

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

MARIELA LAMBERTI DE ABREU

**PÁTRIA-MÃE: MATERNIDADE E AUTOBIOGRAFIA NO
TEATRO A PARTIR DE TRÊS EXPERIÊNCIAS DA CENA
PAULISTANA**

**SÃO PAULO
2023**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES**

MARIELA LAMBERTI DE ABREU

**PÁTRIA-MÃE: MATERNIDADE E AUTOBIOGRAFIA NO
TEATRO A PARTIR DE TRÊS EXPERIÊNCIAS DA CENA
PAULISTANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas
Orientadora: Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano

SÃO PAULO

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A162p Abreu, Mariela Lamberti de, 1985-

Pátria-mãe: maternidade e autobiografia no teatro a partir de três
experiências da cena paulistana / Mariela Lamberti de Abreu. -- São
Paulo, 2023.

193 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Atrizes - Narrativas pessoais. 2. Maternidade. 3. Feminismo e
arte. 4. Teatro e sociedade. I. Romano, Lucia Regina Vieira.
II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

MARIELA LAMBERTI DE ABREU

PÁTRIA-MÃE:

Maternidade e autobiografia no teatro a partir de três experiências da cena paulistana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP como requisito para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Lucia Regina Vieira Romano
(Presidente e orientadora)

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli (UNESP)

Profa. Dra. Fernanda Raquel (UNESP)

Profa. Dra. Stela Regina Fischer (UNESPAR)

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra (UERJ)

Defendida no dia 14/07/2023.

*À minha filha, Cora, por me escolher como
terra natal e habitar meu mundo.*

*À minha mãe, meu primeiro território, que
é colo ainda hoje.*

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Artes da Unesp; às/aos docentes e à Seção Técnica do PPG Artes UNESP, por todo apoio.

À Profa. Dra. Lucia Romano, pela orientação atenta e minuciosa, pelas conversas esclarecedoras e por ser inspiração no mundo acadêmico e artístico.

Às professoras Stela Fischer e Rita Bredariolli pelos preciosos pareceres no exame de qualificação.

Às/aos colegas da Pós-Graduação pelos diálogos e trocas, em especial aos pares do Grupo de Pesquisa *Poéticas Atorais*.

E se é preciso uma aldeia inteira para criar uma criança, agradeço a todas e todos que fizeram ser possível criar uma criança e uma tese ao mesmo tempo: à minha mãe, Tuca, pelo apoio incessante e pelo amor bem-humorado desde a primeira vez que meus pulmões se encheram de ar; ao meu pai, Vitor, por sempre acreditar e estar presente. Ao meu companheiro Martin Eikmeier por dividir esta aventura imensa que é criar a Cora. À minha irmã Lua e meu irmão Matheus, por todo amor e respeito às nossas diferenças.

Às/aos artistas e colegas de trabalho do Coletivo Impermanente e da Cia Solagasta, que sempre souberam compreender as demandas e dificuldades de uma mãe-atriz. Obrigada por possibilitarem novas formas de se fazer teatro.

Às amigas-mães: Gabriela Rocha e Mayara Blasi, pela revisão dos textos e diálogos sobre maternidade; Angela Silva e Bianca Primak, por compartilharem todas as angústias e alegrias desde a gravidez até hoje, por serem porto seguro e aliviarem os dias difíceis.

À Lígia e Júlia pela rede de apoio em São Paulo e todas as amigas pelas conversas, pela torcida e por entenderem as ausências.

E um agradecimento especial à Cora, minha filha amada, que provocou vendaval e tempestade, e ainda assim tem cheiro de calmaria e manhã de sol. É, sem dúvida, minha pessoa preferida no mundo.

RESUMO

A partir da minha experiência e inquietação como mãe e artista, nesta pesquisa me proponho a investigar pontos de cruzamento entre maternidade, autobiografia e a cena teatral contemporânea. Reflito sobre o lugar ocupado pela mãe a partir de uma perspectiva feminista, analisando o diálogo entre a cena e as dimensões estética e política dessa condição, considerando o caráter interseccional e a pluralidade de subjetividades que caracterizam a maternidade. Começo questionando a forma como a maternidade tem sido evocada em obras artísticas criadas por mulheres que escolhem usar materiais pessoais em seus processos criativos, sempre considerando a arte como um vetor capaz de enriquecer e compartilhar o campo de experiência individual e coletiva. Para tanto, me debruço sobre duas criações que flutuam entre os territórios das artes cênicas e da arte da performance: *Stabat Mater*, de Janaina Leite; e *Mãe ou Eu também não gozei*, de Letícia Bassit. Nesse percurso também apresento um trabalho artístico autoral, intitulado *Pátria-mãe*, com a intenção de experimentar os conceitos e procedimentos explorados na pesquisa. Os casos estudados são relevantes por causarem atravessamentos entre linguagens e entre vida e arte, o que faz com que interfiram na autonomia das artes e reinventem metodologias de trabalho. Situam-se, pois, nos limites entre real e autoficção, como reação direta às reivindicações de singularidade e não-isenção das suas poéticas. Relacionando teorias sobre arte, maternidade, feminismos, autobiografia e cena contemporânea, busco produzir um conhecimento crítico e sensível, que estimule a reflexão sobre o papel desempenhado pelas mães na sociedade atual, tendo como recorte a cena contemporânea.

Palavras-chave: autobiografia; maternidade; feminismos; teatro; performance.

ABSTRACT

Based on my experience and concern as a mother and artist, in this research I propose to investigate the links between motherhood, autobiography and the contemporary theater scene. I reflect on the place occupied by the mother from a feminist perspective, analyzing the dialogue between the scene and the aesthetic and political dimensions of this condition, considering the intersectional character and the plurality of subjectivities that characterize motherhood. I begin by questioning the way in which motherhood has been evoked in artistic works created by women who choose to use personal materials in their creative processes, always considering art as a tool capable of enriching and sharing individual and collective experiences. To do so, I focus on two creations that fluctuate between the territories of performing arts and performance art: *Stabat Mater*, by Janaina Leite; and *Mother or I Also Didn't Come*, by Letícia Bassit. Along the way, I also present an authorial work titled *Pátria-mãe*, with the intention of experimenting with the concepts and procedures I explored in this research. The cases I study in this thesis are relevant because they create points of contact across languages and between life and art, which causes them to interfere with the autonomy of the arts and reinvent work methodologies. They are situated, therefore, on the borders between real and self-fiction, as a direct reaction to the claims of singularity and non-exemption of their poetics. Relating theories on art, motherhood, feminisms, autobiography and the contemporary scene, my aim is to produce critical and sensitive knowledge that encourages reflection on the role played by artist mothers in today's society.

