



Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA

PRISCILA AMORIM COSER DO NASCIMENTO

A maternidade na produção artística de Clarice Gonçalves e do Coletivo Matriz

Brasília – DF – 2022

PRISCILA AMORIM COSER DO NASCIMENTO

A maternidade na produção artística de Clarice Gonçalves e do Coletivo Matriz

Trabalho de conclusão de curso de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Doutora Cristina Antonioevna Dunaeva

Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Artes – IdA

Departamento de Artes Visuais – VIS

Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA

Banca examinadora composta por:

Profa. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva (Orientadora)

Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo

Prof. Dr. Atila Ribeiro Regiani

NASCIMENTO, Priscila Amorim Coser do

A maternidade na produção artística de Clarice Gonçalves e do Coletivo Matriz

Monografia (Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte) –
Universidade de Brasília, Brasília, 2022. Orientadora: Profa. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva.

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.
Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900.

Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes – IdA
Departamento de Artes Visuais – VIS
Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte – TCHA

PRISCILA AMORIM COSER DO NASCIMENTO

A maternidade na produção artística de Clarice Gonçalves e do Coletivo Matriz

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva – VIS/UnB – VIS/UnB
Presidente da Banca e Orientadora

Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo – VIS/UnB
Membro Interno

Prof. Dr. Atila Ribeiro Regiani – VIS/UnB
Membro Interno

À minha filha, Ayla, que me revolucionou em sua chegada. A todas as mulheres-mães.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais por todas as oportunidades e aprendizados durante meus anos de estudo. À minha orientadora, professora Cristina Dunaeva, pela dedicação, confiança e delicadeza durante o processo de construção deste Trabalho de Conclusão de Curso.

Agradeço também às professoras Cinara Barbosa, Adriana Clen e Cecília Mori, pelo apoio e carinho ao longo desta jornada no curso de Teoria, Crítica e História da Arte, fazendo parte de momentos decisivos para a minha formação como profissional e pessoa.

À Clarice Gonçalves, por sua produção forte, tocante e necessária. Agradeço por toda a ajuda durante minhas consultas, bem como pela prontidão e abertura em me conceder entrevistas para a realização deste trabalho.

Agradeço também aos meus queridos Ludmila Barbosa, Tatiana Reis, Lucas Carvalho e Isaac Guimarães, companheiros de curso, pela disponibilidade em me auxiliarem com informações relevantes para esta pesquisa e muito além: por me presentearam com sua amizade.

Às minhas amigadas queridas, novas ou antigas, com quem compartilhei momentos desta jornada.

E à minha família amada. À minha filha, Ayla, fonte inesgotável de força e amor, minha maior inspiração para este trabalho. Ao meu amado esposo, Pedro, por seu apoio incondicional, parceria e carinho. À minha mãe, Virgínia, fonte preciosa de amor, carinho e confiança e grande incentivadora do estudo e da busca pelo conhecimento. Às mulheres de minha vida: minha irmã, Amanda, minha avó, Sônia, e minha sogra, Cláudia, que com muito carinho, atenção e sabedoria me guiaram e auxiliaram na construção deste trabalho. À minha cunhada, Isadora, e minha sobrinha, Alice, que são minha egrégora, meus pilares e amigas, sou imensamente grata. Ao meu sogro querido, Sandro, que, com seu cuidado e carinho, ajudou em cada detalhe deste trabalho. Ao meu pai, João, por me apoiar a finalizar essa etapa da minha vida.

A maternagem feminista, mesmo que seja terminantemente resistente, corajosa, hippie ou rebelde, opera como uma contranarrativa da maternidade. Pois busca interromper a narrativa principal da maternidade, imaginando e implementando uma visão da maternidade que empodera a mulher. [...] Enquanto a maternidade patriarcal define o trabalho materno como um cuidado privado e solitário na esfera doméstica, a maternagem feminista a considera como explícita e profundamente política e pública.
(O'REILLY, 2006, p. 326)

RESUMO

O corpo materno é, simultaneamente, íntimo e público. Ele ocupa um lugar de múltiplos interesses e investimentos para o individual e para o coletivo. Do ponto de vista disciplinar da história da arte, as imagens têm o poder para enquadrar nossa compreensão dos corpos maternos de maneiras que possam afirmar, interromper ou contestar os ideais maternos predominantes. O presente estudo analisa a produção de Clarice Gonçalves entre 2013 e 2019 e o modo como a maternidade se emaranhou em suas obras, bem como o resultado desse encontro. A artista propõe a demonstrar investigações acerca das manifestações do corpo e da sexualidade, assim como apontar para o tema da maternidade e da mulher-artista, questionando a maternidade ou maternagem imposta ou adquirida, ressignificando os temas convencionais ligados ao maternar. Esta pesquisa foi realizada por meio da leitura de bibliografia relacionada ao tema da produção contemporânea de Clarice Gonçalves e aos desdobramentos relativos a essas obras. Para isso, foram investigadas as exposições da artista e seus devidos catálogos. Como fontes primárias, foram entrevistadas a artista Clarice Gonçalves e a curadora Cinara Barbosa. Os resultados deste estudo apontam para perspectivas que validem as iniciativas de exposições sobre o maternar não romantizado como importantes propulsoras para a construção de uma cultura visual mais aproximada às realidades.

Palavras-Chave: Maternagem. Exposição Matriz. Arte contemporânea. Clarice Gonçalves. Feminismo.

ABSTRACT

Maternal body is simultaneously intimate and public. It occupies a place of individual and collective multiple interests and investments. From an disciplinary art history point of view, images have power to frame our understanding about maternal bodies in ways that can affirm, interrupt or challenge prevailing maternal ideals. The present study analyzes Clarice Gonçalves' production between 2013 and 2019 and how motherhood became entangled in her works, as well as the result of this meeting. The artist investigates body and sexuality manifestations, as well as motherhood and woman-artist theme, questioning imposed or acquired motherhood or mothering and giving new meanings to conventional themes related to mothering. This research was designed through reading of bibliography related to contemporary production by Clarice Gonçalves and to the unfold related to these works. The artist's exhibitions and their catalogs were investigated. As primary sources, artist Clarice Gonçalves and curator Cinara Barbosa were interviewed. Results point to perspectives that validate initiatives of non-romanticized mothering exhibitions as important drivers for construction of a visual culture closer to realities.

Keywords: Mothering. Matrix Exhibition. Contemporary art. Clarice Gonçalves. Feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Clarice Gonçalves. Existência simultânea, o som que não se separa do silêncio. Óleo sobre tela, 50 x 150, 2010.	21
Figura 2 – Clarice Gonçalves. Fragmentos separados das lembranças, óleo sobre tela e crochê, 35 x 26 cm, 2012	26
Figura 3 – Clarice Gonçalves. Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu. Óleo sobre tela, dois módulos de 50x70cm, 2016.....	28
Figura 4 – Clarice Gonçalves. Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu. Óleo sobre tela, dois módulos de 50x70cm, 2016 (detalhe).....	29
Figura 5 – Clarice Gonçalves. Impõem uma parcela completa. Óleo sobre tela. 80 x 100cm, 2018.....	32
Figura 6 – Priscilla Buhr. Não Reagente. Fotografia Digital, 2016.	35
Figura 7 – Clarice Gonçalves. Com a cautela das lagartas. Acrílica e óleo sobre tela. 180 x 125 cm, 2016.....	37
Figura 8 – Clarice Gonçalves. Procedimento mecânico. Óleo sobre tela, 90 x 90 cm, 2018	39
Figura 9 – Nídia Aranha. Ordenha 002. Videoperformance, 2022	41
Figura 10 – Clarice Gonçalves. O beijo da mosca. Óleo sobre tela. 120 x 120 cm, 2017	43
Figura 11 – Malu Teodoro. Você está morta. Fotografia em jato de tinta, 16 x 11cm, 2020	46
Figura 12 – Fragmentos separados das lembranças, caderno, 2016	52
Figura 13 – Obras de Clarice Gonçalves	55
Figura 14 – Obras do coletivo Matriz.....	55
Figura 15 – Aila Beatriz. Mulher melancia. Videoinstalação, 2019.....	56

Figura 16 – Coletivo Matriz.....	58
Figura 17 – Coletivo Matriz. PU.ER.PÉ.RIO. Lambe digital, 2019.	59
Figura 18 – Coletivo Matriz. Trabalho doméstico não remunerado. Série: Não é amor, é cilada. Lambe digital, 2020.....	60
Figura 19 – Angelica Nunes. Sob o véu delas. Instalação 200 x 50 x 50 cm, 2019	63
Figura 20 – Reentrância, Tatiana Reis Gesso 20 x 30 x 40 cm, 2019	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CLARICE GONÇALVES: VIDA E OBRA.....	15
2.1	Sobre a vida de Clarice Gonçalves.....	17
2.2	A maternidade e a produção artística de Clarice Gonçalves.....	22
2.3	A artista e suas técnicas.....	24
2.4	Temáticas nas obras de Clarice Gonçalves.....	31
3	COLETIVO E EXPOSIÇÃO MATRIZ	47
3.1	Exposição Matriz.....	48
3.2	Contextualização	50
3.3	Curadoria.....	51
3.4	Expografia.....	53
3.5	Mostra do Coletivo Matriz	55
3.6	O Coletivo Matriz	58
3.7	Análise de obras do coletivo	63
3.8	Crítica sobre a exposição.....	65
3.9	Repercussão da exposição Matriz	67
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
5	BIBLIOGRAFIA.....	73
	APÊNDICE A – Entrevista com Clarice Gonçalves.....	77
	APÊNDICE B – Entrevista com Cinara Barbosa	89

1 INTRODUÇÃO

Meu interesse pelo tema da maternidade na arte contemporânea já existia, mas se transformou em algo mais significativo após visita à exposição Matriz em 2019, no Museu Nacional, em Brasília. Naquele momento, eu ainda não era mãe; nunca tinha vivido nada relacionado à maternidade na prática, a não ser como filha. Grande parte do que eu lia e ouvia sobre maternidade tinha um cunho bastante íntimo e vinha, em especial, de conversas sobre a experiência de mulheres próximas. Hoje, percebo que tais relatos sempre eram voltados para o que se tinha de bom no papel materno.

Quando visitei a exposição, senti como se uma lupa fosse colocada em meus olhos e eu visse, com calma, pela primeira vez, um tema tão importante, que é a maternidade real. Depois da exposição, conversei com a minha mãe e minha avó, e descobri que muito do que eu pensava sobre a maternidade foi diferente da experiência vivida por elas. Foi a primeira vez que conversei sobre puerpério e as dificuldades envolvidas em parir e criar um ser humano. A exposição Matriz foi, assim, criando ainda mais sentido para mim e aprofundando as minhas percepções sobre esse tema.

As obras que me chamaram a atenção, que conversaram comigo àquela época, são diferentes das que conversam comigo agora. Hoje, sou mãe de uma bebê de 1 ano, vivi o puerpério, a privação de sono, a solidão e todas as outras demandas que surgem ao se criar um bebê, o que me fez ter uma nova percepção sobre o trabalho artístico de Clarice Gonçalves.

Antes, quando eu ainda tinha o olhar de fora do mundo da maternidade, não compreendia muitas de suas obras, não via onde a artista queria tocar. Hoje, as obras são como um retrato de diversas situações vividas por mim – e acredito que por diversas mães –, como afirma a própria Clarice: “minha obra é de um lugar catártico, individual e coletivo, que nos força a conviver com o lugar do invisível” (GONÇALVES, 2022, entrevista). Acredito que a artista tem conseguido chegar nesse lugar; é por esses e outros motivos que abordarei neste texto suas obras e um pouco de sua trajetória, assim como a própria exposição Matriz.

Este estudo tem como foco a produção da artista no período compreendido entre 2013 e 2019, com especial destaque para o período de 2019, ano em que ocorre a

exposição Matriz¹ no Museu Nacional de Brasília, com curadoria de Cinara Barbosa, e surge o Coletivo Matriz², idealizado e coordenado por Clarice Gonçalves.

Metodologicamente, este estudo buscou uma compreensão qualitativa dos dados. Assim, a análise das obras foi subsidiada por referenciais teóricos sobre a representação da maternidade na arte contemporânea e por textos que abordam a maternidade criticamente, sob a visão de artistas mulheres. Pesquisaram-se também instituições culturais e exposições com seus respectivos catálogos, a fim de elucidar conceitos relativos ao tema central da pesquisa.

Outro procedimento metodológico utilizado foram as entrevistas, realizadas com Clarice Gonçalves e com a curadora da exposição Matriz, Cinara Barbosa, presença fundamental para diversos processos relatados pela artista, como se verá nas seções seguintes. Entrevistar as duas principais responsáveis pelo processo de criação relatado neste estudo foi fundamental para a análise tanto das obras quanto da exposição, bem como para compreender o significado do Coletivo Matriz.

Clarice Gonçalves, que tem uma produção consistente sobre a temática da maternagem³, é, de certa forma, ainda pouco conhecida pela comunidade artística brasileira. Esse fato pode ser causado pela ausência de informações e estudos mais detalhados sobre sua produção, como monografias e trabalhos acadêmicos, o que justifica a importância da atual pesquisa.

Estruturalmente, o estudo divide-se em mais duas seções, além da introdução e das considerações finais. Na primeira seção, foi realizada uma análise da obra de Clarice Gonçalves, partindo-se do entendimento de que o contexto de vida da artista deve ser considerado no estudo de sua produção artística, por influenciá-la diretamente. A segunda seção volta-se, em especial, ao Coletivo Matriz e à exposição de mesmo nome.

¹ A exposição Matriz esteve aberta durante o mês de outubro de 2019, no Museu Nacional de Brasília em Brasília, DF. As imagens da exposição podem ser consultadas no Instagram: @expomatriz. Acesso em: 22 mai. 2022.

² O Coletivo Matriz é composto por: Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Clarice Gonçalves, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis.

³ Termo traduzido por Maria Collier de Mendonça com base no conceito cunhado por Adrienne Rich (maternidade ou maternagem). Rich, em 1976, cunhou o termo *mothering*, traduzido para o português como maternagem pela pesquisadora brasileira em 2014. O termo define as práticas contínuas de cuidado com as crianças, como o ato de maternas. Tais práticas, contudo, não se limitariam à mãe, mas, sim, a qualquer adulto, desenvolvendo uma maneira política e social de construir vínculos e educar as crianças, o que se diferenciaria então da instituição da maternidade.

Nela, algumas obras de artistas do coletivo, bem como a expografia e curadoria da exposição, são analisadas sob a perspectiva da maternagem e de suas relações com o trabalho individual de Clarice.

Algo a ser esclarecido sobre este estudo diz respeito à linguagem utilizada. Em muitos pontos do texto, é possível notar trechos escritos em primeira pessoa. Trata-se de uma opção realizada de forma consciente por esta pesquisadora, uma vez que a arte, de forma geral, atinge individualmente cada pessoa que com ela tem contato, tornando, algumas vezes, impossível realizar uma dissociação entre o pessoal e o impessoal. Houve, contudo, o cuidado para que essa fusão não interferisse no caráter analítico da pesquisa, uma vez que todas as análises empreendidas têm o devido suporte de estudos sobre o tema.

2 CLARICE GONÇALVES: VIDA E OBRA

No presente estudo, investigo como a artista contemporânea Clarice Gonçalves apresenta a maternidade em suas obras. Como a maternidade e suas implicações impactaram a produção artística dessa mulher? Qual o papel da exposição Matriz em sua produção e carreira? Como sua produção sobre maternidade impactou sua vida como artista? Essas e muitas outras questões me instigam, porque entendo a experiência da maternidade atrelada ao fazer artístico como um grande desafio no mundo em que vivemos hoje.

A artista que encara a maternidade em concomitância com sua carreira acaba esbarrando em preconceitos, em demandas exaustivas de manutenção da vida da criança e da sua própria, no pouco interesse do mercado, no tempo restrito para o fazer artístico e na solidão. Muitas vezes, para artistas, dedicar-se à maternidade significa dar uma pausa – que pode ser longa demais – ou assumir outro ritmo de produção, fora do contexto de exigência contínua de criação do mercado.

Ausentar-se de vernissages e exposições, usar materiais como tintas menos tóxicas, trabalhar durante o tempo em que as crianças dormem, muitas vezes sem luz adequada, ou ainda correr o risco de ser estigmatizada e isolada a um segmento menos valorizado quando decidir abordar a maternidade como poética podem se tornar obstáculos para o campo de atuação desejado.

Os espaços expositivos, em sua maioria, não acolhem crianças; as residências artísticas tampouco. Materiais artísticos demandam recursos financeiros que muitas vezes precisam ser realocados para o sustento da família.

Tudo isso se torna um problema quando pensamos no sistema em que vivemos, fincado em padrões hegemônicos patriarcais e eurocêntricos, onde parece não haver espaço para essas mulheres e suas criações.

Não é possível afirmar com certeza a partir de que momento o modelo patriarcal nasceu, porém o que se pode verificar é que essa forma de sociedade se universalizou e influenciou todas as dinâmicas de gênero que existiam anteriormente, colocando as mulheres em uma situação de subserviência.

Conforme Cunha (2014), o sistema patriarcal, em uma simples definição, resume-se em um regime de dominação e subordinação no qual o homem, geralmente o pai, patriarca, mantenedor e provedor, ocupa a posição de centralidade na família. Ele representa a autoridade máxima, na medida em que todos na casa, inclusive esposas e filhos, devem-lhe obediência plena. Em relação ao tema, pontua Cunha (2014, p. 154):

O patriarcado é, por conseguinte, uma especificidade das relações de gênero, estabelecendo, a partir delas, um processo de dominação-subordinação. Este só pode, então, se configurar em uma relação social. Pressupõe-se, assim, a presença de pelo menos dois sujeitos: dominador(es) e dominado(s).

Segundo Saffioti (2004), o regime patriarcal se sustenta a partir de uma economia doméstica organizada, em que as mulheres são vistas apenas como meros objetos de prazer e satisfação sexual. Entretanto são importantes como reprodutoras tanto da força de trabalho quanto da geração de herdeiros.

Diante do exposto, é possível notar que apreender o conceito de patriarcado é primordial para discutir a categoria gênero, pois aquele é disseminado constantemente na sociedade. A fim de comprovar tal realidade, basta uma observação mais atenta das relações sociais cotidianas. A partir delas, nota-se que as desigualdades entre homens e mulheres ainda são exorbitantes e muito presentes na contemporaneidade.

A partir de uma compreensão de gênero como uma “relação sócio-histórica que remete às relações de poder de caráter transversal, atravessando os liames sociais, as práticas, instituições e subjetividades” (CISNE, 2012, p. 105), cabe dizer que a subordinação da mulher na sociedade vigente, e todas as consequências que disso

decorrem, é atravessada pela contradição inerente ao capitalismo, que se utiliza dessas diferenças como estratégia para sua própria manutenção, colocando em pauta a discussão sobre a divisão sexual do trabalho e sobre a feminização do mercado de trabalho.

Cisne (2012) ressalta o caráter desigual da forma como o capitalismo se utiliza da divisão sexual do trabalho, resultado do patriarcado capitalista. O capitalismo, através da divisão de tarefas entre homens e mulheres, coloca a mulher em um local de desprestígio em relação aos homens no mundo do trabalho, o que ocorre por meio da educação sexista.

É importante salientar que esta pesquisa se desenvolveu sobre uma mulher não branca, racializada e periférica. Assim, a desigualdade de raça, gênero e classe devem ser levadas em consideração. Segundo Barros (2020), raça, gênero, classe social e orientação sexual reconfiguram-se mutuamente, formando um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. De acordo com o ponto de vista feminista, portanto, não existe uma identidade única, pois a experiência de ser mulher ocorre de forma social e historicamente determinada.

Estabelecidos os conceitos iniciais sobre a realidade social vigente, importantes para compreendermos a constituição da artista em estudo, passamos agora a conhecer um pouco da biografia de Clarice Gonçalves.

2.1 Sobre a vida de Clarice Gonçalves

Nascida no Distrito Federal (DF), na cidade-satélite do Cruzeiro, e criada em Taguatinga, Clarice Gonçalves estudou em escolas públicas e privadas, principalmente na Fundação Bradesco de Ceilândia. Ia e voltava de ônibus sozinha desde seus 10 anos. Era uma criança de brincar na rua, subir em árvores, ir para casa de amigas. Seu lado mais introspectivo também era forte, e já muito jovem tinha muita independência. Coursou o Ensino Médio em escola pública, mas, no segundo ano, pediu à mãe que a colocasse em uma escola particular, devido às greves e ao medo de perder a oportunidade de fazer o Programa de Avaliação Seriada, PAS, forma pela qual ingressou na Universidade de Brasília (UnB) aos 17 anos.

Por não ter tido uma figura paterna presente, Clarice Gonçalves conta que por

vezes se sentia insegura – e essa lacuna a deixava vulnerável. Por influência de seus avós maternos, cresceu em ambiente de igreja evangélica, o qual, segundo a artista, se mostrava um lugar mais repressor para as mulheres. Isso a inquietou e a fez levantar questões sobre gênero, sobre o que significava ser menina. Usar saia, por exemplo, era algo que a incomodava, por não permitir uma brincadeira livre.

É nesse contexto que nasce sua pulsão artística: a pintora começou a desenhar e a questionar os modelos hegemônicos tradicionais da História da Arte. Na adolescência, esses questionamentos se intensificaram, passando do íntimo ao público, indo da monogamia a questões de classe social. A arte estava sempre presente como forma de expressão, de cura.

