um tipo, me apropriando do pensamento de Victor Hugo²² quando contraria seu antagônico termo, o *feio*. Para a qualidade do *feio*, há várias possibilidades. O *feio* de Camila Soato, portanto, seguindo essa linha, seria necessário para que se mantenha o equilíbrio “fundamental” para a arte.

No espectro das composições elucidadas neste trabalho (e também em outros que não serão mostrados, mas vale a pesquisa individual), há o que a própria artista denomina como sendo o motor que preconiza uma lista extensa de significados atribuídos às suas criações: a *fuleragem*, já aludida neste trabalho, e que aqui ganha novamente importância. Rodeando páginas de busca na rede mundial (internet), não é difícil encontrar seus vários significados popularmente conhecidos. O mais aplicável é, sem dúvida, a “falta de seriedade”²³, e a ausência com a preocupação em se mostrar virtuosidades.

²¹FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manuel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

²²HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2014.

²³Etimologia e significado da palavra *fuleragem*, consultado no Dicionário Online de Português (Dicio) em 13 de julho de 2020. Disponível em:<<https://www.dicio.com.br/fuleragem/>>.

Frequentemente podemos enxergar a exaltação de imagens de um cotidiano que se tornou banalizado pela simplicidade que carrega, por não apresentar inovações, e que calcorreia simultaneamente desatento pelo olhar fadigado, que transforma os acontecimentos mais singulares em *qualquer coisa*.

A artista afirma que cada indivíduo possui sua *fuleragem*²⁴, com os resquícios da memória e das próprias vivências. As *fuleragens* de Soato são fruto do imoral e das descobertas naturais e próprias dos seres humanos (que, acima de tudo, marcam o grotesco como frequência de energia). Em adição, a artista²⁵ entende a *fuleragem* “como um fator de contaminação, pois realiza a conexão entre as lembranças de meninice e a pesquisa artística”²⁶.

Ademais, é imprescindível levar em consideração a participação de Camila no Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos da Universidade Nacional de Brasília como catalisador de sua identidade. Em sua dissertação de mestrado, Camila diz que:

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.²⁷

Foi dessa maneira que Camila absorveu e apurou a melhor maneira de atingir o público. Contornou o comum para que fossem fechadas as contemplações do

²⁴Discurso recortado do vídeo-amostra de Camila Soato para a Feira ArtRio 2019, representada pela Galeria Artur Fidalgo. Disponível em:<<https://www.youtube.com/watch?v=HmPyj81mehk>>.

²⁵ SOATO, Camila. Situações: poética da fuleragem. 2013. 111 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013, p. 13.

²⁶Ibid., p. 13.

²⁷Ibid., p. 46.

óbvio, além de questionar o lugar de não-pertencimento, do que é permitido ou do que não é, e do que pode ser tido como convencional e do que foge do genérico.

Suas composições realçam o contraponto entre a erudição e o popular brasileiro, da trivialidade e do que é atípico. Essas camadas, juntas, se transformam em cenas passíveis de imaginação no mundo físico, ainda que absurdas.

Para mais, são as possibilidades de combinação e montagem de cada cenário que atingem o espectador diretamente por pontos distintos de fixação. O constrangimento e o humor ácido e violento, que envolvem o espectador por dimensões variadas de telas em tinta óleo, fazem do trabalho de Camila Soato algo que precisa ser analisado mais de perto.

A artista afirma que suas telas se tornam mais acessíveis e amplas, sobretudo, por meio do humor. A partir dele, as “confusões”²⁸ e atribuições são penetradas e compreendidas por cada olhar. A maneira como a artista pinta, com o óleo saltando sobre a tela, ou mesmo com as manchas distribuídas sobre ela, interligam-se às críticas sociais levantadas, alocadas e construídas, iniciando a partida de um jogo mais aberto e direto, mais linear e transparente.

A absorção e o alcance propiciados pelos trabalhos de Camila Soato são individuais, à medida que cada *fuleragem* é, também, individual e ímpar. Parte de cada sujeito colocar as próprias experiências na análise do que se apresenta e o que não se apresenta diretamente na tela, e do que está envolto num espectro maior e disforme.

