

Apresentação

Esta reunião de obras é o marco de uma década de produção contínua em pintura.

Com ela, mato a saudade de vários tempos, pois tenho, sim, apego ao que faço. Não apego de querer para mim somente (não mais), mas um apego afetuoso de querer bem, de saber bem cuidadas essas presenças, mensagens que são as pinturas. Porta-vozes do que fui, de quem não fui e de quem seria.

O recorte minucioso feito pela querida Graça Ramos, me deixou ver, e juntas descortinamos para o público aspectos múltiplos de minha presença-produção.

É com muita alegria que realizamos essa mostra no Elefante Centro Cultural, comemorando a resistência dessa artista que vos fala.

Gratidão a toda a equipe, à minha família, ao Fundo de Apoio á Cultura e em especial aos proprietários de várias das obras expostas, que, muito cordialmente, toparam participar desta aventura!

Clarice Gonçalves

Lugar do corpo, lugar da vida

Por Gustavo Falleiros

O olhar atento reconhece imediatamente a confusão dos fragmentos do 'romance familiar', o traço de uma encenação destinada a dar uma certa imagem de si, mas também a confissão involuntária de uma maneira mais íntima de viver e de sonhar

Começamos assim, com palavras de Michel de Certeau e Luce Giard, para nos ambientarmos duplamente: no recesso do quarto e na dimensão primeira da obra de Clarice Gonçalves. Uma vez fechadas as portas, o espaço de dentro se presta a esse breve inventário, testemunho do habitante em sua banalidade, mas também da “atitude criadora dos praticantes do ordinário” (2002). Bastou essa consciência para a artista inverter os sinais da arte figurativa e, ultrapassada a “tradição”, investigar paisagens interiores.

Estranho ponto de partida. Fotos de família, velhas ilustrações de enciclopédia, poses ensaiadas — tudo isso levaria ao ressecamento dos significados. O salto qualitativo ainda demora. Depois, bem depois, percebe-se a instabilidade do enquadramento, revelando as mãos amadoras do fotógrafo (domesticados, procuramos um sujeito). Aí notamos as janelas entreabertas e a luz filtrada. Os lábios entreabertos e os olhos semicerrados. De repente, a vertigem de reconhecer um padrão nas dobras dos tecidos, ao passo que a ausência de rostos não incomoda mais.

Agora estamos do *outro lado* e Clarice habilmente ultrapassa as imagens de precariedade espacial para incluir a inexatidão do tempo. O céu rosa, num eterno lusco-fusco, mostra-não-mostra o corpo das mulheres, ambíguas na idade, olhar de soslaio, protagonistas de sonhos lúcidos. No tempo transfigurado, desvela-se o que Bachelard chamou de imensidão íntima. “Em tais devaneios [...] os pormenores apagam-se, o pitoresco desbota-se, a hora já não soa e o espaço estende-se sem limite. A tais devaneios podemos muito bem dar o nome de devaneios de infinito” (2003).

Esses caminhos conduzem a algumas obras-chave de sua produção, como *Rito saturnal de fecundação* (ano?); *O hábito de se mover em certas horas do dia* (ano?) e *Multifários fenômenos específicos* (ano?). Enfim, as paredes dão lugar à natureza, liberando o sentimento de sublime, a irracionalidade e a certeza de que o transe das personagens é selvagem. Os títulos das telas são peças curiosas do jogo, uma vez que se recusam a delimitar o tema e respondem com novas perguntas, qual criança. Melhor interromper aqui, pois, diante do mistério, há também pudor.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: volume 2 morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Clarice Gonçalves: sutilezas e ilusões

Graça Ramos

Estamos diante do campo sutil e ilusório das relações que se estabelecem entre essência e imagem quando nos deparamos com a obra de Clarice Gonçalves (Brasília, DF, 1985). Ao investigar corpos, movimentos e mesmo cores de roupas dos entes retratados, a pintora parece registrar um testemunho, mas, como todo espelho, leva-nos a especular sobre os sentidos da realidade.