Keywords: autobiography; maternity; feminisms; theater; performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Self-Portrait/Nursing (2004), de Catherine Opie.	24
Figura 2 – Yo mama at home (1992), The Yo mama (1993) e Yo Mama Pietà (1996), de Renee Cox.....	31
Figura 3 - Letícia Bassit com seu livro Mãe ou Eu também não gozei (2019).	35
Figura 4 - Embalando Mateus ao som de um hardcore (2017), de Renata Felinto.	36
Figura 5 – Parte da série Você está morta (2020), de Malu Teodoro.	37
Figura 6 - Aqui cabe uma mãe?, 2022, de Letícia Bassit e Marcelle Cerutti.....	43
Figura 7 - Cena de Hysteria (2006).	74
Figura 8 - Cena de Festa de Separação (2009).	76
Figura 9 - Cena de Conversas com meu pai (2014).	78
Figura 10 - Cena de Feminino Abjeto 1 (2017).	79
Figura 11 - Cena de Feminino Abjeto 2 (2018).	80
Figura 12- Cena inicial de Feminino Abjeto 1 (2017) durante apresentação na Vila Maria Zélia.	83
Figura 13 - Cena de Feminino Abjeto 1 (2017) em que atrizes e público urinam em pé	84
Figura 14 - Atriz Ana Laís Azanha em cena no pole dance em Feminino Abjeto 1 (2017)...	85
Figura 15 - Maíra Maciel, Letícia Bassit e Sol Faganello em Feminino Abjeto 1 (2017).	88
Figura 16 - Desmontagem de Stabat Mater na MIT-SP (2020).	90
Figura 17 - Cena de Stabat Mater (2019).	93
Figura 18 - Cena de Stabat Mater (2019).	94
Figura 19 - Cena de Stabat Mater (2019).	95
Figura 20 - Cena de Stabat Mater (2019).	97
Figura 21 - Imagens de Stabat Mater (2019).	102
Figura 22 - Letícia Bassit em <i>Mãe ou Eu também não gozei</i> (2019).	110
Figura 23 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).	111
Figura 24 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).	111
Figura 25 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).	112
Figura 26 - Cena final de Mãe ou Eu também não gozei (2019).	114
Figura 27 - Atriz contrapõe a imagem santificada da Virgem Maria em Mãe ou Eu também não gozei (2019).	117
Figura 28 - Cenas de Mãe ou Eu também não gozei (2019).	119
Figura 29 - Caderno de (mãe) artista. Registros do processo criativo de Pátria-mãe.	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 ESPELHO, ESPELHO MEU	17
1.1 MÃE É TUDO IGUAL?	21
1.2 MATERNIDADE TEM COR.....	28
1.3 QUEM PARIU QUE BALANCE	33
1.4 MÃE DA RUA	38
1.5 EVAS E MARIAS.....	44
2 METADE EU LEMBRO, METADE EU INVENTO	50
2.1 MEMÓRIA: EU SOU O QUE EU LEMBRO?.....	50
2.2 MEU QUERIDO DIÁRIO	52
2.3 AUTOBIOGRAFIA: A MINHA HISTÓRIA CONTADA	57
2.4 DO COLETIVO AO INDIVIDUAL NA CENA	60
2.5 AUTOFICÇÃO: A MINHA HISTÓRIA INVENTADA	62
2.6 CONTAR-SE NO FEMININO	64
2.7 AUTOGINOGRAFIA.....	65
2.8 ESCRIVENDO.....	68
3 MATERNIDADE E AUTOBIOGRAFIA – O CALDEIRÃO DAS BRUXAS	71
3.1 O QUE VEM ANTES DA MÃE	73
3.2 FEMININO ABJETO: UM CORPO FÉRTIL PARA CRIAÇÃO	80
3.3 CONCEPÇÃO, GESTAÇÃO E PARTO DO ESPETÁCULO <i>STABAT MATER</i>	89
3.4 PODE UMA MÃE TRANSAR?	91
3.5 JULIA KRISTEVA, ANGÉLICA LIDDELL E OUTRAS HERANÇAS.....	96
3.6 <i>MÃE OU EU TAMBÉM NÃO GOZEI</i> - LIVRO E PERFORMANCE CÊNICA.....	108
3.7 PUTA É A MÃE	114
3.8 CORPO MÃE – O MONSTRO E O FANTASMA	120
4 PÁTRIA-MÃE	124
4.1 A CASA DA MÃE JOANA – NOÇÕES DE DESMONTAGEM CÊNICA.....	124
4.2 CORAÇÃO DE MÃE – BRICOLAGEM E PROCESSO CRIATIVO.....	129
4.3 PADECER NO PARAÍSO - A CRIAÇÃO DE UMA FILHA, UMA TESE E UMA PEÇA.....	137
4.4 CADERNO DE (MÃE) ARTISTA	142

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS	167
ANEXO	182

INTRODUÇÃO

Os processos biográficos, autobiográficos e autoficcionais são parte significativa da produção cênica atual, o que suscita polêmicas e curiosidades sobre as obras e, principalmente, sobre seus e suas criadoras, expostos ao olhar do outro.

A espetacularização do cotidiano¹ é notada na proliferação de palcos virtuais na internet e, especialmente, nas redes sociais, nos quais se misturam vida pessoal e publicidade enquanto se persegue o ideal inalcançável de perfeição. Nessa lógica, a plateia passa a ser cada um de nós, que assiste, compartilha, curte e exibe sua própria intimidade para milhares de desconhecidos, do outro lado da tela.

Do prazer estético ao julgamento crítico, da busca por autorreconhecimento ao voyeurismo, o público se deleita quando a parede da casa é derrubada e se torna possível observar a intimidade alheia. Além disso, ele se identifica com as narrativas apresentadas, nos planos pessoal e social: histórias pessoais dilatam-se e, não raro, denunciam questões da esfera social. Por outro lado, esse movimento desperta uma dúvida inevitável: o que é, realmente, verdadeiro?

Nossa proposta é investigar obras que trazem o jogo entre elementos autobiográficos e a construção ficcional, a partir da experiência da maternidade. Trataremos esse recorte em uma abordagem social, entendendo que as experiências supostamente restritas às vivências privadas das mulheres são, na verdade, questões coletivas, que podem impactar o fazer estético de maneira ampla e profunda.

Meu interesse por esse tema se fortaleceu quando me descobri grávida pela primeira vez, uma gravidez interrompida espontaneamente. Meses depois tive uma nova gravidez e passei a viver e refletir sobre aspectos políticos e sociais que atravessariam minha própria maternidade. Muitos foram os questionamentos sobre a figura da mãe, sobre a mãe-trabalhadora, a mãe suficientemente boa, a mãe santa, a mãe pesquisadora, a mãe artista, a mãe vocacionada, a mãe que não queria ser mãe, a mãe ausente, a mãe narcísica, a mãe arrependida... a mãe que, antes de tudo, é mulher, é sujeito de sua individualidade e de seus desejos.

¹ A espetacularização do cotidiano foi teorizada por Guy Debord (1997), ao investigar a lógica de dominação do capitalismo contemporâneo. O autor demonstra o poder que as imagens exercem na sociedade atual e critica relações interpessoais e políticas mercantilizadas e influenciadas por imagens.

Com minha nova condição, surgiu a vontade de pesquisar mães artistas: o que elas têm a dizer sobre suas experiências na maternidade, e como transformam em linguagem estética essa experiência de vida e de morte simbólica? Na ocasião, entretanto, notei ser este um tema ainda pouco frequente nas pesquisas acadêmicas de artes cênicas e nas produções teatrais. O motivo me pareceu estranhamente óbvio: mães artistas, normalmente, estão muito ocupadas em amamentar, cuidar, ninar, educar e garantir a sobrevivência do bebê. Pouco espaço é dado para que sejam mães fora desse ciclo.

Tudo é mais difícil quando se carrega uma criança no colo. O transporte público não é pensado para transportar mães e suas crianças pequenas. As cidades não são projetadas para mães transitarem confortavelmente com seus bebês. Os programas sociais não são preparados para mães e filhos. O mercado de trabalho não cria oportunidades para mulheres que recém pariram. Os aeroportos não gostam de crianças de colo, ou crianças que correm pelos saguões. O mundo das artes e dos festivais não prevê acomodações para mães com bebês. Os espaços acadêmicos nem sempre são acolhedores com as demandas de alguém responsável pelos cuidados com uma criança.

Mas só agora eu sei disso tudo. O conhecimento dessa realidade de falta absoluta de estrutura social oferecida às mães no Brasil, através da minha própria experiência direta, transformou-se num olhar para a coletividade das "mulheres-mães" e para as pautas feministas relacionadas à maternidade. Esse salto me permitiu sair do enclausuramento de uma crise pessoal e vislumbrar uma lógica sistêmica, que possui fundamentos e reflexos materiais e simbólicos.

Passei então a dar mais atenção para as representações da maternidade transmitidas por mães artistas brasileiras, considerando ser este um marcador social importante que influencia diretamente as práticas artísticas. Pelo que tenho percebido, a maternidade não aparece somente como tema central de certas obras, mas também como condição para a criação, impondo limites e necessidades diferentes, o que pode ser um grande desafio. O fazer artístico ligado à maternidade traz na bagagem demandas exaustivas de manutenção da vida; tempo reduzido para se concentrar no trabalho; solidão, interrupções e preconceitos; e, não raro, a falta de interesse do mercado. É difícil conseguir estar presente nas estreias, festivais, residências artísticas, oficinas e congressos, o que nos coloca em uma posição mais isolada ainda. Isso vai se desenhar como um grande problema: o sistema das artes está

estritamente relacionado aos padrões hegemônicos masculinistas, estruturados sobre as hierarquias de gênero, em que mulheres precisam lutar para que suas criações ganhem algum espaço.

Paralelamente a esse movimento de interesse pessoal, no campo profissional retomei contato com duas artistas - Janaina Leite e Letícia Bassit -, que haviam trabalhado com temas relacionados à maternidade em seus espetáculos, partindo de um material autobiográfico para explodir a pessoalidade na direção da coletividade. Nessas obras, elas elaboraram questões pertinentes à idealidade do papel de mãe, comumente atrelado ao papel social da mulher, o que gera dificuldades e obstáculos à plena vivência da maternidade e da maternagem pelas mulheres. A partir de então, passei a desenvolver, simultaneamente, os trabalhos acadêmico e artístico, apropriando-me criativamente da minha própria experiência com a maternidade, e cruzando a vivência direta com leituras de teorias de arte, autobiografia, feminismo e parentalidade.