Grande parte dos elementos encontrados em seus trabalhos esteve, justamente, presente no cotidiano da infância da brasiliense. Os cachorros em atos explícitos de coito, e a curiosidade própria das crianças no exercício do tato e do paladar, também explicitados sem rebuscamentos, torna evidente a linha de trabalho da artista.

As criações de Soato são fortes e induzem o espectador ao olhar atento. É impossível passar despercebido sobre suas composições porque sua configuração é inquietante e instigante. Sua imaginação é fértil e parece impregnada de questões

²⁸Ibid., p. 33.

psicológicas e de sentimentos que, normalmente, são difíceis de digerir, fazendo com que, de salto, novas reflexões sejam levantadas, e até mesmo polemizadas.

Por se tratar de um conteúdo desse teor, também pode ser frequente o desconforto de um público que não está naturalizado com esse modo de produção artística. É capaz de ser desagradável na mesma medida em que é atraente e catalisador. Propriamente, por esse fator, seria o reflexo do mundo contemporâneo, onde repulsa e atração caminham lado a lado.

3.2. O grotesco e a *fuleragem* como potência em Camila Soato

Em primeiro contato, suas telas podem desencadear a assimilação do grotesco, da estranheza e da tentativa forçosa de se distanciar do imaginativo explicitado. Ao mesmo tempo, parece revelar o que há de íntimo em cada indivíduo. Revela também o que existe, mas se desconhece. Daí surge uma necessidade quase perturbadora de discutir e ecoar sobre o que é colocado porque, no fim, somos todos prisioneiros dos nossos olhos.

A *fuleragem* está estritamente ligada a uma ação violenta porque parte do princípio de se punir e direcionar o espectador, utilizando-se de alusões, para um conjunto de peças que ferem os olhos, tangendo a moral e a índole. Essas peças são postas em cena como parte de um grande trocadilho, pois se concentram na dicotomia entre a ironia moral e subterfúgios psicológicos.

Em seguimento, a façanha indicada se trata de uma *fuleragem* porque pode ser encarada pelo ponto de vista da *brincadeira*, que não se dá explícita. Ao introduzir uma cena com embargos supracitados, o resultado é uma peça que foi pregada. Os feitos revelam um imaginário social que é rotineiramente renovado.

O notável desprendimento pelas técnicas precisas de pintura empregadas pelos adeptos dos clássicos faz com que o conceito de *fuleragem* se exalte. Há manipulação rápida do pincel sobre o tecido que compõe as telas, onde as imagens figurativas são empregadas ferozmente. O pincel, por vezes, é limpo na mesma tela em que as imagens nascem, criando-se simultaneamente uma poluição quase corpórea, densa. Tal efeito pode ser observado em todas as telas aqui selecionadas.

Ao mesmo tempo em que as imagens podem causar repulsa, ou mesmo asco, para alguns olhares pudicos ou desacostumados, podem também causar compaixão e um nivelamento de experiências. As imagens estão na tela para confrontar, não deixar escapar o lirismo do tempo e da sociedade. Estão na tela para entorpecer. O que se cria nesses contrapontos entre público e as leituras possíveis é o reflexo da vida contemporânea em primazia: a transição entre oposições, fazendo com que a linha que nos separa de significantes tradicionais seja inteiramente rompida.

Em *Experiências gastronômicas e polifônicas* (2013), Camila introduz a figura infantil, detentora de ingenuidade, diante de manchas vermelhas sobre a tela. A mesma mancha que cobre a boca da criança é a que marca a ilusão de rasgo da tela. É como se a criança se alimentasse dessa substância indefinida e densa, saboreando sem mesmo fazer jus ao seu conteúdo.



Figura 4. *Experiências gastronômicas e polifônicas*, 2013, óleo sobre tela, 25 x 30 cm. Fonte: Artsy.

As experimentações da infância são responsáveis por parte da temática da artista, que é quase constantemente vista de forma violenta e macabra. Quando

aludimos ao comportamento infantil, raramente associamos a um comportamento agressivo e deteriorador. A primeira tela apresentada sugere o caminho que será percorrido com a análise pelo ponto de vista da categoria do grotesco.

Penso em como as figuras são colocadas de forma que nos sugira uma movimentação inquietante e truculenta, tirando o ponto de equilíbrio e estabilização de uma pacificidade que tentamos incorporar tantas vezes, fazendo com que acabemos presos a um movimento utópico.

