



***Ocupar e resistir 1*, de Camila Soato: a pintura e o papel da fotografia em sua criação**

Ocupar e resistir 1, by Camila Soato: the painting and the role of photography in its creation

Priscilla de Paula Pessoa¹

Eluiza Bortolotto Ghizzi²

Resumo: O artigo propõe uma análise da pintura *Ocupar e Resistir 1*, da artista brasileira Camila Soato, com ênfase no uso de fotografias como referência visual na construção da obra. Aplicando-se preceitos investigativos próprios da Crítica genética, entendida a partir dos estudos de Cecília Salles, e análises embasadas na na Semiótica de Charles S. Peirce, conforme revista por Lucia Santaella, buscamos, na relação entre registros e obra finalizada, um lugar privilegiado para a leitura da pintura.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Camila Soato. Semiótica peirciana. Crítica genética.

Abstract: The article proposes an analysis of the painting *Ocupar e Resistir 1*, by the brazilian artist Camila Soato, with an emphasis on the use of photographs as a visual reference in the construction of the work. Applying investigative precepts of Genetic Criticism, understood from the studies of Cecília Salles, and analyzes based on the Semiotics of Charles S. Peirce, as reviewed by Lucia Santaella, we seek, in the relationship between records and finished work, a privileged place for reading the painting.

Keywords: Painting. Photography. Camila Soato. Peircean Semiotics. Genetic Criticism.

Introdução

O que pode, ainda, a pintura? E com quem ela consegue conversar, em um contexto contemporâneo? Estas questões são frequentes entre artistas do século XXI que optam pelas tintas como meio de expressão, como é o caso de Camila Soato³ (1985), nascida em Brasília/DF, e que atualmente vive e trabalha em Planaltina/GO. Para as indagações, a artista busca uma resposta poética por meio de sua pesquisa, voltada para

¹ Mestre em Estudos de Linguagens e doutoranda em Estudos de Linguagens (UFMS). É docente nos cursos de Artes Visuais da UFMS, nas áreas de História da Arte e Pintura.

² Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP), docente no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da UFMS, membro do Centro de Estudos de Pragmatismo (PUCSP/CNPq).

³ A artista, que também é doutora em Poética Visuais pela USP, vem consolidando-se no cenário artístico nacional nos últimos quinze anos, com participações constantes em eventos como Salão Paranaense, Arte Pará e Bienal do Mercosul, prêmios como PIPA e Marcantônio Villaça, além de exposições individuais.

a apropriação de imagens buscadas na internet que se relacionam ao banal, ao satírico e à crítica social ao serem reelaboradas em suas pinturas, valendo-se de escolhas técnicas e acasos que borram a aura mítica historicamente associada à linguagem que elegeu. Em seus aspectos narrativos e visuais, Soato lança mão da ideia de *fuleragem*, conceito que permeia e ordena toda sua produção:

O conceito de “fuleragem” foi apropriado do vocabulário popular [...] 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 caráter lúdico, jocoso, oposto à seriedade. (SOATO, 2013:46)

Mas, para além dos significados presentes nas intenções da artista, há uma rede de percursos interpretativos potencialmente infinita, se considerarmos as leituras que cada indivíduo pode fazer de uma imagem. Neste artigo, ainda, além da pintura de Soato em si, interessa-nos também um aspecto recorrente em sua trajetória: o uso de fotografias como referência em seus processos criativos⁴. Assim, de forma a aprofundar a reflexão a partir de um exemplo, direcionamos o olhar para a obra *Ocupar e Resistir 1* (fig. 1), aplicando, tanto à esta pintura como às fotografias que apoiaram sua criação, uma análise de base semiótica.

⁴ Este artigo faz parte de uma pesquisa em desenvolvimento desde 2019 dentro do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens/UFMS, que se propõe a levantar e analisar diferentes percursos trilhados por artistas na utilização de fotografias como referências visuais para a produção de pinturas brasileiras recentes, investigando possibilidades e convergências desta prática.



Fig. 1. Camila Soato, *Ocupar e Resistir 1*, 2017. Óleo sobre tela, 200x300 cm. Fonte: Arquivo de Soato.