Na trajetória de dez anos de sua atividade artística, comemorados com esta exposição, se observa a ênfase na construção de narrativas poéticas de forte apelo à interioridade. A intensidade psicológica dos seres que retrata, pois estamos diante de artista que privilegia a matriz figurativa, dá a essas obras o tom de intimidade, como se feitas de palavras sussurradas.

Sensação identificada, por exemplo, em *Espavorido e azul* (2011). Temos dúvidas se aquela que se cobre com vestido rosa, tem as pernas dobradas e imenso braço esquerdo, é criança ou mulher adulta. Não vemos seu rosto, mas podemos intuir sua introspecção. O olhar pode até ser atraído pelo braço deformado, aquilo que é mais visível, mas o ponto em que se fixa está no pequeno vão, a sombra resultante da junção das pernas, convite ao desvelamento.

Construídas entre segredos e silêncios, as cerca de 50 obras apresentadas revelam as marcas do deslocamento entre tempo e espaço. Diante de muitas das imagens, resta dúvida entre o visto e o imaginado, o transcorrido e o habilmente inventado. Caso da série de autorretratos organizados em espaço que convoca ao íntimo no andar de cima da galeria. Neles, a pintora se retrata com mais idade do que tinha na época em que foram realizados. Há muito de ambiguidade nesse jogo proposto pela artista, alimentado pela tensão recorrente que transparece entre passado e presente.

O espessamento provocado pelo cruzamento de tempos é reforçado pelo fato de suas telas muitas vezes lembrarem fotografias antigas ou cenas de outras épocas,¹ caso de *O ar tolo dos amanhecidos* (2008) e *Habitações previstas*

¹ Para melhor compreensão do processo de trabalho da artista e seu enquadramento no circuito da arte contemporânea sugiro a leitura do livro *Clarice Gonçalves: o som do silêncio*. Brasília: Biquet de Lemos / Livros, 2014.

para a intimidade (2008). Também colabora para aumentar essa superposição a discreta deformação que vemos, em especial, na face de muitos personagens. Adultos ou crianças, Clarice altera suas feições, deixando-os indiferentes ao tempo e faz com que sobressaia a sensação de que ecoam sentimento de “solidão multiplicada”.²

Nos jogos de enganos que esses quadros de cores vivas nos propõem, podemos identificar o desdobrar de outra série de relações a exigir que o espectador desconfie das intenções da artista. No caminho das especulações com que Clarice sedutoramente trabalha, cabe observar os usos que faz da cor rosa, frequente em grande número de quadros. Com sutileza, ela propõe subversões ao recorrer à cor quase sempre associada à ideia de felicidade.

Rosa tradicionalmente vincula-se ao feminino, chega mesmo a ser sinônimo para mulher bonita, segundo dicionários. Mas, palavra de rica polissemia, também pode ser usada para designar o mais íntimo no corpo de todos os gêneros do humano. Se a definição de rosa já carrega em si poderosa ambivalência, de maneira semelhante, a pintura de Clarice, ao enfatizar o uso de vastos matizes da cor-de-rosa, lança mão dessa multiplicidade de sentidos.

O uso de rosas, rosáceos, *pinks*, cerejas e rosa-bebê se insere em estratégia para denunciar o lugar comum ainda ocupado pelo feminino. O recurso a esse estereótipo surpreende ao ser destinado a mostrar mulheres em situações de forte apelo sexual, como em *Tudo se reduz a água* (2008), alegre bacanal daquelas outrora vistas como flores delicadas e passivas.

Lógica semelhante pode ser observada na tela em que a personagem realiza banal atividade doméstica, a de arrumar o lençol sobre a cama (*Que tenha volume, peso e cor como os homens*, 2012). Nessa pintura, aparentemente literal de um gesto para muitos ainda inerente ao cotidiano das mulheres, o dissonante está no título e nas formas forjadas pelo pano rosa, que se assemelham às dobras da pele na entrada do órgão sexual feminino.