Com a margem de interpretação aberta, em *Românticas canalhas 17*(2014), continuamos a ver Soato explorar a imagética infantil para compor. Dessa vez, sem o teor violento caracterizante e, sim, pela evidenciação da bisbilhotice, comum a uma racionalidade que ainda se encontra no demoroso processo de desenvolvimento.



Figura 5. *Românticas canalhas 17*, 2014, óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Fonte: Artsy.

Aqui, a expectativa não é quebrada. Espera-se da criança, como reflexo do comportamento infantil, que seja curiosa, investigativa. Que ela se abra ao mundo e que o mundo se abra a ela de forma recíproca. Mesmo assim, até onde a

credulidade pode chegar? É nos processos de descoberta que a dor se revela. A dor que não é somente sua, mas também do corpo próximo. Descobre-se que a dor não é somente natural, que ela pode ser proporcionada, que tem variações.

Conjuntamente, se expõe a fragilidade do corpo que não é humano, de sua racionalidade que é relevantemente finita. A este lugar nos é exposta a vulnerabilidade do corpo que, por vezes, é indefeso. O corpo que está sujeito às ações de outrem, mesmo que ainda detenha de uma falsa individualidade. Na prática, só se pode ter controle sobre suas próprias ações quando não se foi domesticado.

Da mesma forma que o quadro anterior, podemos ver fenômeno parecido em *A bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece* (2014). Para cá se é capaz fitar, além do já evidenciado numa tela de temática que explora o comportamento infantil, dois elementos que adensam o grotesco: a análise do ânus e seu subsequente espectro escatológico, e o coito explícito.



Figura 6. *A bagaceira. Nada é tão calmo quanto parece*, 2014, óleo sobre tela, 30 x 65 cm. Fonte: Artsy.

A criança, nessa peça, imediatamente apresenta um discernimento maior que a criança da tela predecessora. Usa o tato, talvez, pelo simples ato de apreciar a travessura, a *fuleragem*. Tem a ação voluntária como ponto de partida para sua própria condução. Tem o anseio de mexer, mesmo que se haja o discernimento do que é impróprio e do que não é. Mexe-se porque há prazer no desafio e na adrenalina.

Simultaneamente, no outro extremo da tela, dois cães praticam cópula, e não há pudor porque não há a concepção de decência, que é uma qualidade amplamente atribuída aos seres humanos. Camila Soato nos resgata da moral e da ética incrustada. Faz-nos testemunhar as camadas da sexualidade, que mesmo sendo orgânica e espontânea, tem potencial para abalar moralmente.

Há, no decurso da História, referências ao ânus, não somente no que concerne as *fuleragens*. Georges Bataille, em *História do Olho*²⁹, escreve uma narrativa jovial fantasiosa de vivências sexuais a serem descobertas, concebidas a partir de sua própria experiência pessoal, além de ter as qualidades que o marquem como marcador de abjeção. As angústias que se somavam na cabeça do escritor o fizeram elaborar um enredo que fosse compatível com as tramas de existência, assim como faz Camila Soato ao pintar seus quadros, embrulhando o espectador em rodeios expressivos.

Em determinada passagem da história, o autor fala sobre a fissura que é criada a respeito da própria sexualidade e corpo dos personagens, mas de maneira tão aberta e espontânea que pode ser trazida ao que é tangível fora da literatura:

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos.³⁰

Soato compartilha de ideia semelhante quando introduz em sua produção o orifício anal, sem fazer da atitude um julgamento de valor, e esse agir se pretende enquanto inerente a cada indivíduo.

Já em *Santa Fuleragem 17 (Que Jesus volte logo)* (2014), o universo criativo de Camila parece caminhar para uma crítica religiosa. Figuras de padres, que são os ministros regentes ligados à igreja católica, parecem perplexas e de semblante atônito diante das impurezas e do que vai de embate ao preconizado no universo sacro.

²⁹BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

³⁰Ibid., p. 55.