Essa tese foi adquirindo, então, uma forma de escrita que nasceu das inquietações, dificuldades e descobertas da própria pesquisadora, instigada por outras mulheres mães-artistas que em suas obras cênicas provocam e criticam o modelo de maternidade culturalmente normatizado (e romantizado). A escolha pelo fundamento teórico feminista foi feita a partir da compreensão de que as teorias feministas não nos deixam perder de vista o contexto histórico e político em que estamos inseridas e permitem avaliar a mobilidade desses valores, em seus tempos e localidades específicos.

Nesse contexto, enfrentei outra inquietação: sendo eu uma mãe-artista-pesquisadora latino-americana, como falar da maternidade sem considerar outros marcadores sociais?

O feminismo branco e burguês do norte global compreende, de modo geral, a submissão de gênero como algo comum a todas as mulheres. Entretanto, tem sido criticado por não considerar a multiplicidade de experiências que envolvem a categoria mulher e, portanto, por não abranger e compreender outras realidades sociais e raciais. Sabemos que a condição da mulher negra, ou latino-americana, ou pobre, por exemplo, nunca será semelhante à da mulher-branca-classe média.

Foi nessa dimensão de crítica à padronização do sujeito mulher que a terceira onda feminista veio propor uma pulverização dessa categoria unitária “universalizante”, perspectiva iniciada por mulheres negras e, depois, apropriada e

expandida por lésbicas, trans, moradoras das favelas, entre outras, que levantaram suas bandeiras e trouxeram suas pautas para a agenda feminista, questionando o binarismo, a heterossexualidade e a maternidade compulsórias. Toda essa pluralidade de experiências, que aponta a impossibilidade de se considerar a mulher em uma categoria homogênea, somada às diferentes formas de opressão, culminou no conceito de interseccionalidade, que no final dos anos de 1980, diluiu a ideia de um feminismo global e hegemônico (CAMPOS, 2021).

Consideramos que a noção de interseccionalidade é essencial no feminismo contemporâneo, pois nos dá embasamento para abarcar diferentes contextos e dialogar com as questões sociais que esta pesquisa tangencia, considerando que nenhuma forma de opressão pode ser considerada mais urgente que outra. Ampliar o olhar para além do gênero, considerando classe, raça/etnia e localização geopolítica, é fundamental para que também se expanda a repercussão das vozes de mulheres que têm contribuído com o feminismo decolonial, mais atento à nossa realidade latino-americana por abarcar pensamentos que se desviam da “[...] imposição cultural e intelectual imperialista, sem desconsiderá-la completamente” (CAMPOS, 2021, p. 128).

Vale considerar que, sendo impossível pensar em uma visão unívoca para o sujeito mulher, também não é possível conceber uma maternidade única ou exemplar, e, portanto, é mais correto considerarmos maternidades plurais. As perspectivas feministas, embora se dividam em diversas correntes que, por vezes, discordam entre si sobre o lugar da maternidade como prática social e fator definidor da vida das mulheres, são fundamentais para a discussão aqui apresentada, que perpassa pelos debates em torno do controle do patriarcado sobre o corpo da mulher, e os direitos à contracepção e ao aborto.

A revisão desse tema feita por mulheres e movimentos feministas, nos séculos XX e XXI, permitiu que a produção artística partisse de outros paradigmas e investigasse formas de representação para essas maternidades que, agora, aparecem mais rasgadas, expostas, sexualizadas e contraditórias, refletindo ambiguidades das diversas experiências de ser mulher, em contextos e situações igualmente distintos. Maternidade e feminilidade; maternidade e subjetivação da mulher; processos de maternidade e maternagem; maternidade, sexualidade e obscenidade; maternidade e ideologia do sexismo; maternidade e o mito da mulher-natureza; maternidade e satisfação profissional; e maternidade e criação artística

feminista são alguns dos desdobramentos que, à luz da epistemologia feminista, esta pesquisa irá tangenciar. Portanto, podemos pensar nos feminismos como fator de complexidade e de ampliação das possibilidades e das potências dessas artistas que tematizam criticamente sobre ser filha, mãe e artista, atentas às particularidades de suas criações autobiográficas.

Para aprofundar essas questões, iremos analisar as obras *Stabat Mater*, de Janaina Leite; *Mãe ou Eu também não gozei*, de Letícia Bassit, e *Pátria-mãe*, desta artista-pesquisadora, Mariela Lamberti. As três obras apresentam características estéticas e ambições distintas em termos dos processos artísticos, mas compartilham uma premissa de composição: o uso de narrativas pessoais para tratar do tema da maternidade e a associação de suas abordagens cênicas com o contexto social para tensionar a imagem idealizada da mulher-mãe. *Stabat Mater*, de Janaina Leite, estreou em junho de 2019. Janaina Leite assina a ideia original, a dramaturgia e a direção, além de atuar na peça, ao lado de sua mãe biológica e de um ator pornô. A atriz questiona as representações do feminino e da maternidade inspirada na obra de Angélica Liddell, passeia pelo mito da Virgem Maria, verifica os limites entre feminilidade e masculinidade, dialoga com as teorias psicanalíticas para pensar a sexualidade feminina, e apresenta episódios reais, de sua própria vida, convocados para a cena sob o crivo da abjeção e do obscuro.

Letícia Bassit apresenta sua obra *Mãe ou Eu também não gozei* como uma autoficção sobre uma mulher que não sabe quem é o pai do seu filho. A performance poética estreou em 2019 e foi elaborada a partir do livro homônimo, que a artista escreveu quando descobriu que estava grávida e tinha dúvidas quanto a quem seria o pai do bebê. Ao informar um deles, o possível pai se justificou: “Esse filho não é meu, eu não gozei”. O livro foi escrito, então, com o intuito de politizar essa experiência privada e expor preconceitos, julgamentos e dificuldades jurídicas que uma mulher enfrenta em situações desse tipo. A obra também apresenta as contradições vividas por uma mãe solo que oscila, na visão social, entre a imagem de puta e de santa. Em conversa informal com a artista, ela admitiu que na obra existem muitos fatos verídicos, mas também mentiras, ficção, trechos teatralizados e poéticos, que poderiam (por que não?) ser verdades para outra mulher, em outro lugar.

No experimento cênico *Pátria-mãe*, exponho o processo criativo da obra concebida durante minha gestação e puerpério, em meio ao isolamento social causado pela pandemia, a partir dos diários de trabalho e áudios trocados no

Whatsapp com outras mães, que expõem as angústias e dificuldades de se “parir mãe”. Desde a privação de sono e a sobrecarga mental, até questões sociais, como a invisibilidade materna, as dificuldades em conciliar carreira e maternidade e as assimetrias entre os papéis sociais de gênero, a peça explora impasses que ficam mais evidentes quando se trata do cuidado de um filho. A obra é composta por registros de fotos, vídeos e áudios, em uma dramaturgia fragmentada que soma vozes de outras mães à narrativa pessoal.

Por realizarem atravessamentos de linguagens quando provocam os limites entre o real e a autoficção, os casos estudados sugerem um tipo de comportamento estético que inventa metodologias de trabalho e interfere na autonomia entre as artes. Nossa hipótese é a de que a irreverência no trato com as linguagens somada ao dilema da maternidade ecoe uma perspectiva crítica, relacionada às políticas de gênero e lutas feministas.

É importante apontar a regionalidade do trabalho, pois duas dessas produções estão localizadas na cena paulistana, e *Pátria-mãe* acontece entre São Paulo e Paraná, estabelecendo um perfil sociodemográfico que difere das mães nos diferentes contextos regionais. Este recorte da maternidade sudestina, de certa forma, exclui outras condições, e estamos cientes de que a geografia e a geopolítica influenciam as diversas formas de maternar e de se entender mulher.

Em resumo, com o presente trabalho pretendemos entender as relações de aproximação entre os seguintes elementos: as artistas, suas produções e as reflexões sobre maternidade no contexto contemporâneo. A construção desse entendimento se dará a partir de teorias feministas. Como a maternidade, enquanto experiência corporificada e cultural, tem afetado as produções de artistas contemporâneas que trabalham a partir de material extraído do real e do universo pessoal da/o artista?