À primeira vista, alguém pode achar que a artista busca tornar o mundo mais feminino, quando, em verdade, o que sua pintura arquiteta é o desejo de provocar a dúvida, desconstruindo identidades congeladas, oferecendo interpretações flutuantes da realidade ou uma *Mudança de planos*.

A expressão acima aparece grifada por ser título de pintura realizada em 2010, na qual a tradicional imagem de uma garota brincando de ‘estrelinha’ adquire conteúdo erótico por ser articulada em torno da abertura das pernas da menina e da presença de um personagem masculino à espreita, como se pronto a

² Expressão retirada do poema “Espejo”, de Octavio Paz, in *Libertad bajo palabra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 121.

agarrá-la. As sombras dos dois seres sobre o fundo verde eliminam a alegria inicialmente proposta pelas cores do vestido cereja, impregnando a cena de aspecto sombrio.

Pois, mesmo em pinturas nas quais a temática centra-se na infância, o uso do rosa aparece para desestabilizar preconceitos ainda arraigados. Em *Intitulada*, crianças se sentam à mesa do que poderia ser uma aula ou escola de arte. Um dos pequenos personagens usa debaixo do casaco azul — a outra cor preferencial da artista —, uma camisa rosa, só a vemos discretamente, podendo levar espectadores mais conservadores a questionarem sobre seu sexo biológico.

Essa zona de instabilidade estende-se também a outros trabalhos centrados na infância, tema que recebe sala especial no primeiro andar desta exposição, com a exibição de óleos, acrílicos e desenhos. Neles, meninas se parecem a meninos (*Insulto muscular*, 2012), meninas se confundem a bonecas,³ meninas podem ser objetos sexuais e meninas são apenas meninas. Enfim, a partir de fotos retirados do baú familiar, Clarice elabora discurso sobre a infância e também a sexualidade.

Uma dessas narrativas pictóricas provocou censura à exposição que pretendia organizar em espaço institucional em Brasília há alguns anos. Objeto da polêmica, *Pijama* (2007), foi considerada incentivo à pedofilia, quando poderia ser entendida ao contrário, como denúncia ao silêncio que em famílias encobre a prática de ato tão vil e, infelizmente, frequente na sociedade.

Nela, na cama azul, um bebê vestido de branco e calçando sapatinhos rosa esmaecido está em posição que não permite ao espectador se deter sobre seu rosto. Ao lado da cama, personagem, aparentemente do sexo masculino, se despe ou veste o pijama listrado, deixando discretamente à mostra parte da zona genital. No lugar de um rosto facilmente identificável, a face do personagem se compõe apenas de manchas de tinta.

Essa e as muitas outras imagens trabalhadas por Clarice, como se constata em *À distância de si mesmo* (2009), permitem afirmar que inclusive na escolha de seu processo preferencial de trabalho, que é o de usar a técnica do espaço negativo (na página XX deste catálogo, a artista explica esse percurso), ela indaga sobre a persistência de questões ainda tabus na sociedade. Esses fantasmas, espaços negativos da vida, que teimam em se enraizar.

Se a técnica serve ao tema, ela também define o modo particular da artista de trabalhar a pincelada, com um grafismo de volteios que torna suas telas rapidamente identificáveis ao seu nome. No brincar de construir imagens com a

³ Aspecto apontado anteriormente por Juliana Monachesi no texto “Todos os tempos de Clarice Gonçalves” in *Clarice Gonçalves: o som do silêncio*, op.cit., p. 36.

mancha, Clarice despista raciocínios lógicos e apela a sensações do espectador, provocando muitas vezes o sentimento de *déjà vu*. Cria, assim, uma pintura matérica que afronta vulnerabilidades.

Brasília, março de 2014

(Atenção: este parágrafo abaixo segue em página separada, como introdutório ao capítulo)

Nesta seção, o catálogo apresenta depoimento de Clarice Gonçalves sobre o seu processo de trabalho.

A artista explica como usa as técnicas do espaço negativo e do desenho cego. E, ao final, cada uma das técnicas recebe um verbete, com indicações bibliográficas.