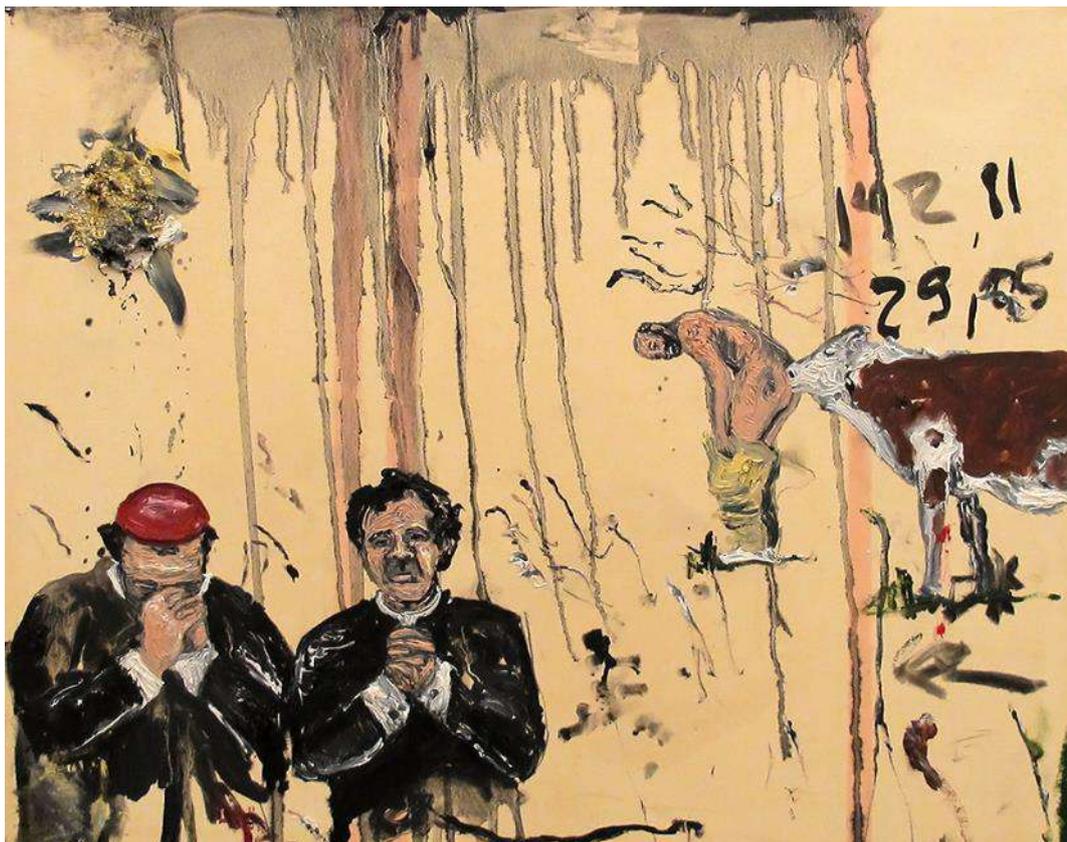


Figura 7. *Santa Fuleragem 17 (Que Jesus volte logo)*, 2014, óleo sobre tela, 40 x 50 x 4 cm. Fonte: Artsy.

Ora, de fato, imagina-se o espanto pela cena de zoofilia alocada no canto superior direito da cena. A inocência animalesca confrontando a imprudência do homem e seu subsequente prazer. O sujeito parece deleitar-se da situação que o envolve, e que aparentemente ele mesmo buscou. Novamente o ânus é uma questão, com a sensação de bem estar pelo estímulo das nádegas e do orifício anal, tão condenado na catolicidade.

Os padres rezam, intercedem pela carne e alma dos que consideram perdidos. Dos que se escolheram perder. *Que Jesus volte logo*, diz o título do quadro. O fator religioso aqui se sustenta numa faca de dois gumes. Há uma crítica à clemência das comunidades religiosas que bradam pela volta do corpo santificado; aquele que salvará a humanidade dos males construídos nas crenças.

Retoma-se ao animalesco em *Meu corpo minhas regras 2* (2017). Camila parece gritar com plenos pulmões que devemos normalizar as experimentações, por mais conturbadas que sejam. A criança brinca e esbarra no focinho do porco sem a distinção pré-concebida sobre o ser selvagem ou ser dócil. E mais: sem entender

sua condição de animal sujeito à lama, frequentemente associado ao fétido e à podridão.