Este trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro, denominado *Espelho, espelho meu*, discutimos a figura da mãe, suas idealizações e contradições a partir das imagens e representações da maternidade nas artes, bem como das expectativas da sociedade sobre questões relacionadas ao trabalho reprodutivo. Apontamos os desafios de parir e criar a prole, nas diferentes realidades possíveis (tais como a maternidade negra, a mãe solo, a mãe que trabalha fora) e trataremos da oposição, culturalmente disseminada, entre as ideias da santa e da puta. As autoras Angela Davis, Lucila Scavone, Silvia Federici, Sueli Carneiro, Patrícia Hill

Collins, Vânia Stevens e Cristina Vasconcelos (entre outras) foram convocadas para discutir esses assuntos.

No capítulo dois, *Metade eu lembro, metade eu invento*, trazemos para o debate noções de autobiografia e autoficção e diferentes conceitos ligados ao discurso em primeira pessoa em obras que utilizam materiais não ficcionais, como autoginografia e escrevivência. Nesse ponto, somamos ao contexto da pesquisa as poéticas da existência das mulheres na cena teatral contemporânea. Para isso utilizamos, principalmente, obras de Ecléa Bosi Margareth Rago, Michelle Perrot, Domna Stanton e Conceição Evaristo.

Mergulhamos nas obras *Stabat Mater*, de Janaina Leite e *Mãe ou Eu também não gozei*, de Letícia Bassit, no terceiro capítulo, intitulado *Maternidade e autobiografia – o caldeirão das bruxas*. Friccionamos questões relativas à maternidade e obscenidade na obra de Leite, enquanto levantamos questões sobre maternidade solo e sexualidade para pensar a obra de Bassit. Analisamos as obras do ponto de vista temático, mas também a partir de suas poéticas e pretensões estéticas e filosóficas, empregando principalmente os pensamentos e teorias de Julia Kristeva, Lúcia Romano, Angélica Liddell e Vera Iaconelli.

Por fim, no capítulo quatro, *Pátria-mãe*, apresentamos a noção de desmontagem cênica, guiada pela obra de Ileana Diéguez, para pensar o processo de criação do experimento autoral *Pátria-mãe*. Esse experimento é entendido aqui como uma multiplicação da forma, um desvio, ou uma outra maneira de compreender e incorporar a teoria. Também levantamos questões relativas ao desafio que é conciliar maternidade e carreira em artes, apresentando os procedimentos e aspectos do processo, tecendo reflexões em torno da bricolagem e das redes de criação, a partir dos pensamentos de Cecília Almeida Salles, Tatiana Reis e Ursula K. Le Guin, entre outras autoras.

1 ESPELHO, ESPELHO MEU

As imagens fazem parte do nosso cotidiano, estamos rodeados de câmeras de segurança, fotografias e vídeos por todos os lados. As câmeras de celulares, o avanço e o barateamento das tecnologias e o fácil acesso às mídias sociais contribuem para uma enxurrada de imagens que nos alimenta e “nos devora”, como diz Baitello Junior (2007). Para o autor, é possível definir cultura como o mundo das imagens, ou conjuntos de imaginários que regem os gestos civilizatórios do olhar e atuam por consequência na nossa autopercepção e na percepção do mundo que nos cerca.

Nesse roldão, somos atacados por ideais de beleza, valores e padrões, que sufocam o real em uma torrente de figurações disseminadas, principalmente, pela incessante produção de desejos na publicidade e no cinema (MARCONDES FILHO, 2007). Na contemporaneidade, dependemos das imagens e delas nos alimentamos. Todos nós somos cobrados a assumir, cada vez mais, as projeções idealizadas e, para sermos vistos, de algum modo, precisamos nos ajustar às imagens que nos foram impostas. Esse compromisso, afirmado pela ideologia, é uma violência contra o corpo e gera uma coexistência conflituosa entre corpo e imagem, entre real e idealidade. Dietmar Kamper (apud Marcondes Filho, 2007) associa as imagens a um útero materno que não mais acolhe: ao mesmo tempo a voz da mãe, que tranquiliza, e seu olhar, que cobra. Nas palavras de Kamper: "A imagem é escudo e fronteira erguida diante de uma mãe indiferentemente severa, que dá a vida para tirá-la novamente" (KAMPER apud MARCONDES FILHO, 2006, p. 158).

Seguindo o pensamento foucaultiano² que considera que o sujeito é construído por meio dos discursos produzidos pela sociedade, podemos considerar que as imagens, sendo também uma forma discursiva, colaboram para legitimar práticas sociais. Embora todos sofram as consequências desse bombardeio de imagens, entretanto, são as mulheres os principais alvos das idealizações, especialmente no que diz respeito ao corpo e ao comportamento. As imagens ditam o imaginário e contribuem com a formação de modelos de feminilidade ligados ao gênero feminino, muitas vezes inalcançáveis. Isso porque o prazer visual, como descreve Laura Mulvey (1975), é construído em uma sociedade patriarcal, branca e heteronormativa, em que o corpo da mulher deve servir como espetáculo para o olhar masculino. Assim, as

² Ver mais em FOUCAULT, 1996.

imagens midiáticas não representam necessariamente como as mulheres se comportam, mas sim como a sociedade entende que elas devem se comportar, através de um discurso artificial e cruel, gerando um abismo entre real e ideal.

Naomi Wolf (1992) aborda o "mito da beleza", criticando os atributos que a publicidade e o cinema associam à imagem da mulher - a docilidade, a maternidade, a sexualidade e a objetificação sendo os mais frequentes. Wolf entende que o mito da beleza se sobrepõe a esses valores, pois ganhou força para "[...] assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar" (WOLF, 1992, p. 13). Assim, imposições de beleza funcionam como um policiamento do gênero feminino, enfraquecem a autoconfiança das mulheres e as enredam em preocupações estéticas e de vigilância constante, que as limitam e aprisionam. As consequências aparecem nas relações interpessoais e até na atuação profissional: preocupadas em aparentar mais do que realizar, gastam parte considerável dos seus salários com cosméticos, moda e procedimentos estéticos (STREHLAU; CLARO; NETO, 2015).

O feminismo e os estudos de gêneros têm contribuído substancialmente para questionar esses padrões e para buscar novas formas de representação da mulher. Nas artes, a estética feminista faz do corpo o principal espaço de contestação, através do teatro, dança e performance. Nas artes da presença em especial, esse corpo vivo, sensível, pode se impor sobre o corpo-imanência, considerando a pluralidade e a diversidade dos corpos para romper com o cânone da beleza. O questionamento dos padrões dominantes, potencialmente, se dá "[...] através da construção de representações 'perturbadoras' do corpo feminino, como a doença, a obesidade e a velhice, trabalhando no plano do que Julia Kristeva chamou de abjeção." (RABENHORST; CAMARGO, 2013, p. 996).

As imposições sociais recaem também sobre o corpo materno, projetando ideais inalcançáveis da mãe amorosa e sacralizada. Ao longo deste trabalho, buscaremos destacar diferentes tipos de imagens e formas de representar o corpo-mãe, com o intento de questionar essas imagens artificiais construídas também dentro do contexto hegemônico das artes. A abordagem dos estudos feministas que contempla as questões da maternidade servirá para pensar o corpo e o comportamento da mãe idealizada, confrontando a cultura visual, que entendemos ser um dos braços da ideologia no que se refere aos estereótipos de gênero.

A expressão histórica da corporeidade feminina está escrita na vivência das mulheres de tal maneira que são elas que trazem mais possibilidades de atravessar as projeções estereotipadas, testemunhando o que se passa em sua experiência direta. Também no meu caso, os primeiros questionamentos acerca do diálogo entre maternidade, arte e feminismo³ foram suscitados pela minha vivência, e impulsionados por uma curiosidade pessoal. Contudo, considero importante levar em conta quem opera o recorte e a análise do conjunto de produções cênicas aqui enfocadas: uma mulher, latino-americana, branca, cis, heterossexual, artista, pesquisadora e mãe. Esse meu enquadramento no tempo-espço, a partir do qual é possível olhar as obras e construir um diálogo entre a imagem da mulher mãe, o feminismo e a cena, é ao mesmo tempo um ponto que favorece a visada e que a limita.

Sendo a autobiografia um viés que permite a escuta de relatos de outras mulheridades, selecionei obras em que as artistas falam de si, em primeira pessoa, assumindo o lugar confessional sobre a experiência narrada. Além de tratarem de questões específicas dos seus corpos encarnados, são obras em que observam as suas maternidades. As obras analisadas são, também, criações que flutuam entre os territórios das artes cênicas e da performance, e guardam certas características em comum, como a autorrepresentação, a utilização da mídia digital e o atrito entre os corpos virtual e real. Acima disso, elas compartilham do espírito iconoclasta, de revide às expectativas sociais, enfatizando uma política da cena teatral que pode ser chamada de feminista.