Santaella (2002) define semiótica como a ciência geral de todas as linguagens e estrutura sua pesquisa na lógica legada pelo cientista e filósofo estadunidense Charles S. Peirce – a semiótica peirciana. A autora (2000, p. 180) entende que um signo – tudo aquilo que representa algo e pode ser interpretado por alguém – pode manter relações ambíguas com seus possíveis objetos, “e é essa ambiguidade, nas aplicações do signo a algo que está fora dele, que é responsável pelo efeito de abertura” – abertura que nos permite lançar olhares interpretativos tanto para *Ocupar e Resistir 1* como para sua gênese, revelando a potência significativa dos signos. Tomamos como base principal para a análise o livro *Semiótica Aplicada* (SANTAELLA, 2002), que apresenta um roteiro, cujas etapas seguimos aqui; dada a extensão e complexidade da teoria que estrutura essa proposta analítica e que não caberia aqui, nos atemos a apresentar, junto com nossa leitura, algumas breves considerações acerca de preceitos semióticos que a regem, em especial, sobre a tríade peirciana composta por ícone, índice e símbolo⁵.

⁵ A Semiótica peirciana, de acordo com Santaella (2002) divide-se em três ramos principais: a gramática especulativa, na qual são estudados os diversos tipos de signo e suas propriedades, comportamentos e modos de significação, denotação, informação e interpretação; a lógica crítica, que estuda os tipos de inferências e raciocínios; e a retórica especulativa, que analisa os métodos que se originam a partir de cada tipo de raciocínio. Aqui, nos atemos especificamente à gramática especulativa e é nesse ramo da Semiótica peirciana que se dá, entre várias outras, a divisão dos signos em relação ao objeto.

1. Análise semiótica de *Ocupar e Resistir 1*

Antes mesmo de observar *Ocupar e Resistir 1*, algumas características da obra vão descortinando-se a partir da legenda que acompanha a imagem: ainda que estejamos frente a uma reprodução reduzida (o que, ressalvamos, altera características como textura, cor e dimensões), falamos de uma pintura grande (de 2 metros de altura e 3 metros de largura) e que foi pintada na tradicional técnica do óleo sobre tela, em 2017. Numa primeira mirada para a imagem, vivenciamos o fenômeno⁶, o signo (no caso, a pintura) em si mesmo, sem pensar no que ele significa; interessa-nos aqui o signo enquanto ícone, quando este apresenta uma relação de similaridade com seu referente, mas, “não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança” (PEIRCE, 1977, p. 73).

Assim, ao adiar a busca por relações com o mundo externo ao quadro, destacamos a cor: chama a atenção a grande área vermelho-alaranjada na parte superior esquerda da pintura, em contraste a outras áreas menores que esta, em que predominam brancos, cinzentos, marrons e azuis. O que se vê na parte inferior parece uma grande confusão e sobreposição de formas, em contraposição a uma relativa ordem na parte superior, em que se concentram menos e maiores elementos e também uma grande parcela da tela que parece não preenchida por tinta. As pinceladas são aparentes, vigorosas; no mais das vezes se acumulam, gerando volume, mas em alguns pontos são suaves e isoladas. Com excessão de três listras geométricas à direita, as formas são orgânicas, especialmente na metade inferior: tendências horizontais, verticais e diagonais misturam-se, criando sensação de desordem. Explorar o caminho da significação a partir desse primeiro olhar é apoiar-se no potencial icônico da mancha, no contraste entre as massas maiores que dão certa estabilidade à pintura e aquelas menores, responsáveis pela sensação de desordem.

Num segundo olhar, em meio à profusão de elementos, começamos a divisar figuras e, dessa forma, a nos perguntar, “em que medida essa pintura [...] é capaz de indicar objetos que estão fora dela e que ela retrata?” (Santaella, 2002, p. 92). Aqui, predomina o signo enquanto índice, vez que está associado àquilo de que é indicação

⁶ Uma descrição ampla das faculdades que Peirce considera inerentes à fenomenologia - resumidas em *ver, atentar para e generalizar* - e dos tipos de experiência fenomenológica - primeiridade, segundidade e terceiridade, encontra-se em Santaella (2002, cap. 1 e 2), onde as faculdades são aplicadas, no contexto semiótico, aos tipos de olhar que guiam o “abrir-se para o fenômeno e para o fundamento do signo” (p. 29).

por uma relação física, existencial, de causa e efeito. Na parte superior do quadro, a mancha vermelho-alaranjada parece uma edificação antiga, e ao seu lado uma mancha azulada sugere um céu e, conseqüentemente, uma cena externa e diurna. A proporção entre os elementos das metades superior e inferior do quadro indica que o que está acima também está ao fundo.