Ao entrar na UnB para o curso de Artes Visuais, achou que o curso tinha uma grade curricular que deixava um pouco a desejar, pois não era estruturada como ela esperava. Além disso, os alunos que frequentavam o curso eram de uma classe social diferente, elitista, na opinião da artista, expressa na entrevista realizada para este trabalho. Dentro da universidade, Clarice Gonçalves explorou outras disciplinas, como sociologia e filosofia, a fim de enriquecer mais sua pesquisa.

O processo de conviver com professores e estudantes de artes fez com que a pintora recebesse diferentes críticas sobre seu trabalho, permitindo-lhe perceber outras formas de expressão. Um exemplo é que a artista fazia recorrentemente telas de autorretratos, mas, com a jornada acadêmica, passou a rever questões de identidade. A relação de autorretrato com o autocentramento despertou, como consequência, o receio da artista em cair em excessivo narcisismo. Nessa trilha, começou a pintar o outro, outras peles e questões.

Graduou-se em 2008 como bacharel em Artes Visuais pela UnB. No entanto, ainda em 2004, antes de sua formatura, começou a expor, recebendo, em 2010, o Diploma de Excelência no *9th Female Artist's Art Anual Award – Art Addiction online Gallery – London*. Sua primeira exposição individual foi em São Paulo, na Galeria Hotel Galeria, em 2012.

O nascimento de seu filho, Hector, no ano seguinte, foi um momento catalisador, que gerou modificações significativas na produção de Clarice Gonçalves, tanto em sua técnica quanto nas temáticas abordadas em suas telas. Ao observar as modificações de

técnica e temática ao longo de seu percurso, é possível notar que a artista sempre dedicou bastante tempo ao preparo das telas, com o objetivo de deixá-las mais maleáveis, obtendo um resultado de superfície opaca e aveludada, que recebe de forma harmoniosa as manchas de tinta. O que se modifica após a chegada de seu filho, como veremos adiante.

Inicialmente, ao ver as pinturas de Clarice Gonçalves, alguns referenciais pictóricos surgem, como os de Elizabeth Peyton⁴ e Paula Rego⁵, por exemplo. É como se as celebridades de Peyton e as figuras de grande proporção de Rego se cruzassem com o prosaico de Cristina Canale⁶ em um campo no qual o pictórico pode se amoldar por meio de variadas configurações, em uma área na qual histórias em quadrinhos e ilustrações se convergem, gerando produtos híbridos. Ao tratar de sua obra, não se pode deixar de citar Ana Mendieta⁷, artista que Clarice Gonçalves tem como referência. Ressalta-se, entretanto, que, apesar de tais convergências, a artista brasileira tece uma vertente muito própria.

Clarice já participou de mostras coletivas em Londres e Nova Iorque, e de feiras no Rio de Janeiro (Artigo) e em São Paulo (Parte). Uma de suas mostras mais conhecidas aconteceu em uma mostra paralela a 12ª Bienal de Havana, em 2015. No ano anterior, lançou seu primeiro livro Clarice Gonçalves – O som do silêncio, pela editora Briquet de Lemos, com curadoria e textos da Doutora em história da arte pela Universidade de Barcelona, Graça Ramos e textos da Crítica, Curadora e Jornalista, Juliana Monachesi e Curador e Crítico Mário Gioia.

Em 2016, foi selecionada para o prêmio Vera Brandt e, em 2019, para o Salão Mestre D'Armas. Possui obras na Casa das Américas, em Havana-Cuba, no acervo do

⁴ Elizabeth Joy Peyton (nascida em 1965) é uma artista contemporânea americana que trabalha principalmente com pintura, desenho e gravura. Mais conhecida por figuras de sua própria vida e além dela, incluindo amigos íntimos, personalidades históricas e ícones da cultura contemporânea.

⁵ Maria Paula Figueiroa Rego, mais conhecida por Paula Rego (Lisboa, 26 de janeiro de 1935 — Londres, 8 de junho de 2022), foi uma pintora luso-britânica. Pintora figurativa, Rego sempre demonstrou grande interesse pelas artes narrativas, e não à toa sua obra presta homenagem a grandes nomes da literatura, como Emily Bronte, assim como da situação política, principalmente de Portugal.

⁶ Cristina Canale, nascida no Rio de Janeiro, 1961. Vive e trabalha em Berlim. A pintura de Cristina Canale revela traços bastante singulares, notadamente a maneira como os elementos figurativos da composição estão sempre à beira de uma iminente dissolução na abstração.

⁷ Ana Mendieta (1948-1985) foi uma performer, escultora, pintora e vídeo artista cubana, que é mais conhecida por suas obras de arte "corpo-terra".

Museu de Arte de Joinville, Santa Catarina, e na Galeria de Arte da Universidade de Goiás (FAV), Goiás.

Além de sua pesquisa em Pintura, Clarice, ao longo dos anos, se enveredou também pela escultura em cerâmica e gastronomia, o que a aproximou de movimentos como o *Slow Food* e Plantas Comestíveis Não Convencionais (PANCs), além de processos como a fermentação de alimentos orgânicos e sustentáveis. Em 2018, foi premiada pelo Instituto Lixo Zero com o título Atitude Cidadã, por sua atuação em prol da reutilização de vidro no DF.

Em 2019, Clarice idealizou e realizou a exposição Matriz, com sua produção pós-maternidade, e fecundou o Coletivo Matriz, que começou em um ateliê montado no anexo do Museu da República de Brasília, com brinquedoteca e cuidadoras para receber as artistas, preferencialmente mães, convocadas via edital aberto. Cada artista recebeu pró-labore e orientação para a produção de obras relacionadas à maternidade, expostas continuamente na mostra Matriz. Com a ajuda e curadoria de Cinara Barbosa, as exposições, tanto a individual de Clarice Gonçalves quanto a do Coletivo Matriz, aconteceram no Museu da República de Brasília entre os dias 8 de outubro e 7 de novembro de 2019.

A questão do feminino é central na produção de Clarice Gonçalves. Suas telas, no entanto, não apresentam uma nítida tensão politizada sobre o lugar do feminino, como ocorre na pintura da portuguesa Paula Rego (Lisboa, 1935-2022), com quem compartilha afinidade temática.

A questão do gênero apontada pelas pinturas da artista volta-se para aquilo que é do íntimo. Um mundo de mulheres, em introspecção, como na obra *Existência simultânea, o som que não se separa do silêncio*, presente na Figura 1.

Figura 1 – Clarice Gonçalves. Existência simultânea, o som que não se separa do silêncio. Óleo sobre tela, 50 x 150, 2010.



Fonte: Clarice Gonçalves (site)⁸

Com uma apresentação de duas personagens opostas, sendo uma livre, corajosa, destemida, e a outra mais retraída, contida, Clarice, nesta obra, nos mostra as possibilidades que as escolhas desencadeiam na vida das mulheres. Acredito que a artista faz essa provocação em grande parte de sua produção, sendo a mulher, nua e liberta, o futuro ideal.

A partir deste ponto, posso dizer que os temas sobre feminino e gênero estão presentes desde a graduação na produção da pintora, como se observa a seguir:

Na época ainda estudante da UnB, cursava disciplinas diversas que nutrissem meus anseios por entender a construção dos papéis de gênero, da maternidade, do feminino em nossa sociedade. Eu cursava nesse semestre (2006) a disciplina Psicologia do gênero com a professora Maria Helena Fávero, e os conceitos e conteúdos desta disciplina são imprescindíveis para minha formação. Estava num momento de olhar para minha ancestralidade, as mulheres que me antecederam e suas histórias de vida, mães solteiras, mães sem mãe, bebês alimentadas artificialmente como fruto da propaganda da época, mães abandonadas por seus parceiros, casamentos de convivência para remediar o fardo de criar um filho sozinhas, indígenas pegas no laço para procriar um Brasil embranquecido, e por aí vai. Me vi não querendo esse papel. Vi nesse lugar o pior que poderia suceder a uma mulher nessa sociedade. Hoje, décadas depois, como mãe, volto meu olhar para a Clarice do antes, e tento saber o que ela me diria agora. No cerne da base da sociedade, a base do trabalho reprodutivo invisível, menosprezado, silenciado, romantizado, vulnerável e imprescindível para o sistema econômico, nosso trabalho doméstico e educativo não valorizado,

⁸ Disponível em: <https://www.claricegoncalves.com/gallery/existencia%20simul-ts1578619399.jpg>. Acesso em: 1 mar. 2022.

não respeitado, não remunerado e não contabilizado na história da Humanidade⁹.

Atualmente, a artista fala mais sobre um mundo ideal, principalmente para as mulheres: o lugar do sonho, idílico, onde ser mulher não é algo que gera medo. Clarice vive e trabalha em Taguatinga, Distrito Federal.

Os principais textos sobre a artista são dois artigos, intitulados: O prazer da mulher nas pinturas de Clarice¹⁰, de Sissa Aneleh, e de Clarissa Monteiro, O parto na arte: imagens entre a ciência e o prazer¹¹. A artista também aparece pontualmente na análise de uma obra, na tese intitulada: O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade¹².

A artista Clarice Gonçalves, uma mãe solo, não branca, racializada, periférica, passou por diversas situações que transformaram a sua experiência da maternidade em algo nada tranquilo. A artista pesquisa sobre a maternidade desde sua graduação, mas de um lugar externo, ao pintar sua mãe grávida de sua irmã, sendo que sua mãe também é uma mãe solo.

Desde o início de sua trajetória artística, Clarice Gonçalves tem como foco a vontade de preencher lacunas na história da arte. Desde a graduação, a artista conta que se cansou dos padrões hegemônicos preestabelecidos, em que os artistas homens são a regra e as mulheres ocupam, no geral, o lugar de musas. A pintora se propôs a contribuir com obras que remetem às memórias, aos ideais, a autorreferências, ao respeito de corpos e vivências (GONÇALVES, 2022, entrevista).

2.2 A maternidade e a produção artística de Clarice Gonçalves

⁹ Gonçalves (2019).

¹⁰ ANELEH, Sissa; ASSIS, Batista de. O prazer da mulher nas pinturas de Clarice. *In*: CONGRESSO DO CBHA, 38., 2018, Santa Catarina. **Anais [...]**. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/index.html>. Acesso em: 12 mai. 22.

¹¹ BORGES, Clarissa Monteiro. O parto na arte: imagens entre a ciência e o prazer. *In*: MUNDO DE MULHERES, 13.; SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 11., 2017, Florianópolis. **Anais eletrônicos [...]**. Disponível em: http://www.wvc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503888001_ARQUIVO_ARTIGO_CLARIS_SABORGES_FAZENDOGENERO11.pdf. Acesso em: 12 mai. 22

¹² BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade**. 2019. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/27455>. Acesso em: 13 abr. 2022.

Atualmente, a artista fala sobre o tema da maternidade de forma mais tranquila, mas, por um tempo, conforme a própria artista, esse tema a sufocou:

Trabalho com esse tema desde a graduação e, com a sobrecarga do trabalho do cuidado e afins, cansei de falar sobre esse tema porque parece que estava presa nesse lugar. Comecei a buscar outras temáticas para trabalhar; estou agora em um momento idílico, lugar onde o corpo feminino possa ter paz. (GONÇALVES, 2022, entrevista).

A artista relata que sua produção sobre a maternidade, presente na exposição *Matriz*, começou nesse lugar do desabafo, de colocar para fora esse algo indigesto, um lugar catártico, individual e coletivo. De acordo com a artista, a maternidade trata-se de um trabalho não remunerado – o do cuidado – e que é invisibilizado socialmente. Segundo Federici (2019), tanto o sistema econômico quanto o político dependem do trabalho doméstico que, mesmo quando remunerado, é realizado em sua maioria por mulheres. Essa força de trabalho é um dos pilares da produção capitalista.

Sob diversas óticas, a temática da maternidade esteve presente ao longo dos 15 anos da carreira artística de Clarice Gonçalves, mas foi ao tornar-se mãe que a artista pôde perceber a “cruza” presente na experiência, para a qual, segundo a pintora, foi impossível se preparar. A artista fala sobre o tema em entrevista:

Minha experiência com a maternidade foi muito chocante. Meu trabalho sempre orbitou o feminino, a construção do feminino, a socialização da mulher. Acho que o primeiro trabalho que eu fiz, por volta de 2005 ou 2006, eram umas fotografias da minha mãe grávida da minha irmã. Então ali eu já estava falando da maternidade e dessa socialização para a maternidade. Até então, eu estava falando sobre esses temas de um lugar de quem está observando, de fora. Por mais que eu estivesse ali, segurando a onda, ajudando em casa, porque enfim, minha mãe não teve a participação do pai da minha irmã, eu também não fui criada com o meu pai. Viemos de uma linhagem de mães solteiras e isso era muito forte e muito eloquente de alguma forma, no contexto socioeconômico e sociocultural que a gente nasceu. Então a maternidade me trouxe essa coisa crua de que não adianta se preparar. Por mais que eu tivesse lido coisas da psicologia, da antropologia, e da própria medicina baseada em evidências, nada me preparou realmente para o que eu estava vivendo. Foi muito chocante. A minha maternidade também teve um contexto diferenciado porque meu filho nasceu com uma má-formação e isso gerou toda uma tensão e traumas para além do puerpério, que já é bem complexo.

Então foi bem chocante para mim não conseguir produzir, não conseguir dar continuidade ao meu raciocínio, à minha criação. Mentalmente eu já não via sentido no que eu produzia antes. Eu tentava resgatar o que eu estava fazendo antes, era como se a outra Clarice tivesse morrido. E na verdade, é isso que acontece, a gente morre. A pessoa que a gente é e que achava que ia ser, morre quando a gente vira mãe. A gente tem que se reinventar e a gente renasce de outra forma. E eu passei muito tempo tentando resgatar aquela outra Clarice e isso me gerou muita dor. Então, a partir do momento que eu consegui

re-significar e ver que é isso mesmo, que é pra sempre, foi que as coisas começaram a sair de mim para virar obra. Minhas obras adquiriram mais do que nunca um caráter catártico. E até hoje acho que a maternidade me fez rever prioridades, me trazer a visão de que o autocuidado é essencial e me fez condensar a minha produção. Eu tenho menos tempo para criar, menos tempo de ócio, de descanso, de tempo pra mim, então o tempo de criar diminui muito e é difícil de aceitar e se adaptar a isso. Mas a gente precisa aceitar as mudanças e o trabalho também se adapta de alguma forma. (PLEE, 2018?).

2.3 A artista e suas técnicas

A discussão sobre a produção da artista se iniciará a partir da apresentação das técnicas utilizadas em suas obras. Clarice Gonçalves é uma pintora que constrói em seus quadros cenas a partir de fotografias de sua própria autoria ou de terceiros.

De posse da imagem, a artista recria a situação. Não a projeta na tela, utiliza-a apenas como uma fonte de inspiração. Nem mesmo desenha na tela antes de pintar, não faz esboços.

Desafia a memória e tem por foco a matéria da pintura, pois deseja ver a mesma imagem a partir das qualidades expressivas da cor, em especial, e do desenho, secundariamente. Prefere usar figuras de baixa resolução e de contrastes confusos, que lhe permitem chegar ao que chama de “âmago da imagem”. A partir daí, deixa que a pintura tome de assalto o corpo da tela. Podemos observar essa situação em um dos trechos de seus diários de artista:

Eu pinto, na verdade, uma impressão possível, um *insight* que tenho ao ver a foto. Não a foto. A pintura é, então, resultado híbrido entre essa imagem-referência vestigial e a minha visão/ leitura/ sentimento/intenção desta.¹³

Graça Ramos¹⁴, em seu texto *O som do silêncio*, presente no catálogo de mesmo nome, apresenta Clarice Gonçalves sob a seguinte ótica:

Possui natureza duplamente poética a pele que habita a pintura de Clarice Gonçalves. Em seus quadros, tinta e voz têm vontade, dando à imagem caráter dramático, como se tudo se passasse em um teatro onírico. Há muito de silêncio nessas cenas criadas a partir de manchas inconstantes, repletas de corpos feitos em texturas densas. No convite ao recolhimento que sua obra propõe, a voz se insere na estratégia dos títulos que costumam despistar a lógica do visto. Os títulos-legenda funcionam como poemas que reforçam o apelo ao sensorial. Em

¹³ Trecho encontrado nos cadernos físicos da artista em seu ateliê, onde ela descreve processos, faz esboços e estudos.

¹⁴ Graça Ramos é doutora em artes pela Universidade de Barcelona.

Clarice, o aparentemente racional e organizado da manifestação pictórica é desconstruído pelo léxico, pois aquilo que é dado ver quase sempre não coincide com o dito. Artista do século XXI, nascida e criada na capital brasileira dominada por expressões arquitetônicas modernistas, seus óleos potencializam questões temporais, relativas à tradição da arte e à urgência de experimentação presente. À linguagem baseada na figuração naturalista do humano, expressão primeira da pintura, ela alia métodos e técnicas inerentes à atualidade. Na particular relação que estabelece com o tempo histórico, ocorre, portanto, um anacronismo e uma dissociação típicos do ser contemporâneo. Clarice constrói suas cenas teatralizadas a partir de imagens obtidas e processadas por terceiros, recurso usual para muitos pintores após o advento da fotografia, intensificado nas últimas décadas com a tecnologia digital. Nos seus primórdios, a fotografia provocou grandes alterações na forma de pintar, que desembocariam nas expressões abstratas, reação à técnica que tendia a reproduzir com fidedignidade o chamado real.

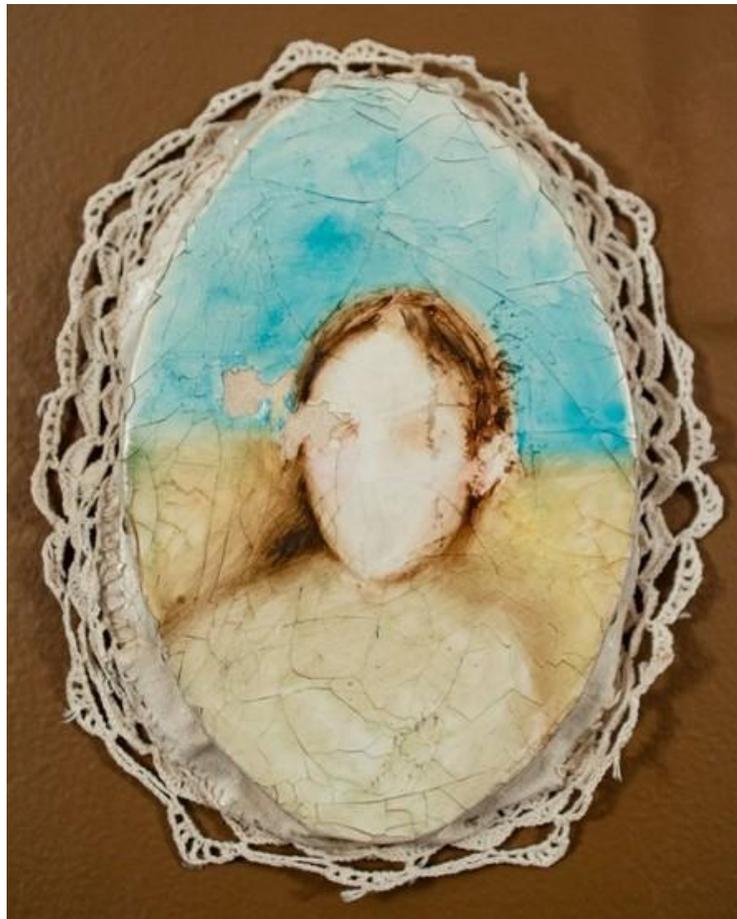
Na atualidade, se constitui diferente a questão colocada a pintores que se baseiam em imagens para elaborar suas obras. Reside em investigar como, a partir delas, é possível trabalhar questões inerentes à pintura inclusive quando se preserva a estrutura da imagem referencial. De que maneira ela pode adquirir autonomia estética e poética na manufatura do pintor? Em suma, a transferência de uma imagem para a pintura se transforma em desafio material e de linguagem quando o artista busca expressão singular. (RAMOS, 2014, p. 13).

A técnica de Clarice sofreu modificações profundas após o nascimento de seu filho. Dentre elas, está a questão da luminosidade no ambiente onde pintava, pois a artista produzia sob luz artificial e, em grande parte do tempo, no período noturno, enquanto seu filho dormia. Antes, a artista pintava com tinta óleo, mas, com um bebê em casa, a transição para tinta acrílica se fez necessária, o que demandou um processo de adaptação e um novo relacionamento com essa nova forma de pintar. Além disso, os formatos de suas telas começaram a ser menores, pois seu tempo era limitado e precioso.

Me encontro no limiar entre mulheres brancas de classe média e que vivem uma maternagem militante que visa a humanização do parto, a livre demanda na amamentação, criação com apego, comunicação não violenta, pedagogias que prezam a autonomia e contato com a natureza etc. (ferramentas que dependem de certa maneira de suporte financeiro, tempo, apoio são inacessíveis) e que em sua maioria são mulheres que possuem suporte, rede de apoio, bons empregos, estudo ou ainda assistenciais contratadas (babás, cursos preparatórios etc). O outro lado, o da minha família, amigas, vizinhas, mulheres com quem trabalho é a demanda de lidar com desafios esmagadores de maternar da melhor maneira, mas dentro de um sistema de sobrevivência, creches de bairro, violências obstétricas, SUS sucateado, introdução alimentar precoce, pouco acesso ou nenhum acesso a aparelhos culturais, poucos recursos financeiros para criar alguém, ou seja, outras maneiras e possíveis de maternar. Essa distância e a intensa “comercialização” de um estilo de maternagem que é visivelmente classista (racista também) tem me trazido para esse lugar de reflexão e expressão em meu trabalho artístico (no momento em processo de pesquisa). (REIS, 2019, p. 38).