Falaremos, então, das peças *Stabat Mater*, de Janaina Leite; *Mãe ou Eu também não gozei*, de Letícia Bassit; e *Pátria-mãe*, de minha autoria, criada em paralelo à escrita desta tese. Nenhuma das obras analisadas se alinha às imagens e aos discursos normatizados sobre a maternidade, aqueles baseados na ideia da mãe sagrada, fortemente relacionados ao pensamento judaico-cristão que consagrou a imagem da Virgem Maria. Pelo contrário, as artistas provocam e chocam outros imaginários à imagem santificada; assumem um lugar de independência, disputando o poder da exposição e confrontando idealidades. Elas proferem discursos contra-

³ Será que a maternidade, como experiência e processo, tem afetado as obras das mulheres, impondo-se como tema organizador das suas poéticas? Como as mães-artistas têm representado a maternidade em cena?

hegemônicos, de autonomia do corpo e da sexualidade, que questionam a ideia euro-ocidental de que sobre o corpo feminino impera a tarefa da procriação.

Tal disposição contestatória se dá nesta abordagem por influência (direta e indireta) dos feminismos, que marcam a história da cultura no chamado Ocidente, dando visibilidade mais ampla e fazendo confluir as lutas pela libertação da mulher. Os movimentos assumem para si a tarefa de “[...] libertar as mulheres da figura da mulher, modelo universal construído pelos discursos científicos e religiosos, desde o século XIX” (RAGO, 2013, p. 28), tornando-se forças sociais inegáveis. O pensamento feminista tem se modificado no decorrer dos anos, estabelecendo diálogos com diversas áreas do conhecimento e teorias que ganham destaques variados.

A epistemologia feminista também se faz presente nas problematizações sobre a função social da mãe, entrelaçada às ordens econômicas e políticas que cercam o corpo *grávido*. Esse contorno arredondado, que caracteriza o corpo de quem gera, o torna receptáculo de inúmeras implicações.

Nos últimos trinta anos podemos identificar uma produção artística feminista que coloca em pauta temas antes raros na cena. Destacamos entre eles: a maternidade, os direitos da mulher e o conflito entre a moral do patriarcado (que se baseia num destino biológico), e a autonomia das mulheres sobre o próprio corpo. Destacamos, entre outras artistas brasileiras contemporâneas que trabalham com esses temas: Clarissa Borges (MG), Malu Teodoro (RO), Roberta Barros (RJ), Jocarla Gomes (BA/SP), Renata Felinto (SP/CE), Tati Caltabiano (SP), Priscila Obaci (SP), Soraia Costa (SP) e Karla Tenório (RJ)⁴.

Para tratar dessa produção e embasar as reflexões sobre a potência das imagens reproduzidas utilizaremos as teorias feministas, trazendo para o centro da discussão o corpo-mãe.

⁴ Clarissa Borges é artista visual e professora na Universidade Federal de Uberlândia/MG. Malu Teodoro é artista multimeios e dedica-se principalmente à fotografia, vídeo e escrita. Roberta Barros é artista visual, performer e pesquisadora, autora do livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Jocarla Gomes é performer, artista visual e poeta. Renata Felinto é artista visual com investigação sobre a mulher negra, pesquisadora e professora na Universidade Regional do Cariri/CE. Tati Caltabiano é atriz, performer e arte educadora. Priscila Obaci é poeta, multiartista e educadora. Soraia Costa é uma multiartista PcD (deficiência física), trabalhando principalmente como atriz, fotógrafa e dramaturga. Karla Tenório é atriz, dramaturga, criadora do espetáculo *Mãe Arrependida*.

1.1 MÃE É TUDO IGUAL?

A partir dos exemplos artísticos que iremos analisar, podemos pensar as práticas de narrar e performar a nós mesmas como modos de elaborar as experiências corporais femininas e denunciar a violência que sofremos ao sermos descritas socialmente como mulher e mãe. Nas três obras, a apresentação de registros de vídeos, imagens e áudios (dispositivos bastante utilizados quando se fala em teatro documentário ou autobiográfico), traz para a cena um *status* de verdade, que chancela a experiência cênica como parte de um acontecimento real. Das imagens de gravidez e parto, mais do que um rastro do vivido, emerge a verdade da experiência de um corpo que foi atravessado, que gestou, pariu e se rasgou ao meio por dores físicas e emocionais e pelos prazeres da experiência da maternidade.

As peças expõem a vivência de um corpo-mãe que confronta a realidade constituída culturalmente da mãe perfeita e "pura". As artistas procuram construir narrativas alternativas, propondo discursos e representações plurais sobre as experiências de gestação, parto, puerpério e maternagem. Dessa forma, elas politizam questões entendidas como sendo do universo privado e demonstram que as práticas de cuidado são pilares da vida em comunidade e, portanto, fundamentalmente públicas.

Para Lucila Scavone (2001), a publicação do livro *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, inaugura a fase do feminismo centrada na mulher-sujeito, em que politizar questões privadas é central. A questão materna vai para a arena de debate, com a problematização da existência de um destino social único para a mulher. A maternidade, então, passa a ser entendida como uma construção social e, conseqüentemente, deixa de ser atrelada ao determinismo biológico, causa principal da desigualdade entre os gêneros masculino e feminino. É nesse contexto que a crítica feminista começa a pensar a dominação da mulher pelos homens, como resume Scavone:

[...] o lugar das mulheres na reprodução biológica – gestação, parto, amamentação e consequentes cuidados com as crianças – determinava a ausência das mulheres no espaço público, confinando-as ao espaço privado e à dominação masculina (SCAVONE, p. 2001, p. 139).

Para Scavone (2001), foi só quando o conceito de gênero começou a ser debatido na sociedade (e nos campos das ciências sociais e da história, antes mesmo das artes) que se alcançou uma compreensão da maternidade em aspectos mais variados, tanto como símbolo da realização feminina, quanto da opressão sobre o corpo da mulher. Ainda hoje, a escolha pela maternidade continua sendo um dilema quando contraposta à carreira profissional: as mulheres ainda são consideradas mais responsáveis pelos cuidados com a criança, em um evidente desequilíbrio nas relações parentais.

Apesar das contribuições do feminismo e das conquistas sociais no que diz respeito à situação das mulheres, a maternidade ainda separa as mulheres dos homens na vida social e profissional. Pela Constituição Federal de 1988, as mulheres têm garantia à licença maternidade de quatro meses, mas os pais têm direito a tirar apenas cinco dias de licença: é um desequilíbrio também constitucional, e que não incide do mesmo modo nos diversos estratos sociais. A inequidade entre os papéis de homens e mulheres é ainda mais marcante em classes sociais menos favorecidas, quando, por exemplo, as mães não possuem empregos regulamentados e precisam contar com a ajuda de outras pessoas para cuidar da sua prole para só assim poder voltar ao trabalho fora de casa. São, normalmente, outras mulheres (avós, vizinhas, amigas) que cumprem a função do cuidar (nem sempre remunerada), para que a mãe possa voltar a trabalhar.

Angela Davis (2016) denuncia as desigualdades de raça e classe social entre as mulheres, criticando o feminismo dominante por não tratar de todas as mulheres, mas apenas da parte privilegiada delas. Ela protesta:

Tendo em vista que no século XIX a ideologia da feminilidade enfatizava os papéis de mães cuidadoras, companheiras dóceis e donas de casas para os seus maridos, as mulheres negras eram quase uma anomalia (DAVIS, 2016, p.10).

Davis expõe as hierarquias de classe e de raça no que se refere às mulheres e à maternidade, principalmente quando falamos em trabalho doméstico. Ela observa que o trabalho ocupa uma grande parcela na vida das mulheres que são levadas a trabalhar fora, por necessidade financeira ou satisfação pessoal, mas que, ainda assim, elas acumulam as tarefas de cuidado dos filhos e dos afazeres domésticos, configurando uma dupla jornada de trabalho.