Assim, nos primeiro, segundo e terceiro plano, localizados na metade inferior da imagem, está se passando a ação da narrativa, e, em meio à profusão de formas que identificamos no parágrafo anterior, surgem relações com o mundo, algumas elencadas aqui: uma mulher seminua e com chinelos pendurados em seus braços aponta um estilingue; um homem nu em posição de defesa porta um manto, elmo, espada e escudo; atrás dele, uma mulher com véu corre segurando um bebê; frente ao homem, uma mulher negra, vestida com o que parece um moleton branco, ataca (e defende-se) usando duas cadeiras; separando a metade direita da esquerda do quadro, há uma mulher de braços abertos, como quem separa uma contenda – no caso, entre o homem nu já citado e outro homem nu, este também portando elmo e escudo, mas empunhando uma lança em posição de ataque. Um homem com roupas de policial encara o observador, como que olhando para fora do quadro; um cachorro agarra-se às suas pernas e uma pomba o sobrevoa e defeca em sua direção. Várias outras formas, mais difusas, sugerem figuras humanas em combate ao fundo e, por fim, um burro cinza surge em close no canto inferior direito.

Toda essa figuração permite avançar no caminho da significação e, junto a elas, a ideia de combate se apresenta; mas, ao mesmo tempo, ela dificilmente poderá reponder por certas incongruências, como a dupla referencialidade histórica das figuras, que ora remetem ao passado (ex.: guerreiros com escudos) ora ao presente (ex: policial), além de explicar a presença e comportamento dos animais (cachorro e burro). Assim, num terceiro momento, relacionado ao signo enquanto símbolo estabelecem-se relações entre os elementos citados e conteúdos históricos e culturais da obra, permitindo generalizações e sentidos mais complexos; Aqui, contudo, é importante ressaltar esta etapa da leitura semiótica como *possibilidade*, a depender da familiaridade do intérprete com tais conteúdos, vez que “hábitos associativos que o intérprete acionará dependem do repertório do intérprete, ou melhor, da experiência colateral que esse intérprete já teve com o campo contextual do signo, dependem dos conhecimentos históricos e culturais que já internalizou” (SANTAELLA, 2002, p.95). Isto posto, para alguém familiarizado com a História da arte de tradição europeia, é explícita a relação

que a artista estabelece com *A Intervenção das Sabinas* (fig. 2), do pintor neoclássico Jacques Louis David, que imediatamente vem à mente de quem conhece o quadro.



Fig. 2. Jacques David, *A Intervenção das Sabinas*, óleo sobre tela, 386 x 520 cm, 1788. Louvre, Paris.

Comparando as obras, toda a composição de Soato (organização de formas, pesos, contrastes) é baseada na de David, da qual também empresta elementos arquitetônicos e figuras humanas. Mas, de forma alguma trata-se de uma tentativa de cópia: a obra de Soato é figurativa, mas rejeita cânones pictóricos caros ao neoclassicista: deixa áreas inacabadas, resolve as figuras com pinceladas rápidas e sobrepostas e parece ter trabalhado nelas só o suficiente para que sejam reconhecíveis em relação ao mundo exterior ao quadro, sem grande preocupação com sombras, volumes, perspectivas aéreas, entre outras estratégias da tradição. Para além da forma, a artista exclui, ainda, elementos presentes na obra referencial e insere outros; já identificamos, no segundo momento de leitura, estas figuras a partir do que conhecemos do mundo (mulher, elmo, torre etc), mas avançamos agora para o universo do simbólico para pensar as figuras introduzidas por Soato - um caminho profícuo para a interpretação de mais essa distinção entre ambas as obras.

A *Intervenção das sabinas* remete ao episódio mitológico em que a primeira geração masculina de Roma teria raptado filhas das famílias sabinas vizinhas (cujos pais haviam recusado dar-lhes consensualmente em casamento) e as tornado suas esposas. Isto desencadeou uma guerra e quando os homens romanos estavam em vantagem, as mulheres sabinas intervieram, de forma a conciliar pais e maridos (ROSTOVTZEFF, 1967). E é a este ponto final da lenda a que David (e por consequência, Soato) refere-se – a intervenção das sabinas para findar a disputa, aceitando seu destino de mães e esposas de romanos e suplicando a seus familiares que aceitem também.