Os craquelados presentes em alguns de seus trabalhos chamam a atenção. A artista conta que certa vez errou a mão ao preparar as telas, causando inúmeras rachaduras em suas superfícies, e, em vez de descartá-las, decidiu aproveitá-las, abraçá-las, explorá-las, tornando aquele trabalho um símbolo forte da própria rachadura que estava dentro dela. Pintou por cima e transformou as rachaduras em linguagem. Além disso, a artista se conectou com obras antigas que conversavam com aquele momento, como as que adicionou a técnica do crochê em algumas de suas telas, um material que remete à infância, ao gestar, ao enxoval, esse novo alfabeto de dentro pra fora que emerge em seus trabalhos, que ela mesma estava vivendo. Podem-se visualizar tais aspectos na Figura 2.

Figura 2 – Clarice Gonçalves. Fragmentos separados das lembranças. Óleo sobre tela e crochê, 35 x 26 cm, 2012



Fonte: Gonçalves (2020)

A respeito dessa experiência, a artista afirma:

Certa vez errei a mão no preparo do composto, e todas as telas preparadas com este racharam-se ruidosamente. Metros e metros de superfície preparada cuidadosamente, camadas de lenta secagem, horas de trabalho culminaram num alarido de arrepiar onde gretas e rachaduras apareciam à menor pressão da superfície. E era lindo.

Ao me tornar mãe, o tempo de dedicação não só ao preparo, mas a todo o processo da pintura e de experimentações ficou escasso e condensado, e então, tomar esses refugos da pintora que fui antes tomou outra urgência, peso e significâncias; as rachaduras agora eram meu próprio corpo recém parido, os fios da lona rasgada, grampos usados, a cola virou secreção, os cabelos que me caíam volumosamente, foi-se criando uma arqueologia daquela que fui. Como o coronel Aureliano Buendía¹⁵ fazendo e refazendo os peixinhos de ouro, me recriei das cinzas para um universo sensorial que flerta com o abstracionismo, mas que para mim eram nítidos retratos. Auto-retratos¹⁶. (GONÇALVES, 2020, p. 34).

Essa obra ainda contém uma relação de lembrança do período de gestação da artista, que em nossa entrevista compartilhou o fato de que o cheiro da tinta a enjoava, e a partir disso se dedicou com mais afinco ao crochê, que acabou por ser uma forma de manter sua produção, mesmo sem pintar.

A sua técnica de pincelada também é algo que vale a pena ser observado, pois a artista constrói imagens a partir de manchas espessas e visíveis, despistando raciocínios excessivamente lógicos e apelando ao sensorial do espectador, provocando muitas vezes um sentimento de *déjà vu*.

O estado de ser necessário à criação, consiste num misto de relaxamento, teimosia, vontade e uma condição mecânica do corpo. Ultimamente tenho percebido que as imagens que uso como referência para a pintura, as vejo em camadas: cor, contrastes, nível de detalhes, composição e a imagem crua.

Essas camadas, em menor ou maior grau de certa forma me atrapalham a chegar ao cerne de minhas possibilidades no embate com a pintura e minhas projeções interiores, são lâminas de tentações limitadoras.

1ª Cor: A mais chamativa e pegajosa. Muitas vezes me esbaldei só em seu mérito e produzi boas pinturas, belas e sedutoras ou catárticas e cinzentas.

2ª Contrastes: Trabalham em conjunto com a cor, confinando os olhos numa cúpula entre ambas. Divertido, psicodélico e sugam impiedosamente as vistas.

3ª Resolução: Terrível e maior de todas as tentações para o pintar figurativamente. A quantidade de detalhes deliciosos de uma imagem são um teste contínuo para a habilidade técnica e capacidade de observação. Mas não é aqui ainda onde a pintura reside, ao meu ver.

4ª Composição: Todos os recortes possíveis, a capacidade de transformar completamente a imagem e suplantando as outras camadas... me deleito.

5ª Imagem crua: Forma, conteúdo.

Imagens destituídas das três primeiras camadas são as que mais me permitem a experimentação em pintura. Sendo a quarta camada – a composição – um fator

¹⁵ Coronel Aureliano Buendía é um personagem literário de Gabriel García Márquez do livro Cem anos de solidão. A característica citada aqui é o ato constante de fabricar peixinhos de ouro para então derretê-los e novamente voltar a fabricá-los, de forma cíclica (GONÇALVES, 2020).

¹⁶ Texto reconstruído a partir de anotações atualizadas (2012 – 2020) de um diário de Clarice Gonçalves. (GONÇALVES, 2020).

indispensável também a essa experimentação.

Concluindo, imagens sem cor, contrastes confusos e baixa resolução me permitem mais eficazmente chegar no âmago da imagem, projetar-me para então que a Pintura se deixe cair em meu corpo, tomando de assalto ímpetos não premeditados. Mirabilia!¹⁷ (GONÇALVES, 2020, p. 34)

Para explorarmos ainda mais as pinceladas de Clarice, escolhi o díptico *Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu* (2016).

Figura 3 – Clarice Gonçalves. *Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu*. Óleo sobre tela, dois módulos de 50x70cm, 2016.



“Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu”.

Fonte: registro pessoal

¹⁷ Texto reconstruído a partir de anotações de um diário de Clarice Gonçalves, do ano de 2012 (GONÇALVES, 2020).

Em detalhe:

Figura 4 – Clarice Gonçalves. Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu. Óleo sobre tela, dois módulos de 50x70cm, 2016 (detalhe)



Fonte: registro pessoal

Em *Tocou-as com a gema dos dedos e pela primeira vez sentiu-se habitar um corpo que não era seu* (2016), que é um óleo sobre tela, são apresentadas duas cenas que parecem demonstrar a ação de uma mesma personagem. Fazendo uma leitura da esquerda para direita, na primeira parte do díptico a artista nos apresenta uma mão explorando formas que nos remetem pequenas pedras, cascalho. Existe um ar de curiosidade nesta primeira cena. Na segunda parte, a mão penetra com dois dedos (indicador e anelar) nas pedras mostradas na primeira parte. A penetração dos dedos possui um erotismo constrangido, mas, paradoxalmente, existe uma vontade de explorar.

O conjunto chama atenção pela simplicidade de assuntos retratados e sua composição. As mãos brancas não identificam a dona. Aliás, é possível apenas supor que seja uma mulher por conta da produção da artista e do contexto da exposição que estava inserida. As mãos são, em alguma medida, andróginas. Essa mão investiga o terreno. A ideia de que sejam pedras abrem margem para compreensão da hesitação dessa mão. Na segunda cena, penetração. As escolhas compositivas da artista fazem com que a mão tenha uma aparência não usual.

Os dois dedos penetram um buraco, em uma tentativa de conhecer aquele ambiente. As formas do trabalho decorrentes das pinceladas marcadas são uma questão para se analisar. No caso, a diluição das formas.

Desde o título até a maneira como o trabalho é apresentado o espectador é conduzido por uma narrativa de descoberta, intimidade e desconstrução. No primeiro quadro, o cuidado com que se explora o ambiente demonstra uma curiosidade inocente que tenta desvendar a superfície. Esse ambiente se mostra hostil em um primeiro momento, a escolha das formas pedregosas não parece fortuita. A artista poderia escolher diversas texturas para essa situação, mas escolhe algo áspero que poderia machucar a mãos. Isso pode indicar a dificuldade para lidar com esse pequeno universo que é representado. Metaforicamente, uma alusão à exploração do corpo da mulher que, como dito anteriormente, tem sua sexualidade demonizada.

No segundo momento do díptico, a mão penetra com dois dedos aquele ambiente, que, apesar de ter as mesmas cores, não é mais o mesmo. Clarice não dá formas claras ao que seriam as pedras anteriormente. A forma se torna informe ao ser tocado pela artista. Os mistérios do informe nesse caso se dão pela ação da artista em tocar essa

superfície e a exploração desse ambiente, antes hostil.

Dentro da narrativa da obra essa penetração pode se mostrar um momento decisivo no despertar sexual. O impacto é tão grande que a personagem não se reconhece. Ao se tocar, não entende o próprio corpo. O corpo perde a forma. Interessante notar que o toque nas pedras é que destitui esses objetos de sua forma. Uma antítese. Ao explorar é que se conhece menos ou se descobre que nada se sabia sobre si mesma.

Há uma nova descoberta no toque real. Uma não descoberta, um estranhamento. Ela descobre que é outra. Um outro corpo, que não era seu. Seu corpo se torna informe.

Na entrevista realizada com a artista, ela compartilhou como a obra foi feita, como uma releitura de uma imagem pornográfica, ressignificada. Faz parte de um movimento que Clarice chama de Idílio, onde a paz dos corpos femininos, o contato com a natureza e o sentimento de pertencimento são os fios condutores.

2.4 Temáticas nas obras de Clarice Gonçalves

Nesta seção, discorre-se sobre o fio condutor da temática dos trabalhos da artista no período entre 2013 e 2019. Pretende-se realizar um apanhado geral de várias situações que ocorreram com a artista e refletiram em sua obra. Citarei os principais temas abordados pela artista no período, com a discussão de alguns deles.

Clarice Gonçalves cria um ambiente¹⁸ com suas telas, um lugar de crítica, reflexão, questionamento em relação aos temas que transbordam da artista e se materializam em seus quadros. Como explica o professor Marco Giannotti:

O espaço não se constitui mais exclusivamente através de contrastes de cores presentes na superfície da tela, não é visto como uma realidade em si, mas como algo que surge a partir da experiência humana. Cria-se desse modo uma sensação física que escapa da superfície do quadro: “um ambiente”. Cada vez mais a superfície da tela confunde-se com a parede. O espaço que a pintura define não é para além, mas para quem da superfície pintada, como os mosaicos das igrejas bizantinas que colorem o ar do vão arquitetônico. Essas pinturas procuram criar um lugar (GIANNOTTI, 2009).

A artista trata da libido da mulher mãe, da morte e do renascimento após a maternidade, do puerpério, da desumanidade do que é ser mãe, da maternidade dentro

¹⁸ Ambiente, neste estudo, segue a definição de Giannotti (2009).

do sistema capitalista e da maternidade real.

A artista avança, sem limitação, em direção à discussão sobre o prazer feminino, sobre a libido da mulher, principalmente após a maternidade. Para além de mostrar esse tabu, Clarice Gonçalves coloca todos esses prazeres como um direito da mulher. Antes vividos, agora se tornam algo a ser alcançado e defendido. Em algumas obras, a exemplo de *Impõem uma parcela completa* (Figura 5), a artista discute o direito de não ter o momento de intimidade.

Figura 5 – Clarice Gonçalves. *Impõem uma parcela completa*. Óleo sobre tela. 80 x 100cm, 2018



Fonte: Clarice Gonçalves (site)¹⁹

Em um momento de puerpério, diversas mulheres se sentem culpadas por não estarem em contato íntimo com os parceiros ou parceiras, mesmo que as demandas constantes ou o cansaço extremo (ou ambos) estejam ali para justificar esse movimento. Na minha percepção, a obra retrata essa mulher que vivencia o pesadelo de pensar não apenas em satisfazer todas as necessidades de sua cria, mas ainda de ter que cumprir

¹⁹ Disponível em: <https://www.claricegoncalves.com/gallery/parcela-ts1577222115.jpg>. Acesso em: 16 abr. 2022.

o papel de esposa imposto pela sociedade, dando atenção ao companheiro.

Pode-se discutir, em paralelo, os estereótipos que sustentaram a idealização em volta da mulher, e também desta como símbolo sexual que, ao se tornar mãe, perde sua sexualidade para viver a idílica maternidade.

A obra tem uma composição descentralizada; seus personagens estão com seus rostos fora do quadro, deixando a maior parte da pintura ser esse espaço da cama com lençóis. Acredito que o fato de o rosto não estar disponível ajuda a encaixar essa situação em diversos lares, facilitando a conexão. A textura do tecido e sua cor fria chama a atenção e me faz pensar no que exatamente estava acontecendo naquele espaço de intimidade, pois o tecido está bagunçado. O casal teve um momento de intimidade e a mulher se levanta para sair dessa situação desconcertante? Ou estaria ela se preparando mentalmente para o que está por vir?

A personagem feminina não branca, vestida com uma camisola rosa com renda, sentada na beirada da cama, deixa a sensação de que ela está desconfortável. Sua vestimenta me traz a sensação de que é uma mulher casada. Lembro-me de quando me casei e meus familiares me deram pijamas considerados apropriados para uma esposa dormir com seu marido, e todos eram de renda como o da obra. Há imposições até na nossa forma de vestir para dormir ao lado de um homem. O personagem masculino, um homem branco, encontra-se aparentemente nu, coberto pelos lençóis, em uma posição na qual se mostra bastante à vontade, como se estivesse à espera da moça ou acabado de ter o que queria.

Interessante notar que o homem se encontra aparentemente despido. A sociedade não estabeleceu para ele uma vestimenta apropriada para estar com sua esposa; ele se veste da forma como se sente à vontade. Esse fato, a meu ver, se desenrola em toda uma situação matrimonial. O que nós, mulheres, fazemos em uma relação conjugal é porque queremos ou é para atendermos a uma norma social implícita em nosso inconsciente? E também imposta socialmente, porque somos julgadas quando não cumprimos as normas. Acredito que a obra gera esses pensamentos para questionar e colocar uma lente de aumento no modelo que vem ao longo dos anos e permanece atual, essa vida pautada no patriarcal.

Há um conceito que se encaixa perfeitamente na obra *Impõem uma parcela*

completa (Figura 5), o da *Normose*. Weil (2002, p. 15) esclarece o termo, afirmando ser o “conjunto de hábitos considerados normais e que, na realidade, são patogênicos e nos levam à infelicidade e à doença”. A partir deste conceito, percebo que Clarice Gonçalves nos convida a questionar esse normal, a fazer perguntas como: o que é ser mulher? Em que consiste ser mãe? Quais os papéis que elas desenvolvem? Elas deveriam estar realizando tudo o que estão fazendo? Essas e outras perguntas compõem reflexões sobre a realidade feminina.

A artista também nos leva a questionar o lugar do homem, sendo aquele que muitas vezes não assume seu lugar de companheiro, de pai, que está ali para ser servido e não como parte ativa da dinâmica familiar. Essa normalidade da nossa sociedade é patogênica, ela adocece mulheres, as sobrecarrega e as desvaloriza.

O título da obra, *Impõem uma parcela completa*, dá pistas sobre o que se expôs nos parágrafos anteriores. A mulher parece estar em um lugar desconfortável, no qual deve cumprir com suas obrigações impostas de esposa. Não seria a parcela completa a que se refere o título a situação de não apenas cuidar da criança, mas de todas as pessoas da casa, assim como da casa também? O preço caro do patriarcado, em que mulheres são diversas vezes submetidas a situações como essa, configuram, ao meu ver, uma violência.

Esse tipo de violência é discutido por Schwab e Meireles (2017), que se debruçaram sobre relatos de mulheres que sofreram abuso psicológico e escreveram sobre um tipo de violência que nem sempre é percebido com facilidade. A violência psicológica é a mais silenciosa das formas de violência doméstica e, por isso, não é alvo da mesma atenção por parte da sociedade ou mesmo da própria vítima. As autoras destacam que essa modalidade de abuso está presente em todas as classes sociais e, muitas vezes, é relevada pela vítima durante décadas. Vários dos relatos expostos na obra das autoras são de mulheres que negaram a agressão durante anos.

Na trilha de sua investigação acerca das manifestações do corpo e da sexualidade, Clarice Gonçalves aponta para o tema da maternidade e da mulher artista em sua multidimensionalidade. A pintora nos mostra os invisíveis gestos de viver e as formas dessa mulher, mãe e artista. É possível fazer um paralelo entre a obra *Impõem uma parcela completa* (2018), Figura 5, e a obra da artista pernambucana Priscilla Buhr

(1985), intitulada *Não Reagente* (2016), Figura 6.

Figura 6 – Priscilla Buhr. *Não Reagente*. Fotografia Digital, 2016.



Fonte: Priscilla Buhr (site)²⁰

A obra *Não Reagente* (Figura 6) aponta diretamente para o lugar simbólico e sacralizado do corpo da mãe, onde a sexualidade parece inexistente. É possível observar uma porção de pele, onde gotículas brancas repousam e, no canto inferior, se consegue ver a parte de um mamilo. A leitura precoce dessa fotografia, dentro da narrativa proposta por este estudo, nos leva a imaginar leite materno sobre o seio da mãe, como se não houvesse a possibilidade de estabelecer outra relação com os elementos da cena, um outro contexto para esse seio materno.

No peito, contudo, há sêmen, o que desconstrói a expectativa ancorada nos estereótipos da maternidade e do corpo-mãe assexuado. Essa e outras tensões críticas vão surgindo no decorrer da narrativa criada, instigando o olhar para situações que

²⁰ Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/>. Acesso em: 15 out. 2021.

partem do lugar íntimo referente a um discurso autobiográfico, mas que tocam questões sobre a socialização da mulher, o controle dos corpos e expectativas sociais depositadas na maternidade.

Em ambas as obras, a discussão no que diz respeito aos papéis atuados pelas mulheres é presente, bem como da expectativa gerada para nós, mulheres. Se for mulher casada, tem de ceder ao marido; se tiver seio e gotículas brancas, tem de ser leite materno. Os papéis a que nós, mulheres, somos submetidas estão no imaginário coletivo, e obras como a de Clarice Gonçalves e Priscilla Buhr nos ajudam a ampliar os horizontes do possível e questionar o modelo vigente.

A morte e o renascimento da mulher é um assunto que não pode faltar quando se aborda a maternidade. Quem já passou pela experiência do parto sabe da potência da morte e do nascer de dois novos seres, isso sem falar do puerpério. Em sua entrevista, Clarice conta que, por muito tempo, buscou reviver a antiga Clarice, a Clarice não mãe, a Clarice do antes. Esse processo a levou a um momento delicado em sua vida, que durou cerca de 3 anos, período após o qual aceitou por inteiro a nova realidade e se fez renascer.

Peço licença aqui para explicar melhor o que quero dizer com a morte da mãe quando a criança nasce. Para mim, enquanto minha filha saía do meu útero, saudei a morte e adentrei o limbo entre quem fui e quem estou vindo a ser. Parir e puerperar são atos densos e esticados no tempo. O parto não acaba quando o neném sai. Eu morri sem data pra renascer, e acredito que toda mãe vive isso em algum nível. A morte acontece, pois não sabemos quem nos tornamos após o parto. A morte acontece porque a antiga pessoa que a mãe já foi não existe mais; ela, agora, tem de renascer como esse alguém que nem ela mesma sabe quem é.

A obra *Com a cautela das lagartas* (Figura 7) é emblemática, pois simboliza o processo que toda mãe ou cuidador(a) vive. Na cena, a personagem está escalando uma parede. Está nua e sem equipamentos. O fosso lhe parece profundo. O chão distante poderia ocasionar-lhe morte ou graves machucados. Aqui, acredito estar retratando o puerpério, representado de forma certa, como uma eterna tentativa de sair de buracos, escalar por frestas, tentar fugir. A obra pode ser vista também como uma rachadura de si mesma, podendo ser um autorretrato da artista escalando e quase escorregando em

seu puerpério, para dentro da escuridão solitária que é esse momento.

Figura 7 – Clarice Gonçalves. Com a cautela das lagartas. Acrílica e óleo sobre tela. 180 x 125 cm, 2016



Fonte: Clarice Gonçalves (site)²¹

A presença da nudez na cena traz a forte sensação de vulnerabilidade, de despir-se do que se era antes para escalar o novo. Para mim, é uma obra potente e admito que, na época em que a vi pela primeira vez, não a entendi, e hoje, quando a vejo, é como um espelho do meu puerpério, sendo ele profundo, escorregadio, vulnerável, sofrido e transformador. Importante salientar que a própria artista, Clarice, confirma ser uma

²¹ Disponível em: <https://www.claricegoncalves.com/gallery/com%20a%20cautela%202019-ts1577297080.jpg>. Acesso em: 8 set. 22.

representação do puerpério, como pode ser visto na entrevista com a mesma.

A personagem está na parte central do quadro, e a rachadura na qual se apoia para escalar transpassa toda a pintura. Com a forma como foi pintada, a personagem parece pequena em comparação ao espaço onde está inserida, reforçando a ideia de que o que está fazendo (escalada) é algo, a um só tempo, perigoso e corajoso. Os tons de verde e marrom em conjunto ao preto nos convidam a adentrar a esse mundo subterrâneo, frio, úmido, escorregadio – principalmente o verde, que lembra o musgo que brota das paredes úmidas.

O título da obra, *Com a cautela das lagartas*, relaciona-se ao simbolismo da lagarta em seu processo de transformação. A personagem retratada se transfigura. Assim, ao mesmo tempo em que o poço é opressor, ele pode servir como casulo para que ela saia transformada e se entenda novamente como mulher. Um potente recurso da natureza feminina, se a mãe o enxergar de tal forma.

A curadora da exposição Matriz, Cinara Barbosa, traz outra interpretação e afirma que “A obra traz, por sua vez, o corpo dono de si como sua própria casa, ao colocar, agora, a figura representada em meio a uma ideia de natureza, em uma situação de exterioridade” (SOUSA, 2022, entrevista).

Clarice Gonçalves tem uma leitura da obra mais voltada para a fuga de uma situação que não mais quer ser vivida. A obra foi feita no início da pandemia da covid-19. O contato com a animalidade a fez abraçar o que a artista denominou de ecofeminismo, um lugar de confluência de paz com o corpo planetário em conjunto com os corpos femininos.