Para Carmen Davis Mattar e Carmen Simone Diniz (2012), os vários marcadores sociais que se interseccionam na "identidade da mãe", tais como raça, classe social, idade e orientação sexual, influenciam na aceitação da maternidade. Quanto mais afastadas do topo da pirâmide social e do ideal branco de mulher-mãe, maiores são os desafios vividos por elas. Sobre a modelização, elas resumem:

[...] há um modelo ideal de exercício da maternidade e/ou da reprodução e cuidado com os filhos. Ele é pautado por um imaginário social sexista, generificado, classista e homofóbico; portanto, trata-se de um modelo excludente e discriminatório [...] Desta forma, tanto as relações sexuais não reprodutivas quanto a reprodução resultante de parcerias sexuais com menor aceitação social estão sujeitas à discriminação. A reprodução socialmente aceita e desejada é aquela exercida dentro do que se convencionou chamar de “boa maternidade” - primeiro, porque o cuidado é exercido primordialmente por uma mulher, frequentemente com suporte financeiro provido pelo homem (mesmo que a mãe tenha trabalho fora de casa remunerado, ela contrata outra mulher para realizar este trabalho); depois, porque está adequada ao suposto padrão de “normalidade” (MATTAR; DINIZ, 2012, p. 114).

Figura 1 - Self-Portrait/Nursing (2004), de Catherine Opie.



Fonte: Guggenheim Collection Online - <https://www.guggenheim.org/artwork/14666>. Acesso em 13/10/2022

Em *Self-Portrait/Nursing* (2004), a artista lésbica estadunidense Catherine Opie amamenta seu filho, ambos nus, apoiando o bebê em seu corpo grande, marcado por tatuagens e cicatrizes, em que podemos ler a palavra “Pervert”. Rugas e sobrepeso rechaçam as expectativas sobre o corpo materno e o aleitamento: Catherine Opie profana, através de seu autorretrato, uma das imagens centrais do cristianismo, a ‘Madonna e a criança’, fartamente representada ao longo da história da arte euro-ocidental com traços harmoniosos que traduzem virtude e pureza.

Na série *Domestic*, da qual esse autorretrato faz parte, a artista apresenta outras obras fotográficas que envolvem as temáticas de sexualidade, gênero e as fronteiras entre noções de público e privado. *Self-Portrait/Nursing*, em particular, nos

coloca a questão do preconceito vivido por mães que fogem à norma, gerando reflexões a respeito do modelo ideal de maternidade⁵.

A obra de Opie carrega também um discurso político, quando nos recorda ser impossível (e ineficiente) tratar das diversas experiências de maternidade, sem se levar em conta hierarquias e privilégios sociais: principalmente as mulheres-mães menos privilegiadas seguem sem espaços sociais, afetivos e profissionais que as acolham adequadamente. Do ponto de vista de Fiorin, Oliveira e Dias (2014), ainda hoje as mulheres são as principais responsáveis pelos cuidados com as crianças e com a organização do espaço doméstico, mas carecem de estruturas de apoio, como creches e escolinhas, que poderiam aliviar a sobrecarga materna (sem mencionar uma melhor divisão dos cuidados da prole entre o casal parental).

Diante disso, discutem as autoras, as mães são forçadas a estabelecer prioridades, dividindo-se entre o tempo investido na vida profissional, social e na maternidade. Se nem sempre há disponibilidade de vagas nesses serviços de apoio, ou compatibilidade com os horários de trabalho, ou recursos para pagar quem as substitua nas tarefas de cuidado, as mães devem inserir-se em uma sociedade que não oferece suporte para que trabalhem fora. Assim, as principais instituições sociais, como a escola, a família, o mercado de trabalho e o Estado, que deveriam olhar pelas mulheres mães, exercem um papel de reprodução da estrutura patriarcal.

Enquanto isso, as estruturas jurídicas operam de forma violenta contra a mulher-mãe, reforçando o desequilíbrio entre os gêneros, como aponta Letícia Bassit:

O Pai-Estado representado por um juiz olha para o meu filho e não enxerga uma criança. Vê um processo.
O Pai-Estado representado por um juiz olha para mim e não enxerga uma mãe.
Vê uma vagabunda.
O Pai-Estado representado por um juiz olha para os pais e não enxerga pais.
Não tem a mínima ideia do que significa ser pai. Vê provedores.
O Pai-Estado enxerga a paternidade como uma fonte inesgotável de dinheiro.
A Justiça representada por um juiz que representa o Pai-Estado é cega (BASSIT, 2019, p. 113).

⁵ Opie também desestabiliza os critérios de validação artística, replicando uma tradição formal que remete à maternidade das pinturas clássicas, atritada à cultura *queer* (GUGGENHEIM, s.d., s/p.).

Bassit, em seu espetáculo *Mãe ou Eu também não gozei*, menciona a quantidade de crianças sem o nome do pai no registro de nascimento, carência que vê espelhada nas ausências paternas em outros momentos da parentalidade, segundo ela, tão pouco debatidas. Isso nos faz questionar se a ausência paterna é mais aceita socialmente⁶ em comunidades em que a heterossexualidade e a família heterossexual são modelos compulsórios, visto que ao pai é dada maior autonomia e liberdade, ao passo que para a mãe, as escolhas oferecidas são restritas⁷. Se ele pode se comportar como quiser, partir ou nunca aparecer, ela precisa estar lá. É parte do entendimento do que é materno, numa visão hegemônica, ser dócil e afetuosa; ser quem cuida e acolhe, ser quem fica, sem desejos nem voz própria, condescendente e paciente. Ser apenas um ventre que gera, um corpo reprodutor, sem qualquer resquício do sujeito-mulher.

Também podemos observar como discursos sexistas da medicina euro-ocidental ainda em prática tratam os corpos das mulheres no momento do parto: elas são tidas como incapazes, o que as deixa, mais uma vez, sob controle de autoridades, que não se cansam de realizar intervenções desnecessárias e violentas. No que diz respeito à perda de controle das mulheres sobre seus processos biológicos (e, posto que estes envolvem nascimento e morte, também fundamentais na organização social humana), Silvia Federici (2017) vê o atual estado de coisas como efeito das transformações ocorridas na Idade Média. Ela sintetiza:

Com a marginalização das parteiras, começou um processo pelo qual as mulheres perderam o controle que haviam exercido sobre a procriação, sendo reduzidas a um papel passivo no parto, enquanto os médicos homens passaram a ser considerados como 'aqueles que realmente davam vida' (FEDERICI, 2017, p. 177).

Segundo a autora, se na Idade Média as mulheres podiam usar métodos contraceptivos e exercer controle sobre o próprio parto, no período de acumulação primitiva do capital⁸, úteros se transformaram em territórios políticos, controlados

⁶ Ver mais em: MACHADO; CHAGAS, 2020.

⁷ Ver mais em: MEAD, 1971.

⁸ De acordo com Virgínia Fontes (2020), "acumulação primitiva" é um conceito debatido por Karl Marx para descrever o processo histórico e social que dá origem ao modo de produção capitalista, que consiste na expropriação sistemática dos trabalhadores diretos, que passam a ter apenas sua força de trabalho para viver, convertendo os meios de vida em capital.

pelos homens e pelo Estado; ou seja, a procriação passou a servir ao capitalismo (Federici, 2017, p. 178). Ela esmiuça esse processo:

O destino das mulheres na Europa Ocidental, no período de acumulação primitiva, foi similar ao das negras nas *plantations* coloniais americanas, que, especialmente depois do fim do tráfico de escravos, em 1807, foram forçadas por seus senhores a se tornar criadoras de novo trabalhadores (FEDERICI, 2017, p. 177).

A Igreja e o Estado são braços ideológicos que operam o reforço desse ideal de feminilidade, beneficiando-se disso. Exercem o controle do corpo feminino que, docilizado, torna-se submisso à norma masculina. De acordo com Orna Donath (2017), é constante a pressão da religião e de grupos políticos reacionários para que mulheres se tornem mães.

A refutação da inexorabilidade e universalidade do instinto materno também está presente nas três peças que analisamos nesta tese. Elisabeth Badinter (1980) disserta sobre as muitas formas de se exercer a maternidade, incluindo a oposição à "maternidade vocacionada", que credita a toda mulher a vocação de ser mãe. O fato de haver mulheres que optam por não ter filhos, por exemplo, comprova a teoria de que o chamado instinto materno não existe desde o nascimento da menina, sendo uma construção social.⁹

Essas diferentes formas de encarar a maternidade partem das ambiguidades que emergem das mais diversas experiências de ser mulher, em contextos e situações diversos, questionando o lugar e a função da mãe dentro do sistema capitalista e patriarcal. Também nas obras sob análise neste estudo, vemos que a singularização contribui para desmontar a hegemonização e a romantização. Porém, embora elas representem experiências únicas e pessoais das artistas, transbordam para o coletivo, denunciando questões sociais que as cercam e valorizando a diversidade.