Mas, ao passo que uma figura feminina vestida de branco (que separa e apazigua os homens) ocupa o centro da tela clássica, na pintura da brasileira essa imagem é retomada, mas não é a única nem a maior das figuras femininas a intervir no combate. Uma mulher negra empunha duas cadeiras, uma que faz de escudo e outra que parece preparada para um ataque; seu gesto, braços abertos, repete o da sabina atrás dela, mas não se mostra disposta à apaziguação dos homens – pelo contrário, confronta o policial que parece fazer um eco contemporâneo aos guerreiros nus, mas ao contrário deles, nos encara, aparenta constrangimento, como que pego em flagrante. Outra mulher, seminua como os guerreiros, também interfere na batalha e mira com concentração um estilingue em direção ao policial; ela não está inserida no amontoado de figuras – parece apontar à cena de um lugar próximo, mas à parte, interferindo de forma indireta, mas corajosa.

Este trio, duas mulheres e um homem, são as figuras humanas que Soato pintou sem usar o quadro de David como referência; representam pessoas em trajes contemporâneos e estão em frente à batalha do passado, sobrepondo-a, mas nos deixando entrevê-la. As duas mulheres estão muito mais para a luta que para a pacificação resignada das sabinas, que aceitam seu papel forçado de mães e esposas, pelo bem geral. Confrontam o homem como quem confronta toda uma herança de patriarcado e submissão feminina, tão ancestral como a história que persiste ao fundo.

Não só pessoas, mas animais também foram acrescentados: um cachorro vira-lata roça a perna do policial, um pombo defeca em sua direção e um burro parece rir da situação toda – e se um “burro” (no sentido figurado da palavra) ri de algo, provavelmente não entendeu como isso lhe afeta. De qualquer forma, os animais são usados na cena como elementos de sacanagem, de escatologia, de esculhambação – *fuleros*, como diria Soato. Toda novidade, aliás, que ela introduz na imagética de David tem algo de fuleragem: a maneira de pintar, se tomado o academicismo que rege A

Intervenção das Sabinas como padrão de “boa pintura”, é mal feita, como se zombasse do rigor e das regras. E sobre as figuras, além dos animais jocosos, vemos a briga com cadeiras como arma, no estilo “briga de bar com o que se tem à mão pra arremessar”; e há a mulher vestindo calção e com chinelas dependuradas em si, como quem tivesse saído correndo direto do banheiro à rua para entrar na briga, com uma nudez mais casual do que sensual – um nu não-artístico. E de onde vêm estas figuras de Soato, que não estão na obra de David e que, justamente por contraste a ela, geram este caminho de leitura que revelou uma obra feminista e satírica? Não é um conhecimento imprescindível para a fruição da imagem, bem como desconhecer *A Intervenção das Sabinas* jamais seria condição impeditiva para alguém encontrar sentidos em *Ocupar e Resistir 1*. Mas, interessa-nos a relação que a artista estabelece com fotografias em sua produção; e para analisar este ponto, não basta olhar para a obra em questão – é preciso investigar seus bastidores.

2. A fotografia como referência para *Ocupar e Resistir 1*

Uma vez que se toma como objeto não só a pintura, mas também o pensamento artístico de Camila Soato em processo, adotam-se preceitos da Crítica Genética, definida, de acordo com Salles (2008) como a linha investigativa que indaga a obra de arte voltando-se para seu processo de criação, a partir dos registros gerados pelo artista sobre sua produção. Cada documento privado do processo criativo de um artista fornece informações sobre sua criação e ilumina, de forma retrospectiva, momentos de seu percurso e, em um estudo genético, normalmente compõe-se um dossiê com todo material possível de ser coletado, nas mais diversas fontes, acerca do processo criativo. Mas, neste artigo, restringimo-nos a levantar, face à obra, fotografias que lhe serviram de referência. Então, de modo a obter este material, foi feito contato com Camila Soato, que se mostrou extremamente generosa e aberta à pesquisa, fazendo longa explanação sobre seu processo e suas reflexões acerca do próprio trabalho, além de fornecer as imagens nas quais baseou sua pintura, para além da obra de David.

Tomou-se o cuidado de proceder a esta etapa depois de já ter sido elaborada a análise apresentada no subcapítulo anterior, de modo a não misturar nossa leitura primeira da obra com outra diferente, que por certo teríamos ao conhecer as intenções e percursos da artista; deixamos esta saudável contaminação para a questão que quedou em aberto e que tange não só à obra, mas à sua gênese: conhecer as referências

fotográficas (figs. 3 a 7) em que a artista baseou-se para pintar elementos que não tomam como base *A Intervenção das Sabinas* e analisar como este conhecimento afeta nossa leitura.