Encontrar uma brecha na sanidade, fugir por buracos. O fio condutor da obra vai de encontro a isso. Acredito que, dessa forma, reforce ainda mais a idade de um puerpério, principalmente pelo fato de a artista focar não na representação em si, mas na sensação. Como vimos, Clarice pinta a partir de fotografias, mas não para copiá-las em outra linguagem, mas para trazer a sensação que ela sentiu para a tela, e o espectador poder acessar esse sentimento.

A obra foi pintada com várias camadas de tinta, o que é de costume da artista, sendo o branco presente na tela em si, uma referência à aquarela, segundo Clarice (GONÇALVES, 2022, entrevista).

O tema da amamentação é um terreno delicado para Clarice Gonçalves, pois a artista não pôde amamentar seu filho, visto que a criança nasceu com uma pequena deformação nos lábios, o que impediu o processo. A artista relata um pouco sobre a frustração de não ter vivido esse processo, e em sua obra, *Procedimento mecânico*, aborda o assunto (Figura 8).

A amamentação é um dos temas mais recorrentes quando se pesquisa sobre a maternidade e sua presença na história da arte ocidental. Suas representações enfatizam a relação íntima de vínculo da mãe com bebê, a doação e a docilidade, mas pouco se aborda sobre questões do corpo que amamenta.

Figura 8 – Clarice Gonçalves. Procedimento mecânico. Óleo sobre tela, 90 x 90 cm, 2018



Fonte: Clarice Gonçalves (site)²²

A obra supracitada contém uma personagem branca, que tem seu seio, do qual jorra leite, à mostra e uma de suas mamas apoiada por uma tipoia. Os tons de fundo e pele são parecidos, contrastando com os mamilos escurecidos e os detalhes de sombra,

²² Disponível em: <https://www.claricegoncalves.com/gallery/procedimento-ts1577222117.jpg>. Acesso em: 21 jun. 2022.

levando o foco ao mamilo do qual vaza o leite.

Quando apresenta o corpo da lactante sem o bebê, Clarice também provoca o deslocamento da imagem cristalizada da mãe dedicada ao amamentar sempre enlaçada a sua cria, para a representação de um corpo funcional que existe para além da fusão mãe-bebê. Uma cena intrigante, porque é esvaziada de sentimentalismo.

Clarice Gonçalves fala dessa obra como a representação de uma máquina de produzir. Essa obra me fez pensar sobre os focos da militância da atualidade no que diz respeito à maternidade. O tema da amamentação prolongada é um dos principais focos de militância que vem surgindo e que cresce bastante em favor de uma nova maternidade. Que o bebê deve mamar no peito por dois anos ou mais é dito e redito pelos órgãos de saúde, escrito nas caixas de leite, falado pela imprensa e repetido nos consultórios o tempo todo. Concordo com tudo isso, mas algo não está no lugar.

Será que se está imaginando a rotina de uma mulher como Clarice Gonçalves, mãe solo, que precisa trabalhar, pois só depende dela a manutenção do lar, quando se afirma que ela deve amamentar até que o bebê faça dois anos? Sabemos se a mãe pode amamentar?

Não pretendo com isso dizer que a militância em favor da maternidade esteja errada ou que seus focos não sejam importantes. Pretendo chamar a atenção para que se faça um recorte de classe, onde é um privilégio socioeconômico ter a opção de amamentar sua cria até os 2 anos. O fato é que ser mãe não tem um caráter universal, nem está desvinculado do contexto sociocultural. Parece que perdemos a capacidade de olhar humanamente para as mulheres quando inconscientemente consideramos inadequadas suas vivências enquanto mães.

A obra *Procedimento mecânico* retrata exatamente isso: o trabalho mecânico, repetitivo, não remunerado da amamentação. É preciso olhar para a mulher e enxergá-la para além de um instrumento de parir e cuidar. São pessoas que estão ali, não máquinas, mesmo que o sistema insista em nos tratar de tal forma.

Uma obra que, na minha concepção, tem aproximação temática com a obra *Procedimento mecânico* (Figura 8) é a obra intitulada *Ordenha 002*, de Nídia Aranha, presente na Figura 9. *Ordenha 002* parte do projeto que utiliza elaboração de uma dieta hormonal específica voltada ao incentivo de lactação em um organismo travesti e o

monitoramento dessas operações.

Figura 9 – Nídia Aranha. Ordenha 002. Videoperformance, 2022



Fonte: Nídia Aranha (Instagram)²³

Nídia Aranha faz a inserção de seu corpo no sistema de uma ordenhadeira mecânica, muito usada na bovinocultura, adotando a ideia de provedora, presente na mesma lógica de um corpo como *commodities*²⁴.

Explicitando as relações desumanizadas que abarcam a vaca leiteira, bem como as mães, que acabam por ser parte do mesmo sistema e são também exploradas, Nídia Aranha mostra que a relação de exploração está presente nas mais variadas camadas da nossa sociedade. As horas de amamentação não são contabilizadas como trabalho, são invisibilizadas e desvalorizadas.

²³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Ch4vIP1rmqG/>. Acesso em: 6 ago. 22.

²⁴ *Commodities* são mercadorias primárias de origem agrícola, pecuária, mineral e ambiental que fornecem matérias-primas importantes para a produção industrial global. Disponível em: <https://4parede.com/por-uma-descolonizacao-dos-modos-de-fazer-e-de-receber-arte/>. Acesso em: 1 maio 2022.

Explica a artista na descrição do projeto:

Assim como eu, prisioneiras de uma rede de aproveitamento do corpo enquanto mercadoria e desprovidas de qualquer possibilidade de bem-estar e saúde, são submetidas a um coquetel hormonal para manter a fertilidade e a produção. Essa confluência de realidades elucidaram o escopo de ciência e violência à qual estamos submetidas (ARANHA).

Tanto a obra de Clarice Gonçalves quanto a de Nídia Aranha, cada uma à sua maneira, colocam holofotes na relação de exploração, invisibilidade e desvalorização da lactação, bem como dos corpos envolvidos no processo.

O ambiente feminino é historicamente definido como de caráter doméstico. É também nele que essencialmente se comportará a condição da maternidade, e operarão as definições estereotipadas da mulher: a carinhosa, a recatada, a atenciosa e eficiente em seus afazeres.

Apesar de pouco valorizado, o trabalho de cuidado é essencial para nossas sociedades, além de ser uma importante questão econômica. Você já pensou na importância do trabalho de cuidar de crianças, idosos e pessoas com doenças e deficiências físicas e mentais, além do trabalho doméstico diário, que inclui cozinhar, limpar, lavar, consertar coisas? Se ninguém investisse tempo, esforços e recursos nesse trabalho de cuidado, comunidades, locais de trabalho e economias inteiras ficariam estagnadas.

É com o fomento desse espaço íntimo, como acordo social, que também se definem o poder patriarcal e a defesa da propriedade particular, por exemplo. Logo, não é uma questão pacífica atrelar a mulher a esse lugar. A investigação dessa condição entre mulher em sua intimidade-casa, e sua função dentro dela, é o que conduz a obra *O beijo da mosca*, presente na Figura 10.

Figura 10 – Clarice Gonçalves. O beijo da mosca. Óleo sobre tela. 120 x 120 cm, 2017



Fonte: Clarice Gonçalves (site)²⁵

Segundo a artista, a obra *O beijo da mosca* (Figura 10) teve sua composição feita para remeter às cartas de tarot (GONÇALVES, 2022, entrevista), e seu tema é claramente uma crítica ao trabalho doméstico. Na entrevista, Clarice conta que a obra foi uma das poucas obras que fez sem referencial de uma fotografia. A artista estava de visita a uma casa de família abastada, que tinha uma casa luxuosa. Chamou sua atenção a cozinha, escura, escondida de tudo, aos fundos. E ainda mais ao fundo o quarto da empregada da casa.

Esses fatos fizeram a artista pensar na colonialidade do trabalho doméstico, e no

²⁵ Disponível em: <https://www.claricegoncalves.com/gallery/o%20beijo-ts1577222112.jpg>. Acesso em: 22 abr. 22.

fato de que a casa estava como estava, ou seja, arrumada e limpa, pela manutenção de uma mulher, sendo então toda a energia da casa ligada a essa mulher. Já o título, segundo Clarice, faz referência a quando uma mosca beija um prato sujo na pia.

Na pintura, vê-se em uma perspectiva, no centro do ponto de fuga, uma mulher sentada em uma cadeira. Em volta dela, é possível notar uma cozinha com prateleiras muito bem organizadas e um chão bem limpo – aparentemente tudo está em seu lugar, inclusive a personagem. Ao observar com mais calma a personagem dessa pintura, percebe-se que suas vestimentas são simples, sem cor. Além disso, ela não usa sapatos, mantém os braços muito bem encolhidos, próximos ao corpo e seu rosto está rasurado – uma rasura propositalmente realizada para demonstrar o apagamento da identidade da mulher, ao estar condicionada em desenvolver atividades repetitivas, maçantes e não reconhecidas do cuidado e serviço doméstico.

Ao observar os detalhes da pintura, percebe-se que a mulher está ligada a fios elétricos que estão em uma tomada da cozinha. Seria essa mulher mais um dos eletrodomésticos ali postos para o uso ou ela estaria desesperadamente buscando recarregar suas energias, em uma alegoria surrealista? Seria a casa movida à energia dessa mulher?

O trabalho reprodutivo e doméstico da dona de casa é o motor que mantém o mundo em constante movimento. A mulher, afeiçoada aos mandos do patriarcado e do capitalismo, atende às necessidades fisiológicas básicas da família, como alimentação, vestimenta, cuidado com as crianças e atividade sexual. O trabalho do cuidado está, em todas as suas facetas, sujeito às condições impostas pela organização capitalista de trabalho e pelas relações de produção. A imensa quantidade de trabalho doméstico não remunerado e depositado nas costas das mulheres é uma das razões da obra de Clarice Gonçalves.

Uma mulher sem rosto, provocando uma invisibilidade funcional. Além dessa invisibilidade, acredito que o fato de a personagem não ter rosto me ajuda a colocar todas as mulheres que sofrem da mesma dor no lugar dela, o lugar do trabalho não remunerado do cuidado. Trabalho que, quando atrelado ao cuidado com as crianças, acaba por ser invisibilizado ainda mais, pela presença do afeto. A condição da exploração se perpetua e a culpa que nós, mulheres, sentimos aumenta. A presença do afeto no relacionamento

da mulher com a família faz com que as escolhas das mulheres e o trabalho prestado por elas seja justificado não como um trabalho, mas como um ato de amor.

Ao tratar do tema, Badinter (1985) dilui a ideia de amor e instinto materno, analisando, com base no contexto europeu, essa construção histórico-social, que levaria à manutenção de um entendimento hegemônico sobre a maternidade moderna. Ao desconstruir a ideia da maternidade vinculada ao fato de ser mulher, determinada biologicamente como uma predisposição inata, a autora, dentre outras questões, conclui que o amor materno também é uma invenção patriarcal. Assim como outros sentimentos, o amor de uma pessoa por uma criança faz parte da gama de sentimentos humanos que são frutos das nossas experiências. Dessa forma, o amor nasceria a partir do cuidado e convívio entre indivíduos.

Acredito que temos de separar melhor esses pontos, afinal o trabalho do cuidado não remunerado pode, sim, ser feito com amor, mas não deixa de ser algo a ser questionado e modificado. Temos de valorizar esse trabalho, financiá-lo e gerar estrutura para que ele exista sem apagar as mulheres da sociedade.

Faço aqui um paralelo sobre o trabalho não remunerado do cuidado presente na obra da artista rondoniense Malu Teodoro (1986). *Você está morta* é a série onde a artista borda à mão frases violentas escutadas por ela depois de se tornar mãe, e é composta por oito fotografias em que posa nua com sua filha recém-nascida nos braços.

Destaque-se a obra *Você está morta* (Figura 11), fotografia em que Malu está sentada com sua filha no colo, em um ambiente onde é possível observar alguns objetos, como pedaços de madeira, garrafas de vidro vazias e outros elementos que levam a imaginar o espaço como um depósito ou ainda um lugar em construção-desconstrução. Em bordado, pode-se ler: “Há três anos você não trabalha”, e sobre o peito da artista a palavra “Não” se destaca em vermelho-escuro, assim como o bordado que lhe tapa os olhos e mamilo.

Figura 11 – Malu Teodoro. Você está morta. Fotografia em jato de tinta, 16 x 11cm, 2020



Fonte: Malu Teodoro (site)²⁶

É interessante como a composição das duas obras é parecida, sendo presentes as personagens sentadas em cadeiras e acontecendo o apagamento de seus rostos, identidades.

A escrita do bordado sobre o corpo toma forma de cicatriz, de sutura. O trabalho é impactante porque transgredir o imaginário da mãe imaculada e seu pequeno bebê quando expõe sobre a imagem, de corpos nus, expostos e fragilizados, frases e palavras tão duras e abusivas. Tem-se a imagem de uma mulher que tem dedicado grande parte de seu tempo e energia aos cuidados de uma bebê, alimentando-a inclusive com seu próprio corpo.

Negar que o trabalho materno seja um trabalho contínuo e essencial é umas das violências mais comuns da sociedade patriarcal; a invisibilidade do trabalho do cuidado alimenta as estruturas de desigualdade. Segundo Federici (2019), tanto o sistema econômico quanto o político dependem do trabalho doméstico, que, mesmo quando

²⁶ Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/>. Acesso em: 29 ago. 2022.

remunerado, é realizado em sua maioria por mulheres. Essa força de trabalho é um dos pilares da produção capitalista.

Como seria uma sociedade que não se desconecta dos valores maternos, como nutrição, afeto, amor, cuidado, generosidade, gentileza, olhar o outro, ir além de si? Essa capacidade de se manter em contato com o espírito materno me parece central para que sejamos capazes de criar um mundo mais bonito, uma sociedade que cuide da natureza no sentido mais amplo da palavra.

E, ainda assim, a mãe segue sendo invisibilizada e não se abre espaço para a sabedoria que se manifesta quando uma mulher atravessa o portal da maternidade. A sabedoria materna segue enclausurada entre quatro paredes, restrita aos assuntos referentes ao maternar. Enquanto isso, essa mãe que nasceu carrega nessa conexão – e em muitas outras sabedorias – grandes chaves para uma forma de viver mais bonita e possível.

Não é possível quantificar a sabedoria das mães. Ela é grandiosa ao ponto de a mente racional não conseguir compreender. É sobre ser bicho e deixar o instinto nos informar o que precisa ser feito pela família e pela comunidade. Eu desejo que essa sabedoria ganhe espaço e tome o centro de nossas decisões como sociedade.

3 COLETIVO E EXPOSIÇÃO MATRIZ

Matriz é um projeto idealizado por Clarice Gonçalves e que, com a ajuda e curadoria de Cinara Barbosa²⁷, pôde acontecer. Na concepção do projeto, a artista parte das inquietações experienciadas ao se tornar uma artista-mãe, momento em que constata a invisibilidade sofrida ao buscar retomar sua produção, pesquisas e envolvimento com o meio artístico. Clarice articula sua exposição individual de trabalhos gestados por seis anos, idade do seu filho, em uma estrutura necessária à temática que busca abarcar a arte e a maternidade em suas distintas formas de representação.

²⁷ Cinara Barbosa é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais (VIS), do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília. Doutora (2013) e mestre (2007) em Arte pela Universidade de Brasília (UnB) com os seguintes trabalhos de pesquisa desenvolvidos respectivamente: O Dispositivo da Curadoria: entre seleção, conceito e plataforma e Curadoria em Galerias Virtuais: para uma exposição fotográfica. Especialista em Fotografia como Instrumento de Pesquisa pela Universidade Candido Mendes (RJ). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense. Professora orientadora da Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Aberta do Brasil (UnB/UAB).

Na elaboração de sua exposição individual, Clarice Gonçalves buscou aproximar artistas-mães à sua vivência, em um processo de fortalecimento e reconhecimento, ao abrir uma convocatória para essas artistas experienciarem uma residência artística em ateliê, sob sua orientação e troca constante durante o período de cerca de um mês, de 28 de agosto a 23 setembro de 2019. O projeto teve ajuda de custo e o apoio de duas arte-educadoras, em um espaço adequado para receber as filhas e os filhos das artistas, dando liberdade a elas para produzir, dialogar, debater e envolver-se no ateliê. E assim nasceu o Coletivo Matriz.

3.1 Exposição Matriz

O projeto Matriz foi fomentado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC/DF) e culminou em duas exposições: uma individual, de Clarice Gonçalves, com a curadoria de Cinara Barbosa e a apresentação de trinta obras inéditas, e uma exposição coletiva de dez artistas-mães, com curadoria de Clarice Gonçalves e Cinara Barbosa. As exposições aconteceram no Museu da República de Brasília entre os dias 08 de outubro e 07 de novembro de 2019.

A exposição Matriz provocou a experiência de aproximação do espaço doméstico e do lugar social da artista-mãe, em suas metamorfoses corpóreas, memórias físicas e mentais. Trouxe à tona a batalha diária em manter-se produtiva para dar conta dos cuidados com as crianças, as redes de apoio e afetos que nem sempre podem ser construídas, o registro do tempo, a figuração da ancestralidade inerente ao presente e a luta para sanar a invisibilidade da maternidade real.

A escolha das pinturas da artista Clarice Gonçalves para a exposição foi um fator significativo, uma oportunidade de acesso do grande público a uma representação sobre maternidade, idealizada por uma artista, mulher e mãe, e disponibilizada à visitação no Museu Nacional, localizado no centro da capital do país, um ambiente de fluxo constante de pessoas de interesses variados quando se trata de arte.

Clarice Gonçalves colocou para fora o que a incomodava, fez da tela sua aliada em um momento de muita dor e cura, e com isso as reflexões que eram só dela encontraram caminho ao revelar vivências em cenas particulares, íntimas, que arriscaram, portanto, composições desafiadoras dos repertórios de imagens instituídas

sobre a maternidade e puerpério. Essa exposição ensejou a reflexão não só sobre sentidos do que vem a ser feminino, mas também problemáticas sobre se colocar no mundo pelo viés de uma produção que escancara prováveis juízos de valor e do gosto acerca da temática da maternidade.

A exposição buscou contestar a representação feminina nas artes, que sempre teve como um de seus temas românticos centrais o “ser mãe”, indissociável do “ser mulher”, e fez reinar por séculos no imaginário dos artistas o mito da mulher santa, provedora de alimento, proteção e capaz de se entregar com sacrifício à sua família devido ao esperado amor materno. Vale lembrar também a representação da mulher má, vilã, em suas várias vertentes, bem como da mulher bruxa, mulher *childfree*²⁸ contemporânea, a mulher fatal, entre outras. O problema das representações tanto idealizadoras quanto negativas das mulheres é a estereotipificação e a objetificação.

O que se percebe com certa tranquilidade é que a presença da mãe na narrativa tradicional da arte figurativa está atrelada a uma produção masculina, que atende com fidelidade à moral doméstica e ao modo de existir da mulher na sociedade patriarcal. Porquanto donos do monopólio dos pincéis, as imagens de mães permaneceram direcionadas ao masculino²⁹.

Clarice conta que ela e a curadora optaram pelo que chamam de “uma seleção mais convidativa, menos combativa” das obras (GONÇALVES, 2022, entrevista). O conjunto de obras presentes, ao ser mais convidativo, permite uma aproximação do observador ao ponto de ser tocado pelo conteúdo da mostra, um convite para uma reflexão no que diz respeito à representação da maternidade. Se a seleção das obras tivesse sido na posição de combate, talvez tivesse causado no público em geral um impacto adverso do esperado, ou seria menos comovente, indo talvez na direção da revolta com o tema.

²⁸ O movimento *Childfree* (livre de crianças) é formado por pessoas que optaram por não ter filhos e que, além disso, não desejam ser importunadas por crianças em espaços públicos.

²⁹ Para aprofundamento no tema, sugere-se a leitura do Trabalho de Conclusão de Curso de Tatiana Reis, disponível no repositório da Universidade de Brasília (UnB).

3.2 Contextualização

Sinônimo de liberdade, subversão e ruptura, as expressões artísticas e a cultura foram abertamente ameaçadas com a ascensão do conservadorismo do presidente Jair Bolsonaro em 2019.

A exposição *Matriz* ocorreu em meio a um momento de retórica patriarcal, conservadora e moralista, o que fez com que esses fatos no momento da decisão da curadoria fossem levados em consideração.

Uma onda reacionária suscitou debates acerca do que é ou não aceitável dentro e fora do campo das artes e da cultura, desqualificando e reprovando expressões legítimas presentes em obras e mostras culturais que discutem tabus sociais e religiosos.

Para Bruno Siqueira, professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no atual cenário brasileiro, “os artistas estão vivendo uma verdadeira caça às bruxas”³⁰. Uma reportagem³¹ publicada pelo Jornal O Globo mostra que a *Freemuse*, organização internacional que defende a liberdade de expressão artística e presta consultoria à Organização das Nações Unidas (ONU), catalogou, só em 2015, 469 casos de ataques e censura contra artistas no mundo.

O governo federal defende a necessidade de “filtrar” as temáticas das produções audiovisuais a fim de acabar com o que os setores mais conservadores chamam de “doutrinação da esquerda”. Em junho, o Museu dos Correios de Brasília vetou 5 obras da exposição *O Sangue no Alguidá*, um olhar desde o realismo sujo latino-americano, do artista goiano Gerson Fogaça e do escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, por considerar o conteúdo inadequado. No dia 4 de setembro, a exposição *Independência em Risco* foi suspensa pela Câmara de Vereadores de Porto Alegre, por possuir charges com crítica política.