Ainda assim, por tratarem de questões das próprias artistas, os espetáculos em quadro não dão conta de abordar as múltiplas formas dissidentes de maternidade, como são as mães de crianças atípicas, mães adotivas, mães soropositivas, maternidade trans, mães periféricas, mães negras, entre tantas outras diferentes possibilidades de maternar. Ser mãe de uma criança trans significa um desafio grande, já que sabemos que o respeito à identidade de gênero de uma pessoa deve

⁹ Ver mais em Badinter, 1980.

ir além do espaço privado, e muitas vezes as crianças não encontram apoio em outros espaços sociais, para além da família. Mães de crianças atípicas também vivem a experiência de maternar de forma específica, devido às demandas muito maiores em relação à saúde, à educação especial, aos cuidados em tempo integral e à necessidade redobrada de terapias e medicamentos. Mães adotivas enfrentam questões que se diferenciam em suas especificidades, envolvendo outros laços que não a projeção de um vínculo biológico. Não podemos perder de vista, enfim, que a experiência da maternagem é interseccional, e que as realidades complexas que compõem a maternidade trazem desafios próprios para a vida da mulher.

1.2 MATERNIDADE TEM COR

Sueli Carneiro (2003) alerta que devemos “enegrecer o feminismo”. Sua percepção é a de que o feminismo brasileiro reproduz uma tendência colonial, falha e racista, de pensar o sujeito mulher dentro do parâmetro branco e ocidental, sem “[...] integrar as diferentes expressões do feminino construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais” (CARNEIRO, 2003, p. 118). Concordamos que a identidade feminina não é universal nem estável, e que é central considerar a racialidade presente também nas experiências de maternagem. Assim, a reflexão sobre maternidade deve ser cruzada com a reflexão sobre a negritude, interseccionando as categorias raça-etnia e gênero.

A realidade social de mães negras insere na discussão pontos levantados pelo feminismo negro, descritos por Sueli Carneiro (2003), Lélia Gonzalez (1984), Patrícia Hill Collins (2019), Grada Kilomba (2019) e Angela Davis (2016), entre outras autoras e ativistas. Para relacionar o exercício da maternidade e a história da mulher negra, Vânia Stevens e Cristina Vasconcelos (2013) oferecem estudo sobre o cruzamento específico desses processos identitários no Brasil.

As autoras abordam a maternidade afrodiaspórica por meio do conceito de *matrifocalidade*, um modelo familiar em que a mãe é a figura central e os outros membros do grupo se organizam ao seu redor, cabendo a elas tomar decisões sobre a casa e as crianças. A prática, que é reconhecível principalmente nas sociedades tradicionais africanas, resiste - na luta das pessoas negras - na configuração de família nos territórios coloniais, para além do continente africano. Conforme escrevem:

Já na diáspora, a história nos conta dessas africanas e suas dificuldades para criarem e manterem filhos em torno de si. Quando ainda escravas, continuam (apesar das trágicas separações familiares) sendo o centro aglutinador dos grupos. [...] A partir da Lei do Ventre-Livre, acentuou-se a característica de configuração da família negra formada por mães e filhos, já que o projeto de lei de 1870 previa, além do nascimento liberto dos filhos, a integridade da família, quando, no caso da alforria das mães, a garantia de que seus filhos menores de oito anos a acompanhariam. Assim, a tradição da matrifocalidade vai se afirmando aqui, como antes, no continente africano (STEVENS; VASCONCELOS, 2013, p. 77).

Em torno deste tema, é imprescindível considerar o impacto da escravidão na população negra, afetando violentamente a vida de mulheres mães, trazendo consequências à subjetividade de homens negros e mulheres negras na diáspora. As mulheres no contexto escravocrata eram especialmente objetificadas, uma vez que seus corpos eram vistos como máquinas reprodutoras, sendo desconsiderada sua humanidade. A apropriação absoluta de seus corpos lhes excluía, inclusive, o direito à maternidade, ainda que fossem cuidadoras da prole das senhoras brancas (HAACK, 2019). De acordo com Davis:

A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar (DAVIS, 2016, p. 19).

Já no período pós-abolição, a luta feminista por direitos reprodutivos e liberdade sexual, que eclode nos Estados Unidos por volta de 1970 e chega no Brasil quase uma década depois, começa a mudar de figura. Se o feminismo hegemônico branco falhava ao ignorar particularidades de classe e raça, apoiando práticas de esterilizações racistas (DAVIS, 2016), algumas ideias adquirem maior abrangência com o feminismo negro, como o direito sobre os corpos, a escolha ou não da maternidade e a defesa do aborto seguro.

Porém, a disputa de discursos em torno da maternidade negra tem muitos meandros. Luara Baia (2020) destaca as práticas de esterilização que o eugenismo do final do século XIX disseminou no Brasil, com o declarado objetivo de “diminuir o contingente de negros” se valendo das práticas médicas associadas ao discurso higienista. As diversas formas de opressão que se impõem sobre este grupo envolvem

um entendimento problemático da fecundidade da mulher negra, bem como de sua capacidade de gerir a família negra. Nos anos finais da escravidão, por exemplo, antigos senhores e mães negras e pardas libertas disputavam a tutela das crianças, sem que a "libertação legal da escravidão" tenha resolvido esses dilemas.

Para desenhar esse percurso histórico, de onde emergem inúmeras percepções pré-concebidas sobre a maternidade negra, Baia (2020) se apoia nos conceitos de Patricia Hill Collins¹⁰. A teórica afirma existir diversos estereótipos em relação às mães negras, os quais denomina imagens de controle. Collins (2019) reconhece quatro imagens muito comuns, vinculadas à maternidade negra: *mammy*, *matriarca*, *mãe dependente do Estado* e *Jezebel*; estereótipos que afetam diretamente a experiência das mulheres negras, restringindo sua existência e reproduzindo violências e injustiças sociais.

Baia (2020) se estende na descrição de cada uma destas imagens: a *mammy* ou *mãe preta*, como diz também Stevens e Vasconcelos (2013), está associada à mulher subserviente e fiel. Sem vida própria, revolta ou desejo, ela renuncia à própria individualidade em prol da vida dos outros, sendo esperado que cuide, alimente e ame a prole dos/das brancos/as. Essa imagem de controle, ressalta Baia (2020), é consequência do processo de escravização, que ainda afeta a população afrodescendente.

Outra imagem elencada por Collins (2019) e trazida no texto de Baia (2020) é a da *matriarca*, que coloca a mulher negra em um lugar considerado pouco feminino, visto que diz respeito às mulheres independentes, que trabalham fora e não podem se dedicar unicamente aos filhos. A matriarca mostra-se muito forte, como se desse conta de tudo, sendo capaz de prover a si e aos outros, e está replicada na ideia de que a mulher negra é guerreira, forte e resistente. Collins (2019) relaciona esta força ao pensamento racista e escravocrata, que considera que elas devem aguentar tudo, tanto física como emocionalmente, o que resulta na maioria das vezes em mulheres sobrecarregadas.

A terceira imagem de controle é a *mãe dependente do Estado*, estereótipo que recai sobre as mulheres pobres, em sua maioria negras e pardas. Diz respeito às mães que utilizam recursos de políticas sociais, e que são severamente criticadas por discursos extremamente racistas, que julgam as mães e filhos como prejuízos ao

¹⁰ Ver mais em COLLINS, 2019.

Estado. Nesses discursos, a fecundidade delas é vista como desnecessária, o que obviamente descarta a subjetividade da mulher e as injustiças sociais (BAIA, 2020).

A última imagem de controle, *Jezebel*, concerne à sexualidade “[...] desviante, anormal e promíscua” (BAIA, 2020, p. 44). Aqui se associa também o problemático termo “mulata”, se referindo às descendentes de pessoas brancas e negras. O termo alude ao corpo da mulher negra como objeto de consumo erótico, ou seja, um corpo que existe para servir ao desejo do homem. Ao lado dos demais, esse estereótipo ainda tem presença na vida das mulheres negras, refletindo-se em suas relações afetivas e sociais.

As imagens advindas da arte, da publicidade e das mídias sociais, que nos alimentam e nos devoram, evidenciam que as representações maternas nos influenciam, constituindo referências projetivas do papel social da mulher e da importância da família como “célula mater” do Estado. Essas referências são criadas majoritariamente por homens brancos, o que frequentemente reflete em imagens estereotipadas, idealizadas e sem complexidade relacionadas à maternidade negra. As artistas negras, entretanto, não se furtaram à problematização desses projetos de contenção da experiência autônoma de ser mulher negra.