Fig. 3. Camila Soato. Autorretrato referencial para pintura. Fotografia. 2017. Fonte: arquivo de Soato



Fig. 4. Autor desconhecido. Manifestação estudantil. Fotografia, 2015. Fonte: arquivo de Soato



Fig. 5. Autor desconhecido. Cachorro roçando perna. Fotografia, s/ data. Fonte: arquivo de Soato



Fig. 6. Autor desconhecido. Burro. Fotografia, s/ data. Fonte: arquivo de Soato



Fig. 7. Autor desconhecido. Pombo defecando em criança. Fotografia, s/ data. Fonte: arquivo de Soato

A mulher com estilingue que vemos em *Ocupar e Resisitir 1* foi pintada com base em autorretratos que a artista produziu especialmente como referência para a obra, a

partir de um processo que denomina *fotoperformance/fotofuleragem* (como na fig. 3). Ela parte da representação fotográfica de si para construir outra, pictórica, inserindo-se assim na narrativa que cria. A fotografia aqui exerce papel de apoio para atingir não só uma figura com aparência feminina, mas especificamente uma que se assemelhe a Soato, representando-a da forma como a artista deseja figurar em *Ocupar e Resistir 1*. Para isso, encenou ações, escolheu adereços e montou uma guerreira: seminua e em batalha - como os sabinos e os romanos, e não como uma musa sensual - mas ao lado das mulheres, numa luta contemporânea, que não se dá só em público, mas também na intimidade diária da casa, onde se usa chinelos e se fica de calção.

Já as fotografias reproduzidas nas figs. 4, 5, 6 e 7 foram coletadas por apropriação em sites da internet, nos quais a artista buscou, por palavras-chave, imagens pertinentes à narrativa que pretendia construir. A mulher com cadeiras e o policial tiveram como referência uma fotografia (fig. 4) que mostra uma estudante secundarista lutando contra um policial militar num confronto ocorrido em 2015, durante uma ocupação estudantil, como explica a artista:

Em 2015 ocorreram manifestações dos estudantes secundaristas contra as reorganizações do ensino público e os cortes de verba destinadas às escolas. Estudantes ocuparam as ruas e as escolas de São Paulo. As ocupações foram organizadas pelas/os estudantes que realizaram diversas atividades artísticas e culturais, assim como debates sobre a situação política, cuidaram e revitalizaram os espaços escolares de acordo com seus desejos e necessidades. (Soato, 2020)

A imagem da fig. 4 esteve muitas vezes estampada em sites de notícia e redes sociais à época do acontecimento que a gerou, podendo ser familiar a quem costuma visitar tais mídias. De qualquer forma, quando vemos a pintura, mesmo que ignoremos o contexto particular que serviu de referência, um sentido geral pode ser lido nesse embate entre uma mulher e um homem investido de poder institucional. Todavia, ao saber que a fotografia foi tirada durante uma ocupação, é inevitável repensar o título da obra sob esse prisma e em paralelo ao episódio com as sabinas: *ocupar e resistir*, ao invés de *ceder e desistir*. Mudar a história, desafiar o que está posto e instituído, questionar, enfrentar – ao invés de aceitar o que lhes foi imposto, em prol de um

sentimento de bem geral e manutenção da ordem. É como se as duas intervenções femininas (da estudante e da sabina) estivessem ali para contrastarem entre si.

Das fotografias reproduzidas nas figuras 5, 6 e 7, Soato toma como referência apenas os animais: o cachorro é agregado ao policial, esfrega-se em uma de suas pernas como quem copula, sem respeito algum por sua autoridade; na foto, era um cachorro branco, aparentemente de raça definida, que a artista toma como modelo somente anatômico, pintando um cachorro cor de caramelo – o mais fulero dos vira-latas – que as redes sociais brasileiras promoveram a simbolo nacional. O pombo, na pintura, lança um jato de fezes bem mais aparente que na fotografia, de modo a parecer mirar no policial. E o burro, entra na pintura em close e invertido, de forma a “fechar” a narrativa.