Os fatos apresentados auxiliam a entender o motivo de a curadora da exposição ter escolhido um olhar mais convidativo e menos combativo. Para além deste fato, fica evidente que a exposição *Matriz* poderia ter sido alvo de censura, mas acredita-se que

³⁰ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-censura-no-mundo-das-artes-18726532>. Acesso em: 1 maio 2022.

³¹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/a-censura-no-mundo-das-artes-18726532>. Acesso em: 1 maio 2022.

não o foi por conta dessa abordagem mais indireta.

Obras mais explícitas de Clarice Gonçalves não foram incluídas, mas dão o tom das composições e convidam a interpretações relacionadas a questões invisíveis que abatem as mulheres, especialmente as mães, como amamentação, contato com o corpo, medo, solidão e trabalho doméstico.

O projeto da exposição já havia sido pensado por Clarice Gonçalves, mas Cinara Barbosa teve um papel essencial em sua execução. A curadora relata que ficou muito feliz com o convite, pois se tratava de uma artista que já possuía uma trajetória (SOUSA, 2022, entrevista).

3.3 Curadoria

Cinara Barbosa conta que as curadorias são, por vezes, processos que proporcionam proximidade com os artistas. O relacionamento com Clarice Gonçalves foi de muita abertura, o que possibilitou uma exposição com elementos inéditos e instigantes. A curadora conta:

Meu processo curatorial com Clarice foi diferenciado, porque de certa forma, fui conhecendo mais o trabalho de Clarice Gonçalves ao ir ao ateliê. Tentava levemente deslocar a atenção da artista para outros processos, como sua fala, seus cadernos, para além das obras. Ela permitiu essa abertura. Pude dar sugestões, apresentei a possibilidade de composições de objetos, cadernos, esboços, tecidos.

Depois de tudo realizado por Clarice, esses processos não poderiam ir para um mobiliário museológico, porque isso gera um sentimento de que aquilo é inquestionável, e não era isso que eu queria, por isso os processos foram para a parede (do museu). (SOUSA, 2022, entrevista).

Figura 12 – Fragmentos separados das lembranças, caderno, 2016



Fonte: Gonçalves (2020)

Os objetos com os quais se ocupa a curadoria para a realização das exposições apresentam-se como superfície de erupção, as obras, sendo o discurso curatorial, na fase de pesquisa, e posteriormente no próprio projeto realizado, ou seja, as obras ou exposição pode ser a pesquisa em si ou a demonstração dela. Pela perspectiva desse regime de existência, cada exposição tem, então, diversos desdobramentos possíveis. Assim, cada plano formado por pesquisa e projeto específico faz com que outros numerosos objetos de estudo possam existir.

Com base na entrevista realizada com Cinara Barbosa, durante os estudos traçados em uma pesquisa curatorial identificam-se outras perspectivas de abordagem sobre o artista a partir de seus trabalhos, alterando-se inclusive o “conhecimento geral comum” daquela trajetória, tornando-se, como curador, “um pouco mais responsável por uma determinada leitura”. É nesse sentido que a curadora avalia seu trabalho sobre a obra de Clarice Gonçalves (SOUSA, 2022, entrevista).

O trabalho de curadoria de Cinara Barbosa baseou-se na concepção de um convite a um novo olhar sobre maternidade, tanto como argumento curatorial, quanto estratégia expositiva. A intenção foi propiciar ao público não apenas uma aproximação de obras de arte que discutem uma nova concepção sobre formas de se representar a maternidade, resultantes da pesquisa distinta de artistas brasileiros, mas a

possibilidade de uma experiência estética mediada a partir da diversidade técnica e tecnológica dos projetos artísticos, no contexto da arte contemporânea e no espaço de um museu tradicional.

O dispositivo curatorial é aquele que, na contemporaneidade, captura, modela, agrupa, intervém e assegura, de uma certa maneira, o contato, o conhecimento, a opinião e a memória sobre arte. O estado curatorial, portanto, seria aquele relativo aos agenciamentos pelos quais se proporcionaria uma certa “junção das coisas” às coisas da arte, como artifício do dispositivo que é (SOUSA, 2013).

A atividade curatorial se dá não só na relação com outros campos de atravessamento da arte, como história e crítica, mas também com outras áreas do saber, que servem de referência para apreciação de artistas, elaboração de panoramas, levantamento de tendências e que apoiam as formulações curatoriais, nas maneiras como organizam elementos para projetos de visibilidade da arte, sendo a exposição apenas uma delas (SOUSA, 2013).

Em sua curadoria, Cinara Barbosa escolheu obras para explicitar uma posição, um conteúdo íntimo. As obras de Clarice Gonçalves cutucam, mostram, incomodam. Sua seleção foi de obras inéditas que, juntas, criaram uma atmosfera simbólica para colocar em evidência os temas tratados nos quadros.

Espera-se da curadoria, que está mais próxima do campo da recepção do trabalho do que da invenção dele, que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte, senão na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual. Afinal, a arte contemporânea possui particularidades que exigem certo conhecimento de seu desenvolvimento. (OBRIST, 2014).

3.4 Expografia

Com uma expografia que propicia momentos de movimentos e silêncios, ou seja, uma expografia sem acúmulo de muitas telas, Cinara Barbosa e Rogério Carvalho³² conseguiram permitir que a potência de cada obra acontecesse em seu individual sem deixar de estarem conectadas ao todo da exposição. Com uma paleta de cores da expografia que combinava com os tons das telas de Clarice, o espaço expositivo abraçava o público e o levava para dentro das telas.

³² Membro da equipe técnica e responsável pela expografia da exposição Matriz.

A expografia e curadoria do espaço onde foram expostas as obras do Coletivo Matriz tiveram algumas soluções diferentes. A cor de fundo dos espaços sofria variações, modificando do marrom para o vermelho, demarcando que ali começava algo distinto. Era possível saber que as obras não eram de Clarice Gonçalves e sim do coletivo. O espaço de respiro entre uma obra e outra, apesar de mantido, era menor na mostra do Coletivo Matriz em comparação ao espaço reservado para as obras de Clarice Gonçalves. O modo de expor variou de parede a escultura, vídeo e mobiliário.

Materializar no espaço físico da mostra a ideia de um convite para olhar uma outra forma de maternidade, que não a romantizada, proposta por Cinara Barbosa, significou conectar ponto a ponto artistas, obras e histórias. Desse modo, permitiu-se que o público escolhesse o caminho conectivo, em termos conceituais e estéticos, pensado para sensibilizar e impactar os participantes durante o percurso.

O percurso proposto pela curadoria colocou em evidência, no primeiro momento, a linguagem de pintura de Clarice Gonçalves. Ao adentrar o espaço expositivo, o visitante visualizava o texto curatorial e, ao seguir para a esquerda, se deparava com as obras da artista em sua mostra individual. Com um olhar que denuncia, a artista propõe, por meio de suas obras, repensar os modos de existência da maternidade, as questões de identidade e memória, assim como o ato de viver em sociedade no papel de uma mulher-mãe.

A parede existente no espaço foi utilizada para dividir os dois ambientes – a mostra de Clarice Gonçalves e a do Coletivo Matriz –, ficando claro que eram exposições relacionadas, mas distintas. As Figuras 13 e 14 mostram os dois espaços.

Figura 13 – Obras de Clarice Gonçalves



Fonte: Gonçalves (2020)

Figura 14 – Obras do coletivo Matriz



Fonte: Gonçalves (2020)

Seguindo o percurso idealizado para a mostra, o visitante adentrava o espaço do Coletivo Matriz, percebendo que a cor da parede mudava do marrom para o vermelho, demarcando uma nova atmosfera a ser vivenciada.

3.5 Mostra do Coletivo Matriz

Neste segundo momento do argumento curatorial, as obras do Coletivo Matriz

também necessitaram, por questões técnicas, de algumas realocações, como na videoinstalação *Mulher melancia*, de Aila Beatriz (Figura 15). O visitante aqui foi convidado a interagir e explorar a desconstrução do mundo materno, a partir do contato com a crítica e a discussão proposta pelas artistas e os diferentes materiais e suportes utilizados como meio para essa informação chegar ao observador.

Figura 15 – Aila Beatriz. Mulher melancia. Videoinstalação, 2019



Fonte: Tatiana Reis. Arquivo pessoal.

Rush (2006, p. 2) afirma que, assim como outros artistas que trabalham com linguagens tais como a pintura, a gravura e a escultura através de materiais tradicionais, há os que exploram “[...] e quase sempre subvertem, tanto o potencial crítico quanto o tecnológico dos novos meios de expressão”. Acredito que o Coletivo Matriz contribuiu bastante na construção da crítica ao lugar materno, pois possibilitou diferentes sensações e experiências ao visitante.

O fato de, na exposição, ser possível adentrar no mundo da maternidade real a partir de uma variedade de linguagens artísticas permite uma possibilidade maior de a mensagem ser transmitida para quem visitou a exposição. Foram pinturas,

videoinstalações, esculturas, instalações, grafites. A diversidade de materiais, de formas de falar e defender os pontos de vista foram muitas, o que ajuda a ampliar os horizontes do discurso.

Outro fato importante ao tratar do Coletivo Matriz em si é que ele é composto por mulheres com uma rica pluralidade de realidades. Várias idades, locais de origem e moradia, quantidade de filhos, com ou sem companheiros ou companheiras, formadas em universidades ou não, enfim, a diversidade enriqueceu a forma de atingir o público por diferentes proporções e direções.

Para pensar a expografia da mostra, realizou-se uma visita ao espaço expositivo para conhecimento prévio e registro de informações técnicas da planta baixa e, posteriormente, simulou-se a expografia nesse espaço por meio de conversas de Cinara Barbosa e Rogério Carvalho.

Para a montagem da exposição Matriz, o Museu Nacional disponibilizou a estrutura de móveis, as paredes, dentre outros suportes, que contribuíram para a criação da atmosfera específica da mostra. A sensação ao adentrar o espaço passava a ideia de que ali era um lugar aconchegante, mas que tinha algo que incomodava. A iluminação estava mais amena, convidativa, as cores de fundo interessantes e de certa forma, incomuns, o que me despertou a curiosidade. O carpete no chão ajudou ainda mais na sensação de convite para entrar. Todos esses elementos contrastavam com o conteúdo das obras. As obras eram de um lugar íntimo, nasceram de dentro das entranhas de mulheres que viviam uma realidade que muitos conhecem, mas da qual pouco se fala. O que as artistas estavam discutindo na mostra, com certeza, não era o que se discute corriqueiramente em qualquer lugar.

O sentimento que a exposição me despertou foi o de que alguém tinha me pegado no colo para me contar uma coisa difícil, algo incômodo. Um segredo revelado, ou a tirada de um véu que eu insistia em usar para não ver a realidade como um todo, ficando limitada a visualizar apenas a parte bonita, gostosa e permitida.

As paredes de entrada da exposição foram pintadas em vermelho, cor referente à identidade visual da exposição, transmitindo unidade entre as obras e os elementos expográficos. A parede continha o texto curatorial e a ficha técnica, na qual se viam impressas informações como o nome das artistas, o nome da curadora, entre outros.

3.6 O Coletivo Matriz

O Coletivo Matriz³³ é composto por nove artistas mulheres mães, que participaram da exposição Matriz, bem como da vivência na residência. O coletivo desenvolve trabalhos que transitam entre intervenções urbanas e ações performáticas, nas quais são abordadas questões invisíveis da maternidade e maternagem.

Figura 16 – Coletivo Matriz



Fonte: Coletivo Matriz (Instagram)³⁴

Dentre os trabalhos desenvolvidos, destaca-se *PU.ER.PÉ.RIO* (2019), lambe (Figura 17), gerado a partir da releitura do trabalho: *Diga conosco BU-RO-CRA-CIA*

³³ O coletivo *Matriz* é composto por: Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Clarice Gonçalves, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis. A exposição *Madre Pérola* aconteceu no período de 01 de dezembro de 2017 a 14 de janeiro de 2018, no Museu da Imagem e do Som (MIS), Centro Integrado de Cultura (CIC) Av. Irineu Bornhausen, 5600, Agronômica, Florianópolis. Disponível em: https://www.udesc.br/ceart/noticia/com_participacao_de_artistas_da_udesc_exposicao_madreperola_reflete_sobre_a_mulher-mae. Acesso em: 13 set. 2022.

³⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B6ILW0aFF1A/>. Acesso em:

(1976), da artista Anna Bella Geiger. O coletivo apropria-se da imagem do trabalho de Geiger e modifica a palavra “burocracia” em “puerpério”, acrescenta à imagem um verbete de dicionário, criado pelo coletivo, no qual puerpério é definido como: “pós-parto / período indeterminado de instabilidades físicas e psíquicas vivenciadas por uma mulher, decorrentes do fecundar, gestar e parir”.

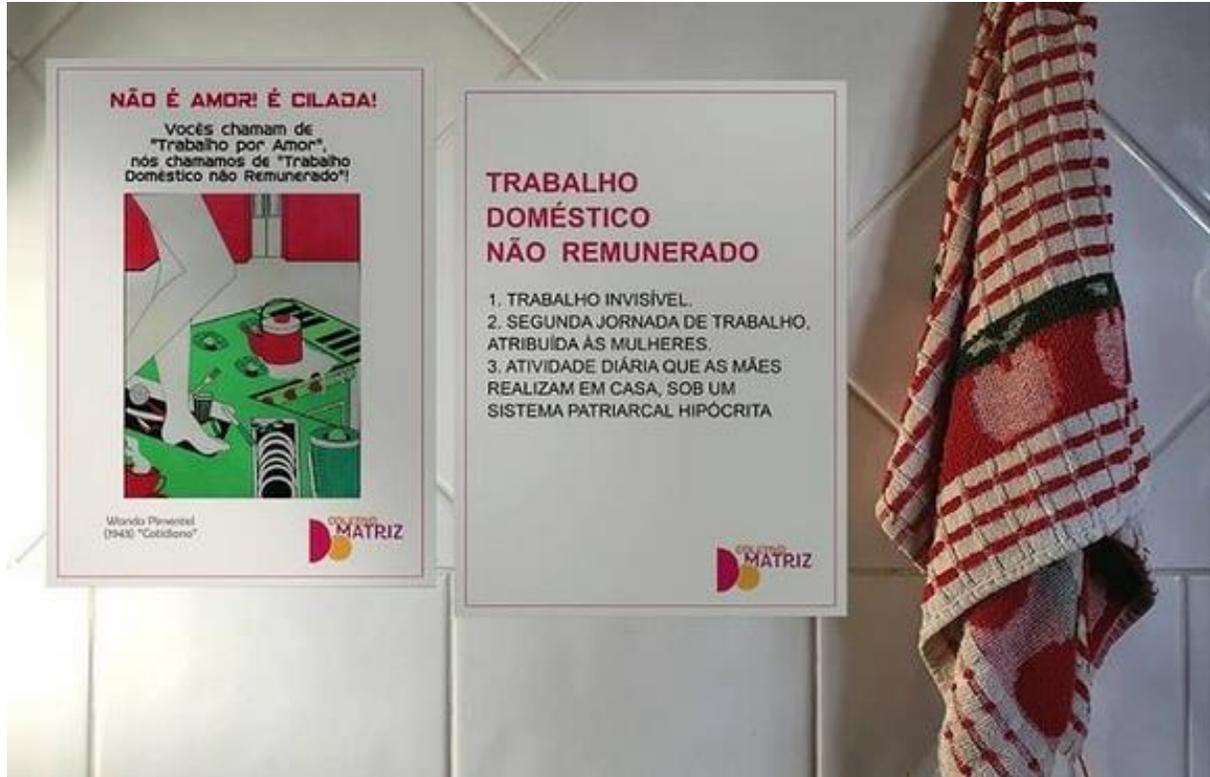
Figura 17 – Coletivo Matriz. PU.ER.PÉ.RIO. Lambe digital, 2019.



Fonte: Coletivo Matriz

Os lambes foram colados em locais estratégicos, próximos à grande circulação do público transeunte, bem como o lambe digital *Trabalho doméstico não remunerado* (2020) da série *Não é amor, é cilada*, produzido pelo coletivo durante a pandemia do coronavírus (Figura 18).

Figura 18 – Coletivo Matriz. Trabalho doméstico não remunerado. Série: Não é amor, é cilada. Lambe digital, 2020.



Fonte: Coletivo Matriz

Compreender a invisibilidade e o silenciamento das mulheres na sociedade, bem como na arte, é essencial para compreender a importância da exposição Matriz, que busca a abertura de espaço de fala, empoderamento, reconhecimento entre artistas-mães e a produção artística.

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções das acumulações que tecem o devir da sociedade. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. [...] As mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivesse fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinada no silêncio de um mar abismal (PERROT, 2007, p. 16).

Perrot (2007) descreve paulatinamente os atos socioculturais que conduzem à

invisibilidade da mulher em sociedades patriarcais, as quais representam as mulheres em suas idealizações construídas de corporeidade e comportamento, utilizando-se de estereótipos para designá-las e qualificá-las, sem, contudo, conhecê-las ou narrar suas histórias. Para o autor, o relato histórico em dissimetria sexual das fontes é o principal e mais profundo instrumento do silenciamento da mulher. Esse instrumento seria quebrado somente em meados dos anos de 1960/70, devido à instabilidade do pensamento marxista e estruturalista em eminentes análises do objeto “mulher”, em uma aliança entre a história e a antropologia.

A maternidade pode isolar, levar à invisibilidade, a restrições, aprisionamentos de diversas naturezas, mas a experiência materna, quando avizinhada, contaminada sob a troca e reconhecimento entre mulheres-mães pode se tornar potência de agir, afetos e perceptos, instrumentos para a produção artística que, como ferramenta de mudança social, reverbera. Dessa forma, percebe-se a importância e potência do Coletivo Matriz.

Nochlin (1971)³⁵ provoca uma reflexão política ao travar uma análise sobre o mito do artista gênio, comumente associado pela história da arte somente às figuras masculinas, preferencialmente europeus, brancos e cisgênero³⁶. A autora desmonta as interpretações de críticos que buscavam defender um estilo comum entre obras produzidas por artistas mulheres; um feminino universal. Ela constata que grande parte das artistas mulheres apresentam características plásticas e estéticas mais condizentes com o tempo em que viveram do que um possível estilo comum entre elas. E denuncia os sistemas de privilégios criados pelo sistema patriarcal, educacional e institucional. Nochlin (1971) anuncia a necessidade de investigações e revisões históricas pautadas pela diferença.

Com linguagens diversas, Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Bárbara Moreira, Camila Melo, Carolina de Souza, Débora Mazloum, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis, conduzidas por Clarice Gonçalves, debruçaram-se em suas vivências, no campo aberto do Coletivo, sobre suas maternâncias e particularidades sociais, raciais, curriculares, financeiras, afetivas, familiares e corporais.

Na convivência fizeram emergir, plasmando, mesmo que de forma experimental,

³⁵ Linda Nochlin (1931-2017) é historiadora e crítica de arte. Seu ensaio *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (*Why have there been no great women artist?*) foi publicado em 1971 na revista *ArtNews* nos Estados Unidos e traduzido para o português em 2016.

³⁶ Cisgênero é um termo que corresponde a “indivíduos que têm uma correspondência entre o gênero ao que foram atribuídos no nascimento, seus corpos e sua identidade pessoal”.

finalizada ou em processo inacabado (estado que diz muito sobre o não tempo de criação de uma mãe), sonhos resgatados de gavetas, ideias espremidas de dentro do peito, lapsos de insanidade cômica, meditações ativas reconstrutivas, corpos problematizados, ancestralidades consteladas, biles retemperadas e em todos os descritos, resiliência.

Neste processo – vivência, nos vimos espelhadas e representadas por cada faceta materializada verbal ou artisticamente nas histórias pessoais de cada uma, e sentimos nitidamente o quanto, mesmo com recurso financeiro, cuidado para os rebentos, espaço, motivação do coletivo e tutoramento individual, como é desafiador criar, se fazer artista enquanto ser maternante, e se tornou por um momento visível a cadeia de pessoas e ações necessárias por trás do fazer artístico, quanto trabalho invisível no âmbito doméstico é necessário para que um artista tenha a possibilidade de criar e por fim, almejar fazer de sua obra algo ‘memorável’.³⁷

Senna (2010), ao abordar a representação materna na história da arte, estabelece um recorte definindo de três categorias de representações; Mãe amorosa, Mãe dolorosa e Mãe gloriosa. A autora concebe comparações entre as representações produzidas por artistas mulheres e por artistas homens no intuito em “identificar os arquétipos dominantes de uns e dos outros [...] com suas diferenças e similitudes [...]” (SENNA, 2007, p. 31).

A maternidade vista pela artista mulher e, na maioria das vezes, mãe também, apresenta diferenças peculiares em relação à produção masculina. Destaca-se a compreensão e o significado do tema a partir de uma experiência que é única. As transformações físicas, o parto, a amamentação e os cuidados com o bebê são vividos de forma intensa e particular. Esta consciência e envolvimento profundo entre o par “mãe e filho” se fazem presentes nas obras das artistas. A mãe é representada como o sujeito da ação, e não como um simples objeto do olhar. (SENNA, 2010, p. 9).

Nesse sentido, é importante a discussão sobre as produções artísticas no século XXI, que abordam as idiosincrasias dos corpos/mentes maternos, seus códigos e contextos. A produção de Clarice Gonçalves, em conjunto ao Coletivo Matriz, foi um marco na cidade de Brasília justamente por esse fato³⁸.

³⁷ Apresentação do Coletivo Matriz escrito por Clarice Gonçalves para o catálogo da exposição Matriz. (GONÇALVES, 2020, p. 59).