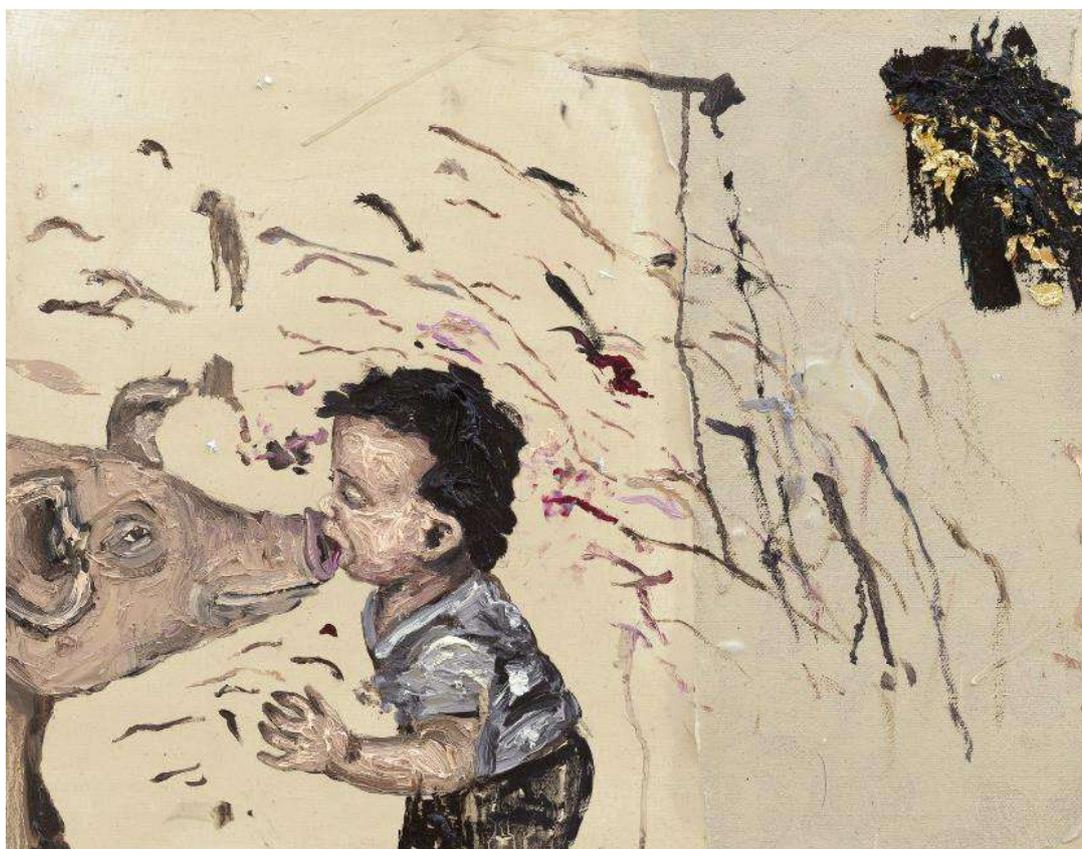


Figura 8. *Meu corpo minhas regras 2*, 2017, óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Fonte: Artsy.

É curioso pensar as telas de Camila pela ausência de um cenário que as componha. Os elementos são desenvolvidos num plano pictórico que não nos deixa escolha, senão o ato de encarar. Manchas sujas flutuam sem leveza, camadas de tinta são emassadas. É como se estivéssemos sendo confrontados, num ataque sem vestígio.

Fita-se semelhante abordagem na tela *A descoberta* (2017). Contudo, neste ponto a obra já carrega o título do que já por muito abordei durante o discurso presente para o estudo. Todas as relações postas entre crianças e animais, por mais sexuais que pareçam ser, não passam de descobertas.



Figura 9. *A descoberta*, 2017, óleo sobre tela, 160 x 100 cm. Fonte: Zipper Galeria.

Todavia, ainda paira no ar toda a fragmentação grotesca no seu exponencial máximo. Neste ponto, já é plausível apresentar outra ideia introduzida por Bataille, o “baixo materialismo”.

O verbete seria o recurso à concepção de carne, que pode ser analisado pelo viés da condição de se estar exposto às ações humanas e de se ter em mente a

própria capacidade destrutível. Trata-se de um pensamento por ele apresentado que consistia em dizer que todo ideal fundamenta-se em uma base material excessivamente negada.