De como foi construída a tela *Indiferente ao sentimento de singularidade*

Era a imagem de um livro da década de 1950, daqueles livros em formato de enciclopédia, com volumes sobre ciências, sobre criação de filhos, etc. Por meio deles, chegavam as novidades do mundo naquela época. Ali eram apresentados todos esses assuntos de forma bem discriminada. Eles traziam imagens muito chocantes, muito fortes. Em um deles, achei a de um médico olhando uma pessoa com uma lupa. A imagem tinha quase essas cores que estão na tela.

A partir de então, guardei — digitalmente — essa imagem, como faço com várias outras que coletei. Já cheguei a revelar fotograficamente, tenho uma caixa cheia de fotos reveladas. Ficava aquele baralho de imagens, então, quando ia pintar, eu jogava cartas: abria a caixa e a coisa acontecia de acordo com o meu humor no dia. Até hoje é assim: estou a fim de pintar, abro a caixa/pasta (agora com o computador) e escolho a imagem.

A partir da imagem, vou para a escolha da tela. Tenho um bloco de telas prontas, de vários formatos e tamanhos. Mesmo cortando e editando a imagem, como é o caso dessa, escolho a tela que se adequa ao que a imagem pediu. Às vezes acontecem adequações, corto a imagem, dobro, enfim, faço como acho que ficará melhor. É quando começa o meu processo de modificação.

A partir daí, pego a figura, coloco ao lado e uso o processo do desenho chamado espaço negativo,⁴ que consiste em desenhar o objeto sem desenhar o objeto. Você desenha o espaço que está em volta do objeto. Nesse processo de desenhar o vazio é que se chega ao objeto. Assim, você chega ao objeto sem ficar presa nele. Gosto muito dessa técnica. Tem muito a ver também com a questão temática, acho que isso influencia muito a minha produção, na questão de querer falar de uma coisa sem falar dela exatamente. Pelo vazio que aquilo não ocupa, vou do vazio ao pleno. É um processo que não tem como ficar comparando muito. Não tem como racionalizar muito, porque você não está desenhando o objeto, mas, sim, o que está em volta dele. É nesse processo de quebra de raciocínio lógico e racional que você consegue chegar a outro resultado mais convincente, acho.

O espaço negativo nessa imagem é o que está entre as duas figuras. Comecei fazendo as manchas, um processo bem de fotografia analógica, de trabalhar com manchas. Uma mancha que é em um formato assim, outra diferente, e dessas manchas vai surgindo a figura. Comecei pelas manchas, primeiro a do elemento masculino, e depois comecei as marcações, que poderia chamar de um esboço, da figura feminina. Com exceção do fundo, pois nele já vim com uma tinta mais marcada, mais espessa, todo o resto vou trabalhando em velaturas, camadas bem finas de tinta, porque eu gosto de preservar o fundo da tela. No fundo dessa tela, o tom é mais amarelado e, então, reservo essas partes amarelas e vou trabalhando em velaturas, ajustando e acertando os objetos, colocando sombras.

Continuo olhando a imagem inicial. Mas tem um ponto em que paro. Quando a pintura começa a ficar mais definida, mais bem posicionada, paro de olhar a imagem, até esqueço a ilustração original. E vou colocando ênfase onde quero: nas caras, nas expressões, nas luzes, nas sombras, texturas; atenuando ou destacando.

⁴ Leia mais sobre a técnica em Verbetes, p XX.

Trabalho sempre a partir de imagens que já estão prontas, nunca recorro a modelos. A presença física da pessoa envolveria outro tipo de projeção pessoal. Tenho uma relação imagética com as coisas. Olho para os objetos e é aquela coisa de escutar todo o percurso do objeto para saber onde ele está. Sou muito assim. E se fico olhando muito para uma pessoa, fico divagando muito, puxando muitas coisas. A foto é uma coisa mais imagem, não tem a personalidade, não tem a história, tudo é mais frio. Permite que eu também tenha esse tipo de divagação, mas é algo mais pontual. Com a presença da pessoa, isso vai mudando. Conforme vou pintando, ela poderá ir mudando a pose, a expressão, e vai entrando em si — e se você tem essa sensibilidade, você percebe, e muitas vezes não é aí que você quer chegar, não quero entrar na viagem da pessoa.