³⁸ No Brasil, podem-se destacar as exposições sobre maternidade Madre Pérola (2018), Dentro fora entre: O corpo da mulher (não) é uma casa (2019) e a exposição Matriz (2019). Da mesma maneira que as pesquisas poéticas ético-políticas, desenvolvidas pelas artistas brasileiras, muitas são também pesquisadoras: Clarissa Borges, Maicyra Leão, Jocarla, Ana Sabiá, Priscila Oliveira, Juliana Crispe, Paula Huven, Roberta Barros e Silvana Macêdo, instigando diversas pesquisadoras em aprofundar a pesquisa sobre arte, feminismo e maternagem no Brasil e a América Latina

3.7 Análise de obras do coletivo

Figura 19 – Angélica Nunes. Sob o véu delas. Instalação 200 x 50 x 50 cm, 2019



Fonte: Coletivo Matriz

A instalação da artista Angélica Nunes (1994), intitulada *Sob o véu delas*, explora a arte têxtil e o bordado sobre um véu (Figura 19). Instalado como os antigos mosquiteiros de berços infantis, o véu da instalação de Nunes está repleto de frases bordadas que remetem ao imaginário popular patriarcal, bem como aos julgamentos que muitas mães ouvem, sentem e sofrem: “A culpa é sua!”, “Não se cuidou agora aguenta”, “Quem pariu que balance”, “Tão nova e já vai ter filho”, “Vai ser mãe solteira?”, “Estou te avisando que, se esse filho for meu, vai crescer sem pai”, “Criança dá trabalho”, “Por que deixou isso acontecer?”, “Por que não aborta?”. O véu envolve uma pequena cômoda de madeira escura em que estão dispostas quatro fotografias em seus respectivos porta-retratos. As fotografias remetem à linhagem feminina da artista e de sua filha.

Figura 20 – Reentrância, Tatiana Reis Gesso 20 x 30 x 40 cm, 2019



Fonte: Tatiana Reis. Arquivo pessoal

A artista Tatiana Reis (1985) utiliza o corpo como temática e suporte na escultura *Reentrância* (2019). Nela vemos o volume de uma mão inserindo os dedos na altura do umbigo, evidenciando o vazio da barriga (Figura 20). A escultura é modelada a partir de materiais odontológicos e produzida em gesso. A artista aborda as modificações que um corpo sofre ao gestar e parir. Reis apropria-se de uma condição física de seu corpo que se recupera de uma diástase abdominal e, em contraponto aos moldes de barriga grávida, revela a lacuna: “Falo sobre a busca do encontro de si, quando nos tornamos mães, a gente morre, a gente se dilui, a gente se perde como referência. E foi assim que comecei a trabalhar a busca do eu, através da cicatriz primeira que é nosso umbigo, abordando as visualidades possíveis do movimento de entrar em si” (REIS, 2022, p. 44).

3.8 Crítica sobre a exposição

Para o desenvolvimento de uma crítica da exposição em si, baseei-me nas reflexões de Davallon (2000) acerca do espaço expositivo, sobre a interpretação dos signos visuais, lido através de Aicher e Krampen (1979), Pignatari (1968), Santella (2008). Foram utilizadas também as teorias de Heller (2004) sobre a psicologia das cores e os estudos de comportamento do público de Hughes (2010), entre outros autores.

No projeto expositivo, a primeira definição necessária é do perfil de público visitante, que se baseia primeiramente no interesse pelo tema e, posteriormente, em características comportamentais, que levam em conta o repertório desse público e o interesse por aprofundamento no assunto da exposição. Essas definições são importantes para o desenvolvimento do projeto expositivo, dado que a comunicação com cada tipo de público tem suas especificidades e, portanto, dispositivos comunicacionais mais eficientes para cada um.

Hughes (2010, p. 40-41) propõe diferentes níveis de aprofundamento na comunicação dos conteúdos, de acordo com os tipos de público. Ela faz então uma divisão em quatro tipos diferentes de públicos e sugere a melhor maneira de desenhar a exposição para atingir a cada um deles: especialista, turista habitual, aventureiro e desorientado.

Acredito que a exposição Matriz recebeu um público diverso, que continha especialistas conhecedores do assunto em profundidade e desejavam ter uma visão diferente do óbvio sobre aquele tema. Também estavam presentes grupos de pessoas que talvez nunca tenham visitado uma exposição e, ainda, grupos de crianças. Considerando que a exposição foi no Museu Nacional, a curadoria teve de se atentar para uma organização espacial com um circuito claro e bem sinalizado, para que o visitante se localizasse facilmente na exposição. A repetição é bastante importante, os códigos cromáticos ou ainda formas repetidas podem ajudar a compreender os signos visuais, estabelecer um sentido e orientar dentro do espaço expositivo.

A partir disso, fica clara a importância da expografia que a exposição Matriz teve, com cores sinalizando de forma sutil onde estavam presentes as obras da mostra individual de Clarice Gonçalves, em tom de marrom na parede, e a transição para as

obras expostas do Coletivo Matriz, com o tom de vermelho na parede.

Davallon (2000) propõe duas formas de analisar os percursos da exposição: pelo encadeamento de transformações e pelo encadeamento de significados (a forma pela qual o sentido é produzido). Dentre as formas que o autor apresenta, acredito que, na exposição Matriz, o que se apresenta é o que ele chama de obtenção de valores, que trata da união do repertório já existente no visitante, anterior à entrada na exposição, e o repertório apreendido na exposição, gerando a construção de um repertório novo, de novos valores. A exposição Matriz, a meu ver, teve o papel de ampliar o repertório do visitante no que diz respeito à maternidade não romantizada.

A próxima perspectiva de análise diz respeito ao estudo da relação entre as duas mostras, a individual, de Clarice Gonçalves, e a do Coletivo Matriz, uma vez que elas podem estar juntas por contraste ou por similaridade. De acordo com Figueiredo (2011, p. 69):

Outro ponto importante é a criação de contrastes. É aí onde o produtor da exposição deve dar significados aos contrastes (oposições coloridas, gráficas ou espaciais). Negro x colorido pode ser atribuído a triste x alegre. Através de diversos aspectos do dispositivo formal (desenho, cor, disposição) pode ser criada uma relação de oposição do significado triste x alegre, por exemplo.

Assim, pode ser feita a análise de certos aspectos de uma sala em relação à outra, de maneira a criar uma relação, sempre pensando em como as informações serão encadeadas na mente do visitante.

Ao adentrar a exposição, o visitante se depara com as obras de Clarice Gonçalves. A atmosfera criada no espaço reservado para sua mostra individual é de vastidão. A sensação é de que o observador tem muito o que olhar, ao mesmo tempo que vai fazer isso com calma, pausadamente – ou seja, há uma quantidade significativa de respiros entre uma obra e outra. Esse fato ajuda o visitante a mergulhar no imaginário das obras e se permitir ser tocado por elas.

Em relação à mostra do Coletivo Matriz, há um contraste. A meu ver, a sensação muda, deixa de ser de respiro para rapidez, como se, a partir daquele momento, tivéssemos que apreender o que tiver de ser apreendido, pois está perto do fim. Outro ponto seria o de que a diversidade de materiais utilizados para a confecção das obras agrega na mensagem, pois possibilita outras formas de fazer crítica ao tema, atingindo diferentes públicos.

Considerando que o texto da exposição conseguiu expor claramente as ideias da curadoria e que a sua sequência apresentou uma lógica que construísse significados para o visitante, parte-se para a análise dos elementos de *design*, como a tipografia, o uso das cores ou ilustrações e a iluminação.

A tipografia utilizada na exposição era legível, com um corpo de fonte acessível e posicionamento de texto dentro do esperado.

As cores utilizadas foram o vermelho, o marrom e o branco. As cores transmitem um significado e geram uma sensação. A cor vermelha transmite energia, força, e um certo grau de irritação (HELLER, 2004). Na entrevista com a curadora, Cinara Barbosa ao falar sobre as cores – o marrom especificamente, que ficava ao fundo das obras da artista Clarice Gonçalves –, discute que essa cor foi escolhida para harmonizar-se com a paleta de cores da artista.

A iluminação da exposição era mais convidativa, suave, utilizando pontos de luz nas obras de forma mais direcionada, mas, no ambiente, as luzes ficavam mais difusas.

3.9 Repercussão da exposição Matriz

A exposição causou impacto no cenário da arte brasileira. Obtive acesso às entrevistas realizadas por Marta Mencarini Guimaraes³⁹ com os mediadores da exposição Matriz e com isso começarei. Os mediadores Lucas Benatos Silva de Araújo, Luana Maria Marques Pompilio de Melo e Lais Pereira de Menezes, pontuam a dualidade presente na recepção dos trabalhos, haja vista o impacto que a temática da maternidade provoca na medida em que é trabalhada e desenvolvida poeticamente por artistas-mães, que buscam em suas representações poéticas a não romantização das vivências e das questões maternas. A recepção da exposição *Matriz*, de acordo com o relato dos mediadores, expõe rastros patriarcais que definiram e delimitaram por séculos os papéis maternos na esfera social e política.

Tivemos reações do tipo “nudez e maternidade, não combina”, “não quero que meus filhos vejam esse tipo de exposição” e também teve um senhor que disse que “isso não deveria estar num Museu” se referindo à obra do véu, que continha frases machistas e misóginas proferidas por homens. Ao tentar entrar num debate saudável com o mesmo, ele se alterou e foi até bastante rude com uma

³⁹ Entrevista concedida por Marta Mencarini Guimarães, via *e-mail*.

das mediadoras. (MENCARINI, 2020).

[...] tivemos diversos conflitos ideológicos com parte do público masculino, que se sentiu ofendido com o tema ou simplesmente reagiu de forma defensiva. Um dos casos mais chamativos em minha opinião se deu com um senhor que mediante um debate a respeito dos abusos físico e psicológico sofridos pelo gênero feminino, se limitou a argumentar que esses abusos viriam a ser positivos em longo prazo, pois “constroem o caráter” (MENCARINI, 2020).

As diversas reações provocadas pelas obras de arte na exposição Matriz surgem de um lugar que observa a experiência em aproximação do espaço doméstico e do lugar social da artista-mãe, em suas múltiplas configurações, arquitetando memórias físicas e mentais.

A exposição Matriz foi realizada no Museu Nacional, local de grande circulação e de uma variedade considerável de público. O fato de a exposição ter sido feita nesse local levanta a bandeira para uma arte utilizada também como ferramenta de transformação social; afinal, as obras expostas expuseram a complexidade das vivências humanas e a diversidade e diferença do subjetivo que é a maternidade. A partir das entrevistas com os mediadores realizadas por Marta Mencarini, as reações do público oscilavam entre espanto, chacota e escárnio e reconhecimento, emoção e deslumbre.

Uma mãe e seu filho [...] que vieram de Pernambuco – estavam apenas visitando a cidade. Eles só tiveram comentários de exaltação sobre a exposição. Eles falaram o quanto a temática e a abordagem feita pelas artistas é extremamente importante – principalmente por estar sendo exibida no Museu Nacional, onde há um público muito diversificado, além do fato de ter sido realizada em um momento politicamente conturbado no Brasil. (MENCARINI, 2020).

Entraram dois policiais em um dia [...] e um deles ficou muito emocionado. [...] [Eu] percebi [...] que a minha abordagem na mediação o deixou muito confortável no decorrer de seu percurso na galeria. Ele comentava sobre uma das filhas dele e em como era importante para ele escrever (as obras que mais chamaram a atenção dele foram as que tinham alguma evidência de escrita). Lembro-me quando ele já estava saindo da galeria, [...] disse as seguintes palavras “é impossível não se emocionar com essa exposição. Quem não se emociona ou é porque não prestou atenção direito ou porque não tem coração” (MENCARINI, 2020).

A maternidade, quando compartilhada com outras mulheres mães, se potencializa, pelo apoio mútuo que pode vir a surgir. Quando essas mulheres são artistas, se **tornam** instrumentos para uma produção que se torna ferramenta de mudança social, daí a importância do coletivo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa surgiu do desejo de discutir vivências sobre a maternidade a partir das obras de artistas brasileiras, principalmente as de Clarice Gonçalves. A maternidade inaugurou em mim um tipo estranho de solidão, mas também novas formas de contato. Foi por meio desse processo de vivenciar em sua profundidade o maternar que entendi a maternidade como raiz de diversos problemas sociais. Agradeço à maternidade por me conectar com outras experiências e corpos que maternam, e assim me ajudar a entender melhor o que se passa em nossa sociedade.

O desejo de me conectar com outras leituras sobre o maternar partiu também da experiência conflitante que vivenciei, por termos como norma um discurso sobre a maternidade que está fora do alcance da maioria das mulheres. Esse lugar onde tudo é perfeito, a criança come de forma saudável cem por cento do tempo, estuda em escolas de metodologias alternativas, brinca livre, não usa telas, tem uma relação de disciplina positiva e comunicação não violenta. E a mãe deve sempre ser amável, paciente, nunca estressar ou querer um tempo só pra si.

Por vezes, me esforcei grandiosamente a vislumbrar esse lugar, à procura de um encaixe ou ainda de validação das minhas tentativas vãs de habitar o imaginário da mãe ideal. Durou muito pouco, ainda bem!

Quando percebi que, através de trabalhos de artistas, eu me sentia contemplada, entendida – e de certa forma curada –, me debrucei sobre as produções artísticas. Foram meses de busca por pesquisas, publicações, exposições, coletivos e artistas que se dispuseram, em algum momento, a criar a partir desse lugar. Foi quando me recordei da exposição Matriz e, por consequência, da Clarice Gonçalves. Pude experienciar suas obras de um outro lugar dessa vez. Do desencaixe, da sobrecarga, das expectativas, das renúncias, das resistências, de corpos e texturas que falam. Todo esse movimento criado por Clarice Gonçalves e pelo Coletivo Matriz me trouxe novamente ao norte de uma maternidade real, possível, mas que precisa ser amplamente questionada e discutida.

Objetivei, em minha pesquisa, analisar a produção de Clarice Gonçalves no período de 2013 a 2019 e a maneira como a maternidade se emaranhou em suas obras, bem como o resultado desse encontro, da produção da artista com a maternidade. Também busquei apontar para perspectivas que validem as iniciativas de exposições

sobre o materno não romantizado como importantes propulsoras para a construção de uma cultura visual mais aproximada às realidades das mães na vida real, sem romantismos. Ressalto que, em meu estudo, não caberia a extensa e diversa produção sobre o tema maternidade, motivo pelo qual me concentrei na análise da obra da artista Clarice Gonçalves – e ainda sim uma abordagem inicial, haja vista que a produção rica dessa artista não poderia ser analisada em sua completude em um só estudo.

Pude observar como as obras conversam entre si no tocante às práticas de criação, que, segundo Tvardovskas (2015), podem ser consideradas práticas feministas de criar. Clarice Gonçalves, por exemplo, subverte o crochê, linguagem comumente referente ao feminino prendado e obediente, muito ligado à imagem da mãe ou ao simbólico enxoval, dando para essa manualidade um novo olhar, crítico, ao utilizá-la em suas obras. Práticas feministas de criação para Rago (2015, p. 17):

[...] supõem críticas e rupturas com o instituído, descontinuidades questionamentos e desafios ao que nos foi apresentado, transmitido, ensinado como normal, correto e verdadeiro segundo a lógica da identidade falocêntrica, racista, profundamente excludente e incapaz de perceber as diferenças em sua singularidade. O feminismo provoca incômodos e supõe combatividade por parte das mulheres.

Uma questão importante na pesquisa foi pensar no papel da exposição Matriz na produção e carreira de Clarice Gonçalves. Como visto, a maternidade modificou profundamente o processo da artista, alcançando desde os materiais que utilizava, como as tintas, até o horário que tinha para pintar. Surgiram novas interações com as obras, como a utilização do craquelado e do crochê, além da própria temática da maternidade, que adentrou a produção da artista e foi tema único por um período de tempo.

Uma característica que também me chamou a atenção foi investigar o papel da exposição Matriz na produção e carreira de Clarice Gonçalves. O que ficou claro para mim foi o fato de a exposição ter sido um processo de cura para a artista, além de ter sido possibilidade de discussão de diversos assuntos que a incomodavam na época.

A busca por vivências coletivas como elemento de pesquisa poética também foi algo importante. Clarice Gonçalves soube ativar isso ao convocar o Coletivo Matriz, proporcionando oportunidade de criação dentro de um contexto mais possível para diversas mães. As artistas puderam confrontar sua realidade violenta, de uma maternidade não romântica e real, transformando suas vivências em obras fortes e

necessárias para a discussão do que é ser mãe em nossa sociedade e seus desdobramentos.

Clarice Gonçalves se utiliza do próprio corpo grávido como território, bem como de diversos outros momentos íntimos da artista, para jogar com o discurso acerca do erótico, da branquitude e da própria história da arte.

A falta de rostos é utilizada como estratégia nas obras de Clarice Gonçalves e pode ser observada como uma forma de acessar o outro a partir de histórias reais de outras pessoas, potencializando o discurso político de forma mais ampla.

São diversas urgências a serem trabalhadas, incluindo a necessidade de se discutir a complexa construção dos afetos a partir desse lugar materno, que também pode ser visto como uma tecnologia potente e política. Clarice Gonçalves sobrepõe camadas simbólicas sobre as relações familiares, ancestralidade, memória afetiva e coletiva da maternidade em suas obras.

Acredito que a produção de Clarice Gonçalves sobre maternidade impactou sua vida como artista, de forma a utilizar suas obras em favor de um discurso que propõe, de forma implícita, uma revolução em relação ao maternar.

Os apontamentos acima vão ao encontro das abordagens curatoriais da exposição Matriz. Além disso, essas ideias respondem as perguntas iniciais apresentadas neste estudo, as quais nortearam a pesquisa.

É possível enxergar a necessidade de os espaços e editais levarem em consideração o tema da maternidade com práticas reais, presentes e acessíveis, possibilitando estarmos nesses lugares e levarmos nossas crianças em exposições, vernissages, salões, feiras. Afinal, trata-se de uma ação assertiva que pode promover mudanças sociais.

A maternidade exposta na exposição Matriz leva muitas pessoas ao abismo da realidade: entre elas, estou eu, que fui me desapegando da megalomania, da pequenez e assumindo o real tamanho, limitações, desejos e potências do maternar no Brasil. Ganhei coragem de assumir aquilo que quero e não quero, o que posso e o que não posso, o que sou e o que não sou, ao me debruçar na pesquisa sobre Clarice Gonçalves e a exposição Matriz.

Fico imaginando como seria se mais exposições como essa acontecessem, se

você, adulto, seria capaz de enxergar para além das obras e abraçar mais essa causa, que é de todos nós. Como seria um mundo que olhasse para as mães e para as crianças como seres humanos que merecem respeito? Como seria um mundo que confiasse na criança e incluísse suas necessidades como centrais no desenho social, incluindo, assim, os cuidadores dessa criança?

O que estou propondo é ambicioso, é transformação de forma de viver. Como seria viver em uma sociedade onde as mães ou cuidadores têm o apoio incondicional de seu entorno?

Que tenhamos condições de ofertar o que as mães precisam para criar, e humildade para o amor se tornar a tônica de todas as decisões. Que possamos viver em uma sociedade em que uma artista-mãe tenha uma rede de apoio ativa para continuar produzindo se quiser, e se não quiser também, se quiser falar de maternidade ou não; afinal, artistas sofrem quando querem trabalhar com o tema da maternidade, o que limita muito a exposição e circulação dessas produções. Segundo Borges (2019, p. 43):

É abundante o número de obras associadas às experiências do parto e da maternidade depois dos anos de 1990 com uma perspectiva feminista. Estas obras parecem romper um sistema estabelecido, mas é possível ainda identificar que sua área de atuação e apresentação geralmente é restrita a mostras, exposições e coleções específicas.

Espero que minha pesquisa possa contribuir para novas reflexões sobre arte e maternagem, arte feminista e, também, para o esforço intenso de artistas para a mudança de paradigmas, estereótipos e a construção de outras narrativas sobre a maternidade.

Finalizo este estudo recorrendo ao trecho do Manifesto Matriz, escrito pelo Coletivo Matriz em março de 2020:

A invisibilidade da produção artística feita por mulheres é histórica, por isso, entendemos a difusão de artistas mulheres como uma ferramenta subversiva e pedagógica. Almejamos a visibilidade, divulgação e reconhecimento da arte feita por mulheres. Trabalhamos com a palavra, com a imagem, com a rotina, com o cansaço, com a coragem e todo material que nos atravessa e nos faz sentir. Debates, (re)escrevemos e (re)organizamos, deglutimos, vomitamos, fagocitamos e provocamos a reflexão. Somos resistência ao mantermos nossas produções e vozes em busca de dar vazão a esse universo do qual poucos querem ver ou ouvir falar. Todos nós que existimos fomos paridos, nutridos e cuidados, em maioria, por mulheres. Falar de maternidades reais é ainda, um tabu, e é por isso que nos posicionamos. (COLETIVO MATRIZ, 2021).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AICHER, Oti; KRAMPEN, Martin. **Sistemas de signos en la comunicación visual**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1979.

ARANHA, Nídia. **Projeto Ordenha002**. Disponível em: https://l.instagram.com/?u=https%3A%2F%2Fbenfeitoria.com%2Fprojeto%2Fordenha002&e=ATMweoioWzdyLV8Fe2A1Cj21yFsXTK0_1gwCtWhv6kgTzu_2WHwBulnqqOip1FY9q8yditGyYx7ligQjOnADz553Ge-C- zqtMAp&s=1. Acesso em: 1 set. 2022.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade**. 2019. 318 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/27455>.

BORGES, Dulcina Tereza Bonati; PUGA, Vera Lúcia. Apresentação – Mulheres artistas e intérpretes das artes: relações de gênero contemporâneas subversivas ou silenciadas. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 24, n. 2, p. 269-274, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/14448>.