Bataille afirmava que ela seria a composição material heterogênea e disforme da qual toda forma é extraída. O “baixo materialismo”, portanto, seria o pedestal de toda forma, aligado ao impuro, obscuro, nauseabundo e repulsivo. Por isto, o termo “baixo materialismo”³¹. Ele faz insinuação ao que é abjeto, além de apontar ao que não necessariamente seja digno de desprezo, entretanto, que seja ordinariamente discernido como pertencente desta categoria.

Nesse solo que o autor procura nos enraizar, em eixo a uma matéria que é produção contínua de diferença, pode aparecer a forma do grotesco e do disforme como também vemos em Camila Soato quando faz uso de elementos orgânicos, como o ânus. As manchas que pairam no quadro assumem uma condição extra. Não são mais simplesmente manchas, porque se compele a provocação de ser o que não se quer admitir que seja: o excremento.

Em *Lição nº 9 saiba do seu lugar* (2018), pessoas são vestidas com o colar elizabetano, assim como o cachorro. Esse tipo de instrumento é utilizado no pós-operatório de alguns animais domesticados, como cachorros (que é o caso da tela), gatos, ou mesmo quando ocorre lesão, em bichos, que os deixem de alguma forma expostos, para que o animal não entre em contato com a região afetada.

³¹KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yves-Alain. *Formless: A User's Guide*. Em: *Base Materialism*. Paperback, 2000, p. 51-62.



Figura 10. *Lição nº 9 saiba do seu lugar*, 2018, óleo sobre tela, 20 x 20 cm. Fonte: Zipper Galeria.

O sentimento é de agressividade porque desfruta do exame individual do espectador. Nada obstante, as hipóteses de uma arte violenta não conseguem sustentar a imensidão da controvérsia sentimental do público. Posicionar humanos, dividindo o mesmo espaço de limitação do próprio corpo, é inquietante porque se trata de um acontecimento incomum. Soato coloca as pessoas numa posição de passividade, que é inata ao comportamento de cada sujeito desde o primeiro respirar fora do corpo materno.

Essa inércia se desfaz com o passar dos anos, quando atribuímos valores e vontades aos gestos. Voltar a ela seria ser condizente com o domínio que vai além do alcance cognitivo. Por consequência, a consciência do constrangimento também se esvai. O insulto se direciona não só aos arrogantes e poderosos que estão no domínio da situação, como também a quem a eles é subserviente. No fim das

contas, o processo de viver só é libertador quando se está constantemente à beira do abismo.

Nessa fundura, optei por terminar as análises das obras selecionadas para este trabalho com *Não era amor, era catuaba* (2017), invertendo uma possível lógica cronológica aqui presente. Isso porque considero o trabalho o suprassumo do grotesco contemporâneo. Camila decide se apropriar de uma conhecida imagem barroca, pintada por Caravaggio com o título *Amor Vincit Omni* (1601-1602), em que o autor se debruça sobre a personificação do amor: o Cupido romano, com suas asas escuras de águia.



Figura 11. *Não era amor, era catuaba*, 2017, óleo sobre tela, 160 x 100 cm. Fonte: Zipper Galeria.

De maneira oposta aos famosos instrumentos utilizados pelo que conhecemos nas histórias, a flecha e o arco, que eram operados para o nascer dos amores humanos, aqui vemos um Cupido que segura uma bebida alcoólica. Tipicamente brasileira, a Catuaba é conhecida por suas propriedades afrodisíacas, sendo popularmente conhecida pelos seus efeitos no aumento da libido.

Parece que, a esse lugar, o amor não vence tudo, mas é vencido. Camila indica o caminho de uma criatura que se apaixona pelos efeitos causados pelo consumo da bebida alcoólica. Não há triunfo, há embriaguez. O efeito, conseqüentemente, se torna temporário. É vivo enquanto corre no sangue de quem toma. Quando finda, vê que foi consumido em brasas até seu subsequente sepultamento. O processo, dessa forma, vive em desencantamento, até ser novamente despertado por uma nova ingestão.

Como se não bastasse o curso tomado, aqui observa-se novamente um cão reproduzindo uma tentativa de coito, no entanto, não com outro cão, mas com o ser celestial posto na pintura, que não parece se importar. Preza-se pela tentativa de abono da vulgaridade, inclusive a dos bichos, todavia esquece-se que certas atividades e encadeamentos se tratam de ações orgânicas.