De si ao outro

Comecei a usar o desenho cego simultaneamente com as primeiras pinturas de autorretrato. Já tinha noção do que era o desenho cego,⁵ exercício comum no desenho. Nessa técnica, a partir de um referencial, você desenha um objeto, mas sem olhar para o papel. É como se fosse um automatismo, é uma coisa mais física.

Não uso mais o desenho cego. Eu fiz vários, não só meus, como de outras pessoas, era uma forma de exercício. Gostava de fazê-los e ver que não se aproximavam com nada, era uma liberdade total. Por isso, não mostrava, eram rascunhos que fazia.

Você começa a lidar com uma não-imagem de você. Porque é uma verossimilhança, mas ao mesmo tempo você se identifica em pedaços, em partes. A verossimilhança é um esforço, você tem que suspender a crença; achar que é daquele jeito. Isso diz muito sobre os autorretratos em pintura,

⁵ Para melhor compreensão do desenho cego, ver Verbetes, p. XX.

porque, como tem essa questão de você estar olhando para um ângulo de visão que é o espelho, você se vê e, quando olha para a tela, você já saiu daquela pose. Você nunca mais vai voltar para aquela pose, a luz vai mudando, o dia vai passando. Então, cada hora que você volta, aquela imagem já não é mais a mesma. E por isso tem essas alterações físicas mesmo nos autorretratos.

A partir dos autorretratos, voltei à infância. Coincidiu com a época que fiz a disciplina de pintura na UnB (Universidade de Brasília) e me vi forçada a tentar pintar em acrílico. Naquela época ninguém pintava no ateliê, era um lugar ermo, e não podia deixar uma pintura a óleo ali para sempre. Então, me forcei a aprender a usar acrílico para poder fazer essa disciplina. Comecei por essas telas mais grotescas, pois tinha muita pressa de ver pronto. Tinha já uma fagulha do que seria todo o desenvolvimento da minha questão temática e técnica. Mas era uma coisa que eu queria muito colocar pra fora, então era muito expressiva nesse sentido. Expressiva mais no sentido dessa pressa, da emoção, era mais impulsiva e dominadora. Eu buscava esse resultado. Hoje em dia, não busco um resultado específico, acontece. É um diálogo mais amigável entre mim, a matéria e a pintura, é outro processo.

Na verdade, eu vinha de uma pintura bem *naïf*, antes de entrar na universidade. Eu vinha naquela cultura de explorar o meu universo, mas de uma maneira muito ingênua. E o choque de entrar em uma universidade me paralisou. Fiquei um tempo sem produzir nada, não conseguia mais ser o que eu era antes. Você sai de um sistema de ensino em que a arte não existe para, de repente, ir para um local onde ela deveria estar toda nas suas costas. Saí do ensino médio e cheguei em uma disciplina onde perguntavam “como assim você não conhece o fulano de tal?!” Então, eu pensava o que estava fazendo ali. Esse contraste, esse vácuo de conhecimento, e ao mesmo tempo esse contraste desse novo centro de artes com a realidade que eu vivi, com a realidade das pessoas, com a realidade da arte no ensino. Esse choque foi muito forte: para ser artista não basta gostar de desenhar e querer isso, tem todo um histórico que é preciso conhecer. E o excesso disso é a partir do

momento em que você se vê imobilizada por todo esse conhecimento. Imobilizada no sentido de pensar se alguém fez antes.

Tentando não ficar muito nesse universo formal, conceitual e contemporâneo, e irreal pra mim (eu saía de lá e ia para Taguatinga depois: pegava ônibus, metrô, quer dizer, tudo aquilo não tinha nada a ver com a minha realidade), tentei buscar em mim o que era real, no quesito de uma necessidade real, de uma produção que me falasse de perto. Fui no mais básico, no mais próximo, que é o mais difícil. Resolvi fazer autorretratos. E aí foi avalanche.