CISNE, Mirla. **Gênero, divisão sexual do trabalho e serviço social**. 1. ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012.

COLETIVO MATRIZ. **Pande[Mãe]nicas**. 1.ed. São Paulo: Coletivo Transverso, 2021. 37 p. GUIMARÃES, Marta; REIS, Tatiana; MOREIRA, Bárbara; GONÇALVES, Clarice; MELO, Camila, NUNES, Angélica. Disponível em: https://www.coletivotransverso.com.br/files/ugd/a7f0ac_10701027f4354caaa222ba2da894cb5b.pdf.

COVA, Anne. História da maternidade: em que ponto estamos? **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 12, n. 16, p. 163-185, 1. sem. 2011.

CUNHA, Bárbara Madruga. Violência contra a mulher, direito e patriarcado: perspectivas de combate à violência de gênero. *In*: JORNADA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DE DIREITO DA UFPR, 16., 2014, Curitiba. **[Anais...]**. Curitiba, 2014. Disponível em: <http://www.direito.ufpr.br>. Acesso em: 22 maio 2018.

DAVALLON, Jean. **L'exposition a l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique**. Paris: L'Harmattan, 2000.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019. 388 p.

FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvêa de. **Expografia contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002193983>.

GONÇALVES, Clarice. **Entrevista I**. [out. 2019]. [Entrevista cedida a] Priscila Amorim Coser do Nascimento. Brasília, 2022. Entrevista concedida via áudio. Encontra-se transcrita no Apêndice A desta monografia.

GONÇALVES, Clarice. **Estrondo**. Brasília, DF: [s.n.], 2019. [pdf.]

GONÇALVES, Clarice: **O som do silêncio**: fotolivro. Textos: Graça Ramos, Mario Gioia, Juliana Monachesi. Brasília, DF: Briquet de Lemos/ Livros: Brasília Contemporânea, 2014.

GONÇALVES, Clarice. **Matriz**. Curadoria: Cinara Barbosa. Brasília, DF: Athalaia, 2020. Catálogo da Exposição Matriz. Documento eletrônico.

GONÇALVES, Clarice. **Sutilezas e ilusões**: catálogo de exposição. Curadoria: Graça Ramos. Brasília, DF: Briquet de Lemos/ Livros: Elefante Centro Cultural, 2014.

GIANNOTTI, Marco. **Breve História da Pintura Contemporânea**. 1. ed. São Paulo: Editora Claridade, 2009.

HELLER, Eva. **Psicologia del color**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

HUGHES, Philip. **Exhibition design**. London: Laurence King Publishing: 2010

MATRIZ. Clarice Gonçalves. Curadoria, Cinara Barbosa. Brasília, DF: Athalaia, 2020.

MENCARINI, Marta. **Entrevista I**. [out. 2019]. [Entrevista cedida a] Priscila Amorim Coser do Nascimento. Brasília, 2022. Entrevista concedida via *e-mail*. Encontra-se transcrita no Apêndice C desta monografia.

MENDONÇA, Maria Collier de. **A maternidade na publicidade**: uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto. 2014. 338 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

MENDONÇA, Maria Collier de. **Grávidas, mães e a comunicação publicitária**: uma análise semiótica das representações da gravidez e maternidade na publicidade contemporânea de mídia impressa. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. São Paulo: Editora

Perspectiva, 1968.

PLEE, Paula. **Projeto Matriz – Clarice Gonçalves**. [2018?]. Disponível em: <https://www.piscina-art.com/blog/2020/6/30/projeto-matriz-exposicao-clarice-goncalves>. Acesso em: 25 ago. 22.

RAGO, Margareth. *In*: TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina**. São Paulo: Intermeios, 2015. p.15-18 (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

RAMOS, Graça. **O som do silêncio**. *In*: O som do silêncio [catálogo], 2014.

REIS, Tatiana. **Arte e Maternidade: artistas brasileiras, uma análise sob a perspectiva feminista**. 2021. Monografia (Bacharelado em Teoria Crítica e História da Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/32129/1/2020_TatianaDeSousaReis_tcc.pdf.

RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAFFIOTI, Heleieth Lara Bongiovani. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cenage Learning, 2008.

SCHWAB, Beatriz; MEIRELES, Wilza. **Um soco na alma: relatos e análises sobre violência psicológica**. 1. ed. São Paulo: Pergunta Fixar, 2017.

SOUSA, Cinara Barbosa de. **O dispositivo da curadoria entre seleção, conceito e plataforma**. 2013. 264 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUSA, Cinara Barbosa de. **Entrevista I**. [out. 2019]. [Entrevista cedida a] Priscila Amorim Coser do Nascimento. Brasília, 2022. Entrevista concedida via áudio. Encontrase transcrita no Apêndice B desta monografia.

TRIZOLI, Talita. **A influência feminista na história da arte**. Rio de Janeiro: Anais do CBHA 2008.

TRIZOLI, Talita. **O feminismo e a arte contemporânea: considerações**. Florianópolis: Anais da ANPAP, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: Arte Contemporânea**

de mulheres no Brasil e na Argentina. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2013.

WEIL, Pierre. **Normose**: a patologia da normalidade. 2002. Trecho retirado da página 15.

APÊNDICE A – Entrevista com Clarice Gonçalves

ENTREVISTADORA: Você constitui um papel social muito específico hoje, como uma mulher, mãe, artista. Então, como funciona esse atravessamento de papéis para você hoje?

ENTREVISTADA: Já são nove anos, né? Contando com a gravidez, dez anos de maternidade. Foi uma revolução em vários sentidos, e continua sendo. Está um pouco mais leve por conta da autonomia da criança, enfim. São processos distintos: ele agora tem mais autonomia, já comecei a ensinar algumas coisas da manutenção da casa, já posso pedir ajuda – apesar de ter que estar ali também às vezes, reparando e consertando coisas – mas eu não sei se eu entendi em que âmbito que você está perguntando.

ENTREVISTADORA: É que a minha pesquisa está voltada para o período da sua vida em que você estava grávida, 2013, até o final da exposição *Matriz*, que foi quando você começou a abordar esse tema e foi o ponto onde tudo culminou. Quando eu escolhi o tema, eu não era mãe – eu estava grávida – e hoje consigo perceber a sua obra de um ângulo diferente, principalmente em relação ao puerpério. Foi um período muito desafiador pra mim, e depois disso pude perceber por que as obras são como são. É claro que o meu puerpério e o seu são diferentes, únicos. Eu queria saber se aquele puerpério acabou, pois sabemos que nós escolhemos quando o puerpério acaba, né?

ENTREVISTADA: Se é que temos alguma escolha, né? Eu revivi o puerpério na pandemia. A pandemia foi o segundo puerpério para mim: junta o medo de morrer, gente morrendo, todas as dificuldades. Então, foi um puerpério bem mais intenso, de estar preso em casa com a criança... Eu não sei se você teve a oportunidade de ver uma exposição *Idílio*, que estava na referência em janeiro.

ENTREVISTADORA: Eu vi a exposição toda *on-line*. Não consegui sair porque estava com muito medo.

ENTREVISTADA: Bom, foi na pandemia que culminou esse processo de criação de Idílio. Eu comecei a me sufocar com essa temática, com esse universo. Então, eu parti de um lugar de ter que falar – até porque pouco era dito, era falado sobre essa temática. Quando eu comecei a pesquisar sobre isso, ainda na graduação, eu era quase uma alienígena. As pessoas não entendiam o porquê de falar sobre isso. Com as redes sociais, teve esse entrelaçamento, se constituiu essa teia invisível de mulheres falando sobre isso, de mulheres, mães artistas falando sobre isso, uma rede mundial de mulheres falando sobre isso também. Com a pandemia, isso ficou ainda mais potente: todas as mulheres do mundo sobrecarregadas com o trabalho de cuidado. Então a sociedade parou para olhar que existem mulheres que estão sobrecarregadas com o cuidado desde sempre. Isso ficou mais evidente com a pandemia.

Eu também faço parte do Coletivo Matriz, que está aí atuante até hoje e que, no começo, era esse lugar de desabafo, porque não existiam esses espaços. Então, eu comecei a ver isso reverberando e foi ótimo, foi maravilhoso, mas depois eu comecei a sentir que era desnecessário para mim: eu não aguentava mais falar disso. Eu não sou só isso. Eu não sou só mãe, sabe? A minha produção enquanto mulher artista não tem que estar só presa nesse lugar do feminino, da mãe. E as pessoas só conseguem ver isso a partir dessa temática; então, até que ponto a gente se coloca nesse lugar de mulher, mãe, racializada, periférica? E até que ponto também as pessoas te prendem nesse lugar e não consideram seu trabalho quando que ele vai para outras temáticas? Acho que as duas vertentes existem e estão atuantes e presentes no circuito das artes.

O que aconteceu é que eu fiquei com esse sufocamento de falar da maternidade, de viver a maternidade de novo. E eu comecei a precisar, por questões de saúde mental, a me imaginar em outro contexto, em outro lugar. Resgatar meu corpo. Eu não estava tendo mais libido, espaço para dança, para exercer minha sensualidade, minha sexualidade, meu prazer. E aí eu comecei a imaginar e a recorrer aos meus arquivos de imagem e também a pesquisar performances. Comecei a ver a performance da Marta Roseli chamada *Semiotics of the kitchen*. É da década de 70, 60. Ela está em uma cozinha e está performando em utensílios de cozinha e fazendo gestos bem agressivos. Eu fiz um tríptico a partir dessa performance. A partir da pandemia, também comecei a pensar em termos de séries, e eu nunca pensei em meus trabalhos em termos de série.

Acho que justamente pela monotonia, pelo cotidiano, pela rotina tão estafante, eu vi que realmente ali estava cabendo uma série. Fiz essa série da semiótica, e depois comecei a olhar um pouco para outras *performers*. Olhei para a Ana Mendieta. Para *performers* do meu convívio. Então, eu fiz uma pintura da Maria Eugênia Matricardi, que é a pintura corporal de guerra, dela se pintando com sangue. Teve a Maura Baiocchi, que inclusive deu aula no departamento de artes, enfim... nesses lugares de conexão com o natural.

Comecei também a rever os meus arquivos de imagem com outro olhar, com esse olhar performático. Vi que tinha muito material que eu poderia usar, que tinha a ver com a temática que eu estava buscando, de resgatar aquela memória daquele corpo ali, sendo livre, numa pedra no sol quentinho, recebendo um abraço que eu não podia receber. E eu estou tão nesse momento ainda, de olhar para Idílio, trazendo algumas imagens um pouco desse universo, que é um universo idílico, essa coisa ideal, inalcançável, um lugar onde o corpo feminino possa ter paz neste planeta. Que não existe, é idílico. A minha produção ainda está nessa direção.

ENTREVISTADORA: Quais são suas artistas de referência para o trabalho sobre maternidade?

ENTREVISTADA: Tenho muito presente, desde sempre, a Paula Rego, que faleceu há uns meses atrás, mês passado, eu acho. Eu não sou muito pesquisadora nesse sentido de busca de referência. Nunca fui. Falo mais a partir de alguma questão interna. Recentemente, olhei para o trabalho da Ana Mendieta, para a performance da Martha Rosler, mas mais por questões temáticas do que para as artistas. Tem a Louise Bourgeois, enfim... Tenho que parar para pensar (risos). Cabeça de mãe apaga (risos).

ENTREVISTADORA: Como a maternidade afetou seu trabalho em relação a sua técnica e processo?

ENTREVISTADA: Como pintora, eu gosto muito da luz do dia, de pintar com a luz do dia. Meu trabalho era óleo sobre tela, quase sempre assim. Com a maternidade, eu tive que começar a pintar à noite e de um jeito muito mais furtivo. Então, por exemplo, como vou deixar uma pintura a óleo secando, se tem um bebê aprendendo a mexer nas coisas da

casa? Então tem todo esse processo de reorganização do ambiente, do ateliê, do corpo, da casa, da cabeça. E, a partir daí, também passei a usar um pouco mais de tinta acrílica, a fazer umas pinturas mais fugidias assim, de noite, para pintar à noite. Menores formatos também, apesar de que fiz algumas telas grandes, mas teve essa diferença no processo.

ENTREVISTADORA: Eu lembro também que, quando eu fui na sua casa, no atelier, você me mostrou umas obras em que você deixou um craquelado. Isso foi após a maternidade também?

ENTREVISTADA: Eu comecei nesse processo em 2012. Era um material que eu tinha pronto, mas que eu comecei a executar mais durante e depois da gravidez. Comecei durante a gestação, acho. No processo de preparo de tela, eu errei a mão na proporção de gesso e dos materiais que eu colocava e a tela craquelou, quebrou. Fiquei arrasada! Tive que tirar do bastidor tudo de novo, mas eu achei aquele material interessante e resolvi reutilizar de outra forma. Então, peguei esse material e fui explorar essa rachadura, o que, para mim, era muito simbólico: naquele momento, a maternidade também era essa rachadura na minha existência. Fui esticando e abrindo essas gretas da rachadura, fixando ali, expondo como matéria, como elemento, pintando por cima sem tentar maquiagem, usando como linguagem mesmo, e acrescentando essa linguagem do crochê também, que é um lugar muito comum, inclusive dos referenciais imagéticos que a gente tem da infância, dos filmes: a mulher está grávida, senta em uma cadeira de balanço e começa a fazer crochê, tricô. Fiz tudo brincando com esse lugar também, de pegar os fios de quando eu rasgo a tela para fazer esse crochê, tentando fazer um alfabeto novo, né? Do que estava acontecendo dentro e fora.

ENTREVISTADORA: Diante das opressões que todas nós, mulheres, mães, vivemos, o seu trabalho visual pós-maternidade proporciona a visibilidade desses “corpos femininos mães”?

ENTREVISTADA: Eu espero, eu espero que sim. A minha produção nessa temática sempre veio de um lugar muito catártico também, mas por plena consciência de que o individual é coletivo. Não foi com essa intenção, com esse propósito, mas isso acontece,

e eu fico feliz quando acontece.

ENTREVISTADORA: É porque nas suas obras, por mais que sejam autorreferenciais, não é o seu rosto que está ali, não é um autorretrato. É um autorretrato interno. Eu consigo me ver muito em algumas obras. Fico muito emocionada.

ENTREVISTADA: Eu senti esse efeito na exposição Matriz. Teve uma comoção geral da equipe, de todo mundo que trabalhou. Foi como se eu tivesse constelando a temática da maternidade. Fui forçada a conviver, a olhar para esse lugar, que é um olhar invisível. A gente é a base da sociedade, a gente produz mão de obra para o capitalismo.

ENTREVISTADORA: Quando eu comecei a estudar essa temática da maternidade, eu tive que olhar para outros artistas para poder chegar em você. Então, eu peguei muito essa parte da Madonna, da Virgem Maria, porque ela é, infelizmente, a referência de mãe que a gente tem no Ocidente: ela simboliza esse amor materno perfeito na arte cristã ocidental até o século XIX, XX. Depois, a gente começou a quebrar isso. Você acha que, indiretamente ou diretamente, o seu trabalho busca questionar essa desconstrução e ressignificação do símbolo da mãe?

ENTREVISTADA: Eu queria preencher lacunas na história da arte desde quando comecei a pintar. Durante a graduação, eu ficava muito entediada nas aulas de história da arte, da pintura... Era aquela coisa de “encher a boca” pra falar dos grandes mestres. Não era possível que não existia, que não tinha mulher pintando na história da humanidade inteira. Então passei a ir atrás, a pesquisar, e a olhar, e a buscar. De tanto procurar, encontrei a Artemisia Gentileschi, que fazia toda essa recostura que agora existe, mas que na minha época não tinha. Não tinha internet direito, não havia pessoas pesquisando sobre isso. Então foi tudo meio que desse lugar, né? Desse lugar de: “Cansei, não quero ser só musa”. De sair desse lugar de idealização. De tentar trazer a partir das minhas vivências corporais mesmo, das minhas memórias, das minhas metas, dos meus ideais... Eu sentia falta desse autorreferencial de mulheres, [de obras que tratavam dos] nossos corpos, das nossas vivências.

ENTREVISTADORA: Qual o discurso principal que permeia o fio condutor do seu trabalho de 2013 a 2019?

ENTREVISTADA: [Meu trabalho] Foi um geral de várias experiências que aconteceram. Tem muito da sexualidade da mãe, da libido da mãe, às vezes uma libido que se realizou; outras vezes uma libido frustrada. Tem um processo de decomposição de si, de aceitação dessa morte, porque a gente morre para quem a gente era, para quem a gente achava que ia ser, e tem que nascer de outro jeito, e se virar com as memórias e com os restos de quem você foi. E tem também muito desse processo do puerpério. Eu passei por um processo depressivo muito forte, não diagnosticado, não procurei ajuda, me fechei muito. Só percebi que eu estava saindo disso quando eu já estava saindo mesmo. O Hector tinha uns três anos. Toda a minha produção era nesse lugar, de estar tentando retomar também, tentando buscar algum sentido em tudo aquilo, em toda essa desumanidade que é ser mãe. É desumano. Você é despida de toda sua subjetividade. E o que você faz com isso? Então, minha produção foi muito desse lugar, de estar mexendo nesses cacos, nesses restos, nessas memórias, tentando fazer outra coisa, tentando me expressar a maior parte do tempo nesse lugar catártico. E poucas vezes tentando idealizar um lugar diferente.

ENTREVISTADORA: Então você não tinha um objetivo final: estava ali, vivendo.

ENTREVISTADA: Não. Eu achava que aquilo ia durar para sempre, que eu ia ficar daquele jeito pra sempre, que eu ia ficar deprimida para sempre.

ENTREVISTADORA: A sua produção artística em torno da questão da maternidade reflete também os debates relativos ao tema da maternidade e do feminismo fora do contexto artístico. O poder materno, a relação do feminismo com a maternidade no meio artístico foi muitas vezes conflituosa e ambígua. Na verdade, ainda é, pois, mesmo havendo uma profunda crítica da maternidade por algumas autoras feministas, por outro lado encontramos uma grande celebração da experiência materna por outras, que colocam isso num pedestal, e outros que renegam ou

falam mal da maternidade. E como seu trabalho se insere nesse contexto? A questão é que existem uns discursos que retiram a mãe e colocam a maternidade como algo que não deveria mais acontecer, mas parece que, no Brasil, a maternidade é compulsória, e nós não temos uma escolha.

ENTREVISTADA: O que separa um do outro é o capital, é o poder, é o dinheiro e a escolha. Porque quem tem dinheiro faz, escolhe qualquer coisa nesse planeta. Tem uma intersecção de todas essas questões também: de classe, que, para mim, é uma questão muito forte, política... atual inclusive. É claro que intersecciona com raça, com gênero e tudo mais, mas a questão de classe e distribuição de renda é uma pandemia que intensifica e piora todas as questões individuais. E por aí vai. Para quem tem dinheiro, tem uma rede de apoio, tem espaço para o “ai, que delícia” da maternidade. Não está passando perrengue, não está engravidando de novo, sem querer de novo e sofrendo violência e tendo que se virar para sustentar e sendo cobrada e tendo que pensar no futuro, sem lugar para morar, pagando aluguel... É como o frio, entende? O frio é bom para quem tem dinheiro; para quem está passando perrengue na rua não é legal. Então eu estou mais do outro lado: a maternidade é difícil, e eu não consigo não ver a maternidade nesse lugar capitalista. “Ah, mas não é o ‘ser mãe’, é porque o sistema...”. Ok, mas eu só conheço, só vejo e só consigo ver a maternidade dentro desse sistema. Foi mal. Não consigo mais ver um conto de fadas em nenhum lugar do planeta, nem na Suécia, um país de primeiro mundo. Não consigo. Não consigo nem me transportar imagetivamente, visualmente para um lugar desses, onde possa a maternidade ser fácil, porque são outros desafios, outras questões. Não consigo dissociar uma coisa da outra.

ENTREVISTADORA: **Em algumas obras suas tem instrumentos médicos. Você sofreu alguma violência e expõe isso de uma forma indireta ou você traz esse assunto porque acontece muita violência obstétrica?**

ENTREVISTADA: Não sofri violência obstétrica. Eu pari em casa, foi maravilhoso, mas sempre tive trauma de hospital, de medicina. Meu avô era farmacêutico, então tinha muitos livros de medicina em casa e eu ficava folheando as páginas. Eu achava muito bizarro. Então, eu sempre tive muito medo, muito medo mesmo – pânico inclusive – de

hospital. Eu tenho uma suposição, uma suposição mesmo, na tentativa de resgatar alguma memória do meu corpo: eu nasci às 8h, mas só foram me entregar para minha mãe às 18h. Então, sabe-se lá o que aconteceu comigo quando bebê nesse tempo todo. Eu só sei que tenho um trauma horrível de hospital. E tenho uma hérnia de nascença, que eu desconfio que foi de tanto chorar.

Então... Mas eu gosto dessa temática [médica] sim. Acho que até por causa da própria questão da história da mulher no mundo, né? Então, quer dizer, teve um momento histórico que teve um conluio da ciência com a religião, com o Estado para oprimir mulher, falando coisas como: “O crânio da mulher é menor e a bacia é mais larga. Então, ela foi feita para parir e para pensar pouco”. Então, a ciência tem esse lugar de opressão. A gente tem que estar sempre se protegendo e desconfiando de tudo o tempo todo.

ENTREVISTADORA: O seu trabalho tem alguma coisa relacionada à sua mãe ou fala muito da sua maternagem? A sua maternagem tem entrelaçamentos com a sua mãe?