No fundo, a tentativa de Camila é de se apropriar do que é anômalo para se criar uma nova absorção. Naturalizar o que parece estrambótico exclusivamente porque foge de uma realidade já consolidada. Então, derrubam-se as fronteiras, mesmo que em passos curtos.

O trabalho de Camila Soato reside em contestações que servem como renúncia, do drama que conforta a alma ao invés de deteriorá-la. Ele é sombrio, sujo, e por vezes até dramático, porque evidencia os mistérios que encobrem a sociedade. Evidencia o preto e branco que fica escondido no colorido das conveniências e das alienações.

CONCLUSÃO

Desde o primeiro momento, tive a intenção de elaborar um trabalho que abarcasse a produção da artista Camila Soato – por se tratar de uma artista que explora um conjunto de ações que me apetece enquanto investigador de imagens e de comportamentos sociais comumente questionáveis – com conceitos estéticos pouco explorados nos discursos teóricos da arte contemporânea brasileira.

O grotesco, escolhido como tema de base para o aprofundamento das hipóteses e levantamentos estéticos do trabalho, me apareceu como de impulso, lendo e relendo sobre práticas de produção ligadas ao ato de evidenciar aspectos disformes e hediondos.

Conquanto, o grande desafio de construção da ideia deste trabalho foi de periodizar as influências da estética grotesca para as práticas contemporâneas brasileiras. A dúvida que me prendeu foi sobre começar das raízes que o definiram como estilo no Renascimento até nossos dias, ou se encontraria a chave para o discurso em periodizações mais próximas. Os desdobramentos do Modernismo, tanto internacional como brasileiro, me pareceram a melhor alternativa.

Estudar o Modernismo possibilitou um ponto de vista diferenciado sobre o grotesco. Pude perceber as nuances que a ele foram apropriadas ao longo dos anos, tanto como estilo quanto ao conjunto de visualidades que o caracterizam contemporaneamente.

Como resultado, pude analisar as *ressonâncias do grotesco*. Uma delas foi a influência da *Bad Painting* na produção de artistas brasileiros, e também as reverberações contemporâneas na arte brasileira, concomitantemente com a artista que dá nome ao trabalho. Além do influxo da *Bad Painting*, também tive a oportunidade de investigar tópicos como a violência, a *fuleragem*, e o baixo materialismo na própria história da arte brasileira. Todos eles ligados ao ignóbil, e conseqüentemente ao grotesco.

Os autores, brasileiros e estrangeiros, possibilitaram que as aproximações suscitadas no início do trabalho pudessem ter o sustento e o elo fundamentais para as comprovações das hipóteses. A primeira é a de que tivemos, sim, uma *Bad Painting* à brasileira, e a segunda no que diz respeito a soerguer o grotesco como

estética que se desdobra em múltiplas possibilidades, permanecendo sempre constante e voraz.

O apelo para próximos estudos e reflexões é de que sejam abordados conteúdos e asserções menos averiguadas na história da arte, principalmente a brasileira. Há, de certa forma, carência de escritos sobre determinados assuntos que podem contribuir no levante de uma brasilidade que não se resume ao verde e amarelo. É preciso estar preparado para se encarar, mais e mais, os vínculos que são admissíveis por meios políticos e emocionais de identificação social e particular, pelo exercício da liberdade artística e poética.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. Texto extraído do livro *Ensaio Fundamentais das Artes Plásticas / Sergio Cohn (Org.)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Martins Fontes: 2005.

ECO, Umberto. *História da Feiura*. Record; 2ª edição: 2007.

Exhibition Catalogue: *“Bad” Painting*. New York, New Museum of Contemporary Art, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Prefácio à transgressão*. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Org. Manuel de Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KRAUSS, Rosalind E.; BOIS, Yves-Alain. *Formless: A User's Guide*. Em: Base Materialism. Paperback, 2000.

LEENHARDT, Jacques. *O que se pode dizer da violência?* Em: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. Prefácio à “História do Corpo”, vol. 3, p. 7. *Fenomenologia da Percepção*. WMF Martins Fontes; 5ª edição, 2018.

MIDDLEJ, D.M. *Anticlassicismo da apropriação de imagem no tempo presente*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p. 272-287, mai. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4550>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4550>.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

POGGIOLI, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

SOATO, Camila. *Situações: poética da fuleragem*. 2013. 111 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.