A reflexão de si, quando você começa a se ver como parte de outros, como parte de uma sociedade, como um ser que faz parte de uma família, com características genéticas e heranças de hábitos, gostos, e toda essa carga que a gente recebe. Tudo foi vindo: mas e as mulheres? E minha mãe? Minha mãe estava grávida na época, e minha irmã também não ia ter um pai presente (como eu também não tive). Fui esmiuçando toda a minha história e também parando para pensar que a minha história era a mesma de muita gente, e ao mesmo tempo era uma história invisível porque ninguém falava disso.

Depois dessa série de autorretratos, minha pintura começou a retratar os outros.

(Atenção: este texto abaixo segue em capítulo separado)

Verbetes

Espaço negativo

Para evitar que a mente faça comparações entre símbolos ou classificações durante o ato de desenhar, existem algumas técnicas para tirar a reação automática do cérebro à questão. A técnica do espaço negativo ajuda a se concentrar no espaço entre os objetos, mas também a confundir o cérebro e impedir que ele tente identificar o que vai ser desenhado. Isso porque, ao invés de desenhar o objeto/pessoa em si, o exercício consiste em desenhar o espaço vazio ao redor dele (SIBLEY, 2006).

Assim, a técnica consiste no desenho feito a partir dos espaços circundantes. O espaço negativo, então, é aquele que não é ocupado pela figura ou objeto pintado ou desenhado. O positivo é o espaço ocupado pela figura/objeto.

A percepção do espaço negativo é muito importante porque seus formatos, tons e cores influenciam o equilíbrio visual tanto quanto os dos objetos em si. Também são essenciais para definir a estrutura da imagem, a forma geométrica sobre a qual a composição é construída e que determina o ritmo visual da imagem.

Quando se desenha por observação, também é importante examinar os espaços negativos porque eles ajudam a perceber a inclinação das linhas de perspectiva e as proporções. A visão torna-se bidimensional a partir da observação do espaço negativo na medida em que se anula a percepção de planos e de profundidade. Isso facilita a representação no papel ou tela, ambos bidimensionais.

Além disso, ao desenhar o espaço negativo o objeto é automaticamente definido. Do mesmo modo, quando se desenha o objeto, o espaço ao seu redor

é delimitado e, assim, se pode desenhar com volume e criar planos de profundidade.

Desenho cego

O desenho cego é um método de desenho popularizado por Kimon Nicolaidis (1891-1938) em seu livro *The natural way to draw* (Boston: Houghton Mifflin, 1941), onde é apresentado como um auxiliar à técnica de desenhar. O exercício consiste em fixar o olhar no objeto ou modelo, e desenhá-lo sem olhar para o resultado, sem olhar para o suporte.

Nessa técnica, que consiste em desenhar sem ver o que está sendo traçado no papel, o experimento tenta materializar uma relação sem hierarquia entre processo e obra, domínio e inusitado.

Para que o exercício funcione, é importante manter o rosto virado na direção do objeto ou pessoa que será desenhada. É preciso desviar a atenção do desenho para que não se sinta tentado a recorrer aos antigos padrões simbólicos, decorados como a maneira correta de desenhar as coisas. Trata-se de desenhar somente aquilo que se vê e não aquilo que se sabe. O ato de desviar o rosto é necessário porque o desejo de olhar o desenho é, de início, quase inevitável.

Sabe-se que as crianças mais novas têm grande noção da importância do formato e uma percepção aguçada das margens limítrofes do formato pela maneira como distribuem formas e espaços com quase perfeição. Essa aptidão vai diminuindo conforme as crianças chegam à adolescência, talvez por consequência de maior domínio do hemisfério esquerdo do cérebro, cuja característica predominante é identificar, nomear e categorizar objetos. “A preocupação com as coisas parece suplantam a visão mais holística do mundo que caracteriza as crianças, um mundo em que tudo é importante, inclusive os espaços negativos do céu, do chão e do ar” (EDWARDS, 1984).

REFERÊNCIAS

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.