ENTREVISTADA: Há, sim, entrelaçamentos, até porque eu falo de maternidade desde muito antes de ser mãe. Tem muitas obras que estão ali, visitando esse lugar da socialização, da infância, já trazendo questões de papéis de gênero desde o começo da graduação. Então tem muito da minha mãe sim. E as coisas vão se entrecruzando. Minha mãe é branca. Eu não sou. Sou racializada, meu pai é racializado também. E eu cresci como branca, no ambiente, digo. Sempre fui a única pessoa com fenótipo distinto. E aí passei a perceber que muito da imagética de quando eu comecei a pintar era nesse lugar, de estar pintando mulheres brancas, o que, pra mim, era muito natural, porque eu via a minha mãe, e minha mãe branca; então, para mim, era muito natural falar desse lugar. Demorou um pouco para esse olhar de dentro se virar para o meu externo, para a minha imagem externa, para como ela é vista, como é assimilada socialmente e como isso interferiu também de forma sutil, ou não, no meu processo de socialização. Eu lembro que eu nunca vou ao supermercado sozinha. Tem vários episódios: você vai nas lojas e as pessoas ficam te seguindo. Existem momentos específicos, alguns lugares específicos em que eu lembro que eu não sou branca (risos). E é muito louco isso, porque aqui no Brasil é um limbo, tem o branqueamento, essa miscigenação, que é um não lugar

também. Também tem esse lugar na minha obra, que é um lugar em que eu vou com muito cuidado, porque eu não sei como me colocar, como me posicionar dentro da minha própria história, que são esses entrelaçamentos raciais, de indígena, de negro. Na história da minha família, foi o índio que abandonou a branca com filhos, o pai preto que abandonou a minha mãe branca com um filho; então tem muitas questões que se entrecruzam, complexificam muito, sabe?

ENTREVISTADORA: Qual é a sua opinião em relação à curadoria da exposição Matriz? Como foi o processo curatorial?

ENTREVISTADA: Foi um processo bem cirúrgico, bem delicado, no sentido de que pela primeira vez eu estava conseguindo materializar alguma coisa profissionalmente, alguma coisa de impacto, que me motivasse – e de abrir o meu espaço caótico do atelier, da casa, da produção. Tudo o que tinha para mim era um monte de escombros, de vômitos. E teve também o processo de permitir que alguém visse isso, que foi a Cinara. Ela teve todo esse papel supercuidadoso, de olhar tudo com paciência, de perguntar, de colocar e de posicionar. É porque tinha muitas coisas, muitas obras que, para mim, estavam no lugar de abjetos, mas porque era uma coisa que eu tirei de dentro de mim. Eu queria tirar e não ver nunca mais. Para mim, aquilo era muito forte, não queria conviver com aquilo. Foi bom ter um outro olhar para fazer essa mediação. Ela me mostrou falando: “Isso aqui é relevante. Isso aqui é tocante. Isso tem algo mais do que a sua necessidade de cuspir”. E foi muito lindo isso: perceber a partir do olhar dela, [ter] ela construindo ali uma espécie de narrativa. Então a gente costurou o teor da exposição para que fosse um lugar mais convidativo, porque poderia ser uma exposição só para chocar as pessoas, facilmente. De juntar várias obras e as pessoas saírem dali passando mal (risos). A gente quis que fosse um convite para olhar para esse lugar, um lugar mais transformador. Então teve muita coisa que não entrou.

ENTREVISTADORA: Não foi uma censura de nada externo então? Foi uma decisão de vocês.

ENTREVISTADA: Sim. Mais da Cinara.

ENTREVISTADORA: Então você entende essa escolha como um processo de curadoria em si? Digo isso devido ao atual momento político em que a exposição se inseriu. Eu fiquei na dúvida se era um processo realmente de curadoria ou se foi, em algum nível, um medo de censura.

ENTREVISTADA: Rolaram algumas obras *cool days*, né? Eu até achei fosse ter problema, por essas obras estarem em um contexto de sacralização da maternidade, mas não aconteceu. De alguma forma essas obras passaram, por estar nesse contexto e por estar em uma exposição com mediação. Tinha gente como mediador ali, preparando as pessoas para o que elas iriam ver, já que nem sempre as pessoas leem o texto. Então, mesmo quando havia pessoas que vinham com uma leitura mais “tosca”, os mediadores iam lá e conversavam, o que ajudou no processo de recepção das obras. Naquele momento também, acho que não estava preparada, de certa forma, para colocar algumas coisas “para jogo”. Até hoje eu não sei se eu estou; depende muito do contexto. E o Brasil está em um processo de necrose. Apesar de ter visibilidade e possibilidade de fala, a gente se sente muito vulnerável, podendo ser perseguida por isso que a gente faz.

ENTREVISTADORA: Qual foi a principal reflexão que o Coletivo Matriz conseguiu desenvolver sobre a experiência da maternidade? Foi algo mais geral, como no seu processo, ou vocês conseguiram chegar em temáticas mais específicas? Digo isso porque a Tatiana Reis, por exemplo, abordou o tema da diástase, uma coisa do dia a dia, e que as pessoas não têm noção de que existe. Eu senti que o Coletivo ainda está bem preso no puerpério.

ENTREVISTADA: Acho que até por conta do que elas estão vivendo. Eu sou a mãe mais antiga “do rolê”, né? Todas as outras ainda estão com crianças menores, bebês ainda. Então, elas continuam vivendo esse lugar do puerpério.

ENTREVISTADORA: Nesses sete anos entre a sua gestação até a exposição, você acredita que as obras foram parte de um processo de cura e ressignificação ou foi mais essa catarse?

ENTREVISTADA: Foi mais uma catarse. A cura e a ressignificação vieram com o projeto Matriz. O projeto Matriz foi esse lugar para mim, de ressignificar a maternidade e de curar essa maternidade em que eu estava, uma maternidade ressentida, raivosa, doente, frustrada. Foi conseguir proporcionar para outras mulheres o acolhimento que eu gostaria de ter tido, os recursos que eu gostaria de ter tido para continuar trabalhando, para continuar me sentindo pertinente, ativa, enfim, sem aquele medo do tabu de virar mãe e só poder falar sobre maternidade. E a maternidade é um tema menor, um tema ínfimo, né?

ENTREVISTADORA: Então acabou sendo um processo mais terapêutico, né?

ENTREVISTADA: Sim. Total.

ENTREVISTADORA: Foi também por conta do Coletivo, da curadoria?

ENTREVISTADA: Sim, até por conta de idealizar o projeto, de conseguir realizar, de conseguir fazer o atelier com brinquedoteca, com cuidadores. Todo o processo. Desde receber a Cinara para realizar a curadoria até realizar o processo de aprovação. Foi tudo.

ENTREVISTADORA: Isso foi ressignificando tudo, né? E foi possibilitando com que outras mulheres fossem vistas, né?

ENTREVISTADA: Sim. Foi esse lugar de: “Olha, mulheres mães artistas fazem trabalhos fodas e vocês estão perdendo”. Foi: “Olha só, sociedade. A gente existe, a gente cria coisas legais”. Desde então, tem pipocado no Instagram várias iniciativas de visibilização, de exposição...

ENTREVISTADORA: Sim, eu vi que tiveram várias, inclusive uma no ano passado, no Museu da Mulher.

ENTREVISTADA: Sim. Eu estou fazendo parte. E tem também uma questão que eu bato

muito de frente, que é: tem que capitalizar as mulheres. Não é só você fazer exposição. Não é só: “Olha, achei no lixo esse monte de artistas e vou colocá-las aqui. Olha só como eu sou legal”. Não. Tem que botar dinheiro para essas mulheres porque a maternidade empobrece. Tem que colocar recurso, tem que colocar apoio. Não é só mostrar o trabalho que ela faz. Porque assim é fácil, né? Tem um monte delas que estão nesse embate. “Olha, achei uma mãe artista, achei outra e outra”. Quero ver colocar essas mulheres em um lugar de representatividade. Essas artistas do coletivo foram para o Museu da República. E [tem que] dar o *pro labore*. A gente deu seiscentos reais pra cada artista – naquela época era bastante grana – mais o cuidado com as crias.

ENTREVISTADORA: Você poderia falar mais das obras: Procedimento mecânico, Com a cautela das lagartas e O beijo da mosca?

ENTREVISTADA: A obra *Procedimento mecânico* trata dessa questão amamentação, de como a gente vira um objeto. E olha que eu não amamentei tanto assim. O Héctor nasceu com uma fenda, com lábio palatino, então eu não conseguia amamentar. Por isso mesmo virou uma obsessão. Eu via outras mães amamentando, eu chorava... Eu não tinha esse recurso de “a criança está chorando e você dá o peito”. Eu usava o braço: ficava chacoalhando, abraçando, conversando, tentando acalmar de outras formas. Foi muito desgastante. E *Procedimento mecânico* vem desse lugar, de realmente [ser] um procedimento mecânico, de como a gente vira uma máquina de produzir leite e a gente é vista como tal. Teve essa coisa da tipóia, né? Bem tosco: puxa, levanta, enfim. É isso.

Com a cautela das lagartas, foi uma tela que fiz durante a pandemia. E foi muito esse lugar de tentar sair de buracos, de escalar por frestas, para tentar fugir, tentar sair para procurar outros lugares, outros respiros de sobrevivência, um lugar profundo.

O beijo da mosca é quase como uma carta de tarot com trabalho doméstico, o tarot capitalista contemporâneo que está faltando e que é esse lugar de uma casa que é movida à energia de uma mulher; tem os fios elétricos ali, conectados nela. Então é isso, como se de noite ela sentasse ali para recarregar. Não tem rosto. É essa invisibilidade funcional, que é o trabalho doméstico constante, incessante, que não acaba nunca. Nesse lugar, o único som possível seria o de uma mosca voando. E eu vi esse título: O beijo da Mosca, que é esse lugar de estar à mercê, de estar jogado, à deriva, exposto.

APÊNDICE B – Entrevista com Cinara Barbosa

ENTREVISTADORA: Como se deu o processo curatorial da exposição **Matriz da sua parte?**

ENTREVISTADA: Eu preciso dizer primeiro que fiquei muito feliz com o convite da Clarice. Ela era uma artista que já tinha uma trajetória na cidade, inclusive com atuações no Elefante, no Centro Cultural... e, de certa forma, as curadorias são processos em que podemos efetivar a aproximação com certos artistas. Isso não acontece só com a curadoria; acontece também quando a gente participa de uma seleção, de um trabalho de acompanhamento crítico. É um trabalho que também tem esse outro lado [de se aproximar de certos artistas] – pelo menos quando eu consigo efetivar esses processos curatoriais. Então eu fiquei feliz, porque eu já tinha esse desejo de me aproximar dela. E faz parte do processo ir ao ateliê, conversar com o artista.

Pelo que eu me lembro da época, a Clarice já tinha algumas ideias traçadas ou imaginava elementos de telas que pudessem fazer parte da exposição. Acho que era uma exposição desafiadora, porque ela tinha vários processos aglutinados: tinha a questão da própria exposição, da própria curadoria para a Clarice, mas tinha a relação dela com as outras artistas, com o coletivo todo. Eram muitas coisas, e a lembrança que eu tenho é de que, de certa forma, ela estava ali, envolvida naquele turbilhão da produção, fazendo mil coisas, mil etapas. Não digo que foi um processo diferenciado de curadoria, mas acho que, em algum momento, teve um outro tipo de desenvolvimento, porque, de certa forma, nesse processo de ir ao atelier, fui conhecendo mais o trabalho dela – de perto mesmo –, embora eu já conhecesse, mas é diferente de ver os catálogos ou uma exposição mais rapidamente.

Eu vi muita coisa, muito volume, e a Clarice já tinha essa questão de ter participado do projeto BsB Plano das Artes. Então, foi um processo de levemente deslocar a atenção dela, de chamar a atenção dela para outros processos que eu vi ali, que não era exatamente só a pintura. A lembrança mais forte que eu tenho desse processo foi a escuta da fala dela contando do processo, dessa artista, dessa mãe, dessa artista mulher e das questões que são atravessadas. E dela me mostrando cadernos, escritos, material. Ela não estava mostrando aquilo para dizer que deveria estar na exposição; ela estava

mostrando porque foram conversas longas. E, nesse processo, isso me chamou a atenção. Ela me mandou muita coisa, e eu fui fazendo algumas junções, algumas composições, sugerindo a ela também. O lado positivo é que ela realmente se abriu para isso. Ela permitiu que a gente pudesse realmente funcionar [conjuntamente], como uma interlocução.

Um dado novo é que eu apresentei alguns objetos, sugeri a ela algumas composições, fiz algumas provocações pra ela parar para pensar. Então, ao invés de utilizarmos o caderno com alguns depoimentos dela, alguns relatos, fui trabalhando um pouco dessa perspectiva de fluxo de consciência da escrita dela, da escrita seguindo como esse suporte do desabafo de alguns momentos e de esboços que tinham ali. Eu coloco esses cadernos na parede, então eles viram processos junto com alguns dos tecidos. Assim, ao invés de ser uma exposição com as telas exclusivamente, tivemos esses processos na parede. [Outra questão é que] também não foi apresentado no mobiliário. O mobiliário museológico, no sentido de esses livros aparecerem [lá], parece uma conferência um pouco mais inquestionável, como se estivéssemos apresentando uma biografia pronta, pois você traz estratégias curatoriais ou museológicas desse mobiliário de vitrine, no qual você tem que se debruçar. Me interessava mais jogar na parede mesmo, colocar em composição com as outras telas pequenas e os tecidos... e criar uma outra relação do público com aquilo.

ENTREVISTADORA: A Clarice comentou que a sua curadoria foi muito importante, muito sensível e foi um processo bem catártico para ela se curar. Ela conta que teve vários processos traumáticos nessa caminhada da maternidade. E ela viu você como um papel bem importante nesse processo.

ENTREVISTADA: Bom, eu acho que não existe A curadoria. Eu acho que, cada vez mais, existem curadorias, isto é, existe o modo operacional da curadoria e existem processos, e então você entende que é aquele caminho que você tem que seguir. A Clarice é uma artista que já vinha com exposições com vários catálogos, com um nome, com uma construção... Ela é uma pessoa com uma carreira e acho que com uma expectativa daquilo que ela iria mostrar. Eu [, por minha vez,] procurei mostrar não só ao público, mas também a ela. Foi um trabalho também dessa relação com a artista,

brincando muito com as composições dos trabalhos, com o modo como eles poderiam criar determinadas narrativas e determinados fluxos na expografia, mas não se distanciando de uma construção pictórica, porque ela é uma pintora. Tinha uma questão de paleta de cores junto a narrativas, junto com alguns elementos. Então, alguns tecidos, por exemplo, das pinturas, das telas soltas, elas vão para a parede tal qual [estão]. Elas brincam com o mosaico desses elementos.

ENTREVISTADORA: Como foi a sua participação dentro do Coletivo Matriz?

ENTREVISTADA: Prioritariamente a relação delas era com a Clarice. A minha curadoria era realmente [só] da Clarice. Eu acho que levei um tempinho para entender, pois foram muitos braços, muitas questões. Tinha o acompanhamento da Clarice com as artistas no museu. E era um projeto muito interessante, porque tinha a brinquedoteca e as meninas levavam os filhos, tinha lanche, tinha tudo. É uma coisa interessante, porque não tem como fugir, mas, a rigor, eu fico pensando – nem sei se deveria dizer isso para não ser interpretada como uma crítica –, mas, a rigor, nesses processos de residência que envolvem as artistas mães, a criança deveria ficar longe. É para a artista mergulhar ali, porque senão ocorre uma divisão: você está ali, mas a criança te aciona. Mas eu acho que, naquele momento, a grande questão era a visibilidade justamente dessa relação, de andar com a criança para cima e para baixo para conseguir fazer as coisas. Isso depois ficou claro para mim.

Então, eu fui lá para o museu e tivemos uma conversa, vendo o trabalho de cada artista, indicando alguns caminhos, sugerindo alguns processos... Eu não vou me lembrar de todos, mas surgiram direcionamentos de alguns trabalhos junto com a Débora, com a Bárbara... Eu não sou uma curadora que só escuta; eu provoço muito, e percebo coisas ali. Então eu digo para as pessoas: “Que tal esse caminho, que tal esse, que tal esse aqui...”. Não é um processo quieto, depende de cada movimento, mas, naquele movimento ali, a questão era cutucar mesmo, era dizer: “Olha, isso aqui pode ficar assim, né?”. Foram apontamentos nesse sentido. A curadoria não era minha, mas fui entendendo, em cada trabalho, em cada processo daquelas artistas ali, como eles poderiam ser articulados e, ao mesmo tempo, buscando preservar uma certa individualidade, uma característica própria, para não misturar demais, [não misturar] de

um modo que não fossem preservadas as questões de cada artista, compreendendo que são artistas.

ENTREVISTADORA: Como foi o processo para a escolha da cor da parede? Me chamou um pouco a atenção por não serem de fundo branco.

ENTREVISTADA: O Rogério Carvalho estava nesse projeto, e tivemos um trabalho dialogado. A escolha da paleta de cores foi uma delas. Eu lembro que a gente se encontrou alguns dias antes para definir essa paleta, e eu mostrei a sequência que eu tinha imaginado para a construção dessa narrativa. Eu já tinha algumas coisas muito fixas do que eu queria como diálogo entre as telas de algumas paredes. Fomos então construindo e ele foi sugerindo as cores. Foi nesse sentido que a gente trabalhou. Foi muito em cima das coisas que a gente já tinha na paleta dela. Teve o bordô, um bordô cereja, algo assim, que era a ideia de ser a parte entrada.

Nas minhas expografias, eu não trabalho muito com o acúmulo, a não ser que seja algo que já esteja no trabalho do artista, ou em uma exposição de acervo, mas isso não é muito a minha tônica. Gosto muito de movimentos e silêncios e de algo que faça com que o público tenha uma relação com aquela obra a cada passo, mas depende muito do trabalho.

ENTREVISTADORA: Como você enxerga a exposição Matriz dentro do panorama de exposições da nossa cidade?

ENTREVISTADA: Sinceramente, eu não sei se tenho condições agora de responder. Não é algo que eu possa dimensionar em relação ao calendário que teve ali naquele ano. O que eu posso dizer é que foi um trabalho que fincou uma perspectiva na cidade, [uma perspectiva] dessa discussão atual e legítima, que é a questão da produção de artistas mulheres dentro desse sistema de trabalho complexo da maternidade. E foi um trabalho que acabou criando muitos elos e muitos desdobramentos a partir das conexões que as artistas foram criando. Eu acho que isso foi muito importante.

Algumas artistas acabaram, de alguma forma, operando de uma maneira mais contaminada. Então alguns trabalhos repercutiram, influenciando outros. Mas eu vejo que

as artistas passam a desenvolver alguns trabalhos depois. As pesquisas sofreram algum desdobramento a partir daquele momento. Pra mim, esse é o grande processo; é extremamente satisfatório e importante mesmo quando a gente reconhece como esses desdobramentos foram importantes para as artistas.

ENTREVISTADORA: Quando conversei com Clarice pela primeira vez, foi no atelier dela. Lá, ela me mostrou muitas obras, inclusive obras que não entraram para exposição. Esse processo do que entra ou não sempre desperta interesse da nossa parte em relação à escolha curatorial. Eu queria ouvir de você sobre as obras que entraram e as que não entraram, porque ela me falou de algumas obras mais explícitas, mais agressivas, que não entraram porque vocês acordaram que era para ser mais um convite para esse olhar; não era para ser algo mais impactante, já que normalmente as obras dela são mais agressivas.

ENTREVISTADA: Não sei se considero as obras da Clarice agressivas... Eu acho que elas são voltadas para explicitar uma posição e uma figuração, um conteúdo que, em geral, talvez seja até mais mostrado hoje, mas que não é uma área, digamos assim, de um apelo. Não passa incólume. É algo ali que ela cutuca, ela mostra, ela apresenta. Então ela tem alguns elementos que são diretos, como os mamilos, por exemplo. Eu acho que tem um grande desafio, que é sempre querer mostrar algumas obras que não tenham sido mostradas – principalmente quando se trata de um museu. Vai ter um catálogo, é um projeto que vai alcançar um público variado, vasto, até pelo próprio museu. A Clarice, como eu disse, já tinha feito alguns outros projetos que renderam um catálogo, então acho que a lógica é sempre pensar também em ter um material que não tenha sido visto pelo público, que não tenha sido mostrado recentemente. Essa foi uma primeira questão.

A segunda questão é que tem um tom de mistério também. Em algumas obras – e talvez essa não seja uma coisa que a Clarice tenha pensado – tinha, de alguma forma, algo um pouco misterioso, porque tem um lado psicológico também. Desse redemoinho, do pensamento, da ebulição das emoções, de algo misterioso, de algo que a gente não sabe. São vários humores durante um determinado tempo, vários dilemas. Então tem uma questão misteriosa e simbólica ali, naquela escolha, e tem alguns elementos que

são mais explícitos. Acho que, se hoje a gente tem outras exposições ou outros materiais e telas que já existiam, mas não apareceram e aparecem agora é porque, de certa forma, há uma construção que se dá a partir dali. Não é melhor ou pior, mas é uma outra construção. Então, acho que a escolha foi realmente de criar uma certa atmosfera, né? E tem um detalhe: como eu sabia das obras – e também pensando dessa complexidade de trabalhar a curadoria de um artista e [de ter] aquela exposição ao lado da exposição do Coletivo – eu não posso ignorar esses dois ambientes juntos, né? Então, como mostro algo que aponte alguns caminhos que a gente também vai encontrar no outro, mas que ao mesmo tempo se diferencie, né? Tem algo simbólico muito marcado em algumas das pinturas.