Em seu processo criativo, Soato por vezes faz montagens digitais com fotografias que produziu e/ou das quais apropriou-se, de forma a estruturar a imagem que deseja pintar. No caso de *Ocupar e Resistir 1*, esta etapa não ocorreu, e ela, com o auxílio de um projetor multimídia, foi desenhando na tela, tomando como referência a obra de David e as fotos que apresentamos, projetando-as separadamente e compondo as situações diretamente na tela, a partir dos posicionamentos, tamanhos, cortes e sobreposições que ia escolhendo para as figuras e ajustando na projeção e no desenho feito a partir dela.

Esta parte do processo contribui para a verossimilhança que apontamos no segundo olhar de nossa análise e sem o qual não seriam viáveis as relações feitas no terceiro, pois o desenho, decalcado da projeção das fotografias em questão, ainda que sem intenção realista, mantém características formais presentes nas fotografias, como proporção entre as partes dos elementos, escorços e volumes. Retomando a semiótica peirciana, relações indiciais importantes revelam-se ao refletirmos sobre esta etapa do processo, pois tanto a fotografia quanto a pintura figurativa ocupam lugar na indicialidade; entretanto, é somente na fotografia “que a conexão entre imagem e objeto é existencial, na medida em que ela se originou numa relação de causalidade a partir das leis da ótica. Na pintura realista não há uma tal causalidade. A relação entre imagem e objeto não é existencial, mas referencial” (SANTAELLA; NOTH, 1998, p.148).

A pintura de Soato não é realista, mas, ainda de acordo com os mesmos autores (1998), não é o aspecto de similaridade com o objeto que constitui a função indicial, e sim o caráter referencial, o que permite identificar duas relações de tipo indicial neste recorte: uma que se dá entre as fotografias em que Soato apoiou-se e algum momento no tempo e no espaço em que estas imagens foram capturadas; e outra que se dá entre

entre as fotografias e a composição que Soato criou, mantendo elementos que estão na fotografia e garantem conexão com ela, e, por conseguinte, com o momento de captura e com tudo que ali se passava.

Como pontua Salles (2008, p.44), em muitos processos de criação observa-se um contínuo movimento de tradução intersemiótica, ou seja, “há intervenção de diferentes linguagens, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo”. E no caso de *Ocupar e Resistir 1*, a singularidade do processo refletiu-se, indubitavelmente, na singularidade da obra – ainda que não se conhecesse nada do processo que a engendrou.

Conclusão

Em *Ocupar e Resistir 1*, Camila Soato nos apresenta uma obra de grande potencialidade de leituras, principalmente no nível simbólico, que depende do repertório e do contexto do intérprete – e, nesse caso, identificar ou não as diversas referências tomadas pela artista (ou parte delas) e estabelecer relações entre elas e a pintura pode mudar radicalmente a interpretação que cada observador faça da imagem em questão.

Mas, pensando na artista e em seu momento de criação, é importante também pontuar como as referências visuais basearam, mas não engessaram seu processo, pois Camila Soato não estabelece uma dependência mimética destas imagens para produzir a sua. Pelo contrário, o próprio fato de tê-las escolhido de forma a contribuir com um conceito que é dela, de ter lidado com as referências primando pela liberdade de apropriação e recorte, e de ter feito uma composição em que os elementos que recortou são descontextualizados e misturados como bem entendeu, já fazem de Soato a criadora de uma obra absolutamente original.

Mais ainda, quando reelabora estes excertos em sua pintura fulera (como ela gosta de classificar seu estilo pictórico, gestual e repleto tanto de acúmulos como de impleções) a artista abandona o realismo - o das fotografias e o de David - em favor de uma visualidade e uma narrativa próprias que, combinadas, podem ganhar uma infinidade de leituras, conforme os contextos - cujos significados levantamos aqui e outros a que não nos dedicamos - encontrem ressonância.

Referências

- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. José Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROSTOVITZEFF, Mikhail. *História de Roma*. Trad. Waltensir Dutra. 1ª ed. Rio de Janeiro : Zahar, 1967.
- SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras. 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. 1ª ed. São Paulo: Experimento, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. 1ª ed. São Paulo: Pioneira, 2002.
- SALLES, Cecília. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 1ª ed. São Paulo: EDUC, 2008.
- SOATO, Camila. *Situações: poética da fuleragem*. 2013. 112 p. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes. Universidade de Brasília. Brasília, DF.
- SOATO, Camila. *Ocupar e Resistir* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <priscillapessoa@gmail.com> em 9 de novembro de 2020.