Figura 2 – Yo mama at home (1992), The Yo mama (1993) e Yo Mama Pietà (1996), de Renee Cox



Fonte: <https://www.reneecox.org/yo-mama>. Acesso em 30/11/2022.

A artista jamaicana Renee Cox, que vive e trabalha em Nova York, desenvolveu durante a década de 1990 o trabalho *Yo Mama*, uma série composta por diversos autorretratos, que inclui as fotografias acima (Figura 2). A produção se estendeu por cerca de cinco anos e registra desde a gestação até o nascimento dos filhos. A artista faz parte da corrente contemporânea que utiliza seu próprio corpo como obra. Através de sua nudez, aborda questões relacionadas à maternidade negra e provoca o sexismo e o racismo presentes nas representações de herança cristã.

A crítica de Cox ao cristianismo, um braço da colonialidade, aparece nas reproduções que faz da *Pietà*, de Michelangelo, e de outras madonas afamadas, dos grandes mestres renascentistas, colocando a mãe negra como protagonista. Transgride as imagens de docilidade ao exhibir seu próprio corpo, altivo e forte, que contrapõe às representações frequentes de mulheres negras, passivas ou hiperssexualizadas. Assim, oferece resistência às imagens tradicionais de mãe-bebê, que simulam a pacata felicidade doméstica. Também expõe o avesso das fotos de famílias tradicionais, em que as mulheres negras apareciam somente como babás.

Na primeira foto da sequência de *Yo Mama*, a artista se apresenta grávida, em um nu frontal, mas sem a sensualidade atribuída à mulher negra. Tampouco se coloca na pose de amorosidade em que costumam ser retratadas as gestantes. Na segunda imagem, Renee Cox aparece de salto alto segurando seu filho pequeno, ambos nus. O autorretrato é feito de baixo para cima, no ângulo *contra-plongé*, que geralmente é utilizado para enaltecer as figuras e lhe conceder um ar de autoridade que em nada se parece com as representações piedosas de Maria. A terceira foto, *Yo Mama Pietà*, retrata Renée como a madona negra enlutada, segurando um homem negro em seu colo; como uma estátua de ébano, a escolha da artista contrasta de forma polêmica com a obra de Michelangelo, esculpida em mármore branco.

Podemos reconhecer no trabalho da artista de origem jamaicana as imagens de controle, trazidas por Collins (2019), e o esforço da artista em lutar contra esses estereótipos. Como nos diz Suely Carneiro (2011), o racismo aprisiona o corpo negro em imagens fixas “[...] enquanto reserva aos racialmente hegemônicos o privilégio de serem representados em sua diversidade” (CARNEIRO, 2011, p. 70), de tal forma que a resposta de Renee Cox adquire uma função contestatória fundamental.

Também na escrita contemporânea de mulheres negras, é notável a frequência com que a maternidade surge como tema, assim como o questionamento das

representações a ela associadas. É o que encontramos na investigação de Stevens e Vasconcelos (2013), sobre a literatura afro-brasileira:

Percorrendo as páginas da literatura afro-brasileira de autoria feminina encontramos facilmente a diversidade e complexidade na representação da função materna. As imagens vão muito além do estereótipo, revelando possivelmente uma inspiração que cruza a observação de uma realidade não mitificada, ou seja, o exercício da maternidade frequentemente em meio ao caos social e ao preconceito com a adoção de modelos estéticos que estarão, talvez, em narrativas da tradição oral ou em outros mitos ancestrais maternos, [...] as mães são tão presentes e tão diversas nos textos que estudamos. As famílias descritas nas tramas são, sobretudo, formadas por avós, mães, filhas e filhos. Quase sempre, quando a presença do pai é mencionada, é uma presença tênue como uma sombra, muitas vezes no passado ou mesmo uma presença negativa (STEVENS; VASCONCELOS, 2013, p. 79).

É através da memória, das imagens, da narrativa oral, das tradições e da ancestralidade que as mulheres negras atuam para resgatar suas heranças, para compor a história e a cultura brasileira, resgatando também a autoestima e ressignificando a imagem da mulher negra. As autoras reconhecem que na literatura afro-brasileira as personagens mães não são iguais, mas diversas e complexas. Diante das situações de sobrecarga e desigualdade de gênero, contudo, as personagens escritas pelas autoras mulheres estão liderando e agregando; ensinando aos seus que é preciso lutar.

Mesmo sem serem descritas com a idealização ou sacralidade das figurações construídas pela imaginação masculina, são mães amorosas e, além disso, mais aproximadas da experiência de subjugo e resistência da mulher negra e parda. Nas palavras das autoras, elas “[...] revelam, porém, a cor de um Brasil conhecido, forte, resistente, avesso aos cabrestos e aos rótulos, cheio de um vigor e de uma memória com eco renovador, como uma música entoada em braços e colos maternos” (STEVENS; VASCONCELOS, 2013, p. 85).

1.3 QUEM PARIU QUE BALANCE

Entre as questões que encontramos nos tópicos centrais em estudos contemporâneos relacionados à maternidade está a condição da mãe solo. O termo surge com a intenção de desvincular a parentalidade da condição conjugal, dissociando da expressão “mãe solteira”. Frequente nos debates feministas, a

expressão mãe solo encontra acolhida também no circuito artístico e nas redes sociais, que têm se mostrado terrenos bastante férteis para as mães se manifestarem.

De acordo com Aminatta Forna (1999), as mães solo colidem com a ideia de família construída na nossa sociedade, daí serem alvo de humilhação e descrédito. A autora levanta vários estereótipos associados às mães que criam filhos sem a presença de um pai, sendo que os principais envolvem promiscuidade, irresponsabilidade e dependência do Estado. Essas imagens construídas sobre as mães solo se relacionam diretamente à ideia das imagens de controle de Collins, principalmente com o estereótipo da Jezebel, como bem observa Baia (2020).

Associados ao termo maternidade solo, vemos os debates sobre sobrecarga, cuidados com a prole, falta de direitos, isolamento dos círculos sociais, tarefas domésticas e trabalho remunerado. São constantes as severas críticas à noção hegemônica de família e ao desequilíbrio em relação à paternidade; o que abrange temas de direitos formais com os filhos, como pensão e reconhecimento legal da criança. Baia (2020) aponta o peso do julgamento que incide sobre as mães solo, mas que pouco atinge os homens em relação aos filhos, que são menos cobrados e responsabilizados pela parentalidade.

A maternidade solo suscita muitos medos sociais, pois desestabiliza a ideia de família normativa e ameaça o patriarcado. Por não se encaixarem na ideia conservadora e romantizada de maternidade, essas mulheres rompem com expectativas sociais e colocam em risco o matrimônio, o relacionamento heterossexual e a submissão da mulher ao homem (FORNA, 1999). No entanto, se todas as mulheres nessas condições sofrem preconceitos, reforça Baia (2020), as mulheres negras enfrentam ainda maior dificuldade, por entrecruzar formas de opressão. Claudia Fonseca (2020) trata da interseccionalidade no viés da classe social, identificando que as mulheres chefes de família são muito frequentes nas classes sociais mais baixas, sendo que esta configuração (que não raro é associada ao dito desvalor da maternidade solo) não deveria ser considerada como “anti-norma” pela bibliografia acadêmica, pois isto seria virar as costas à organização de grande parte da população brasileira.

É crescente o número de artistas contemporâneas que trabalham a temática da maternidade solo e a invisibilidade do trabalho reprodutivo, a maioria delas rompendo com a narrativa tradicional ligada à mãe feliz, dócil e subserviente através de críticas sobre a pesada rotina materna e suas tensões (REIS, 2021). A obra de

Letícia Bassit, que será mais explorada a seguir, exemplifica tal rompimento, quando aborda, entre outras coisas, a ausência paterna. Assunto naturalizado ou minimizado no Brasil, devido à construção histórica do país e a quantidade de filhos sem o nome do pai nos registros civis, a falta do progenitor (mesmo quando atende à obrigação legal e ao suporte financeiro), resvala em temas como responsabilidade afetiva e divisão igualitária de gênero.

Na performance *Mãe ou Eu também não gozei*, Leticia Bassit expõe seu caso e reflete sobre as estatísticas brasileiras referentes à paternidade, realizando uma enérgica crítica ao sistema judiciário. Na dedicatória de seu livro a autora escreve: “Para o pai do meu filho. Onde quer que ele esteja, seja ele quem for” (BASSIT, 2019, s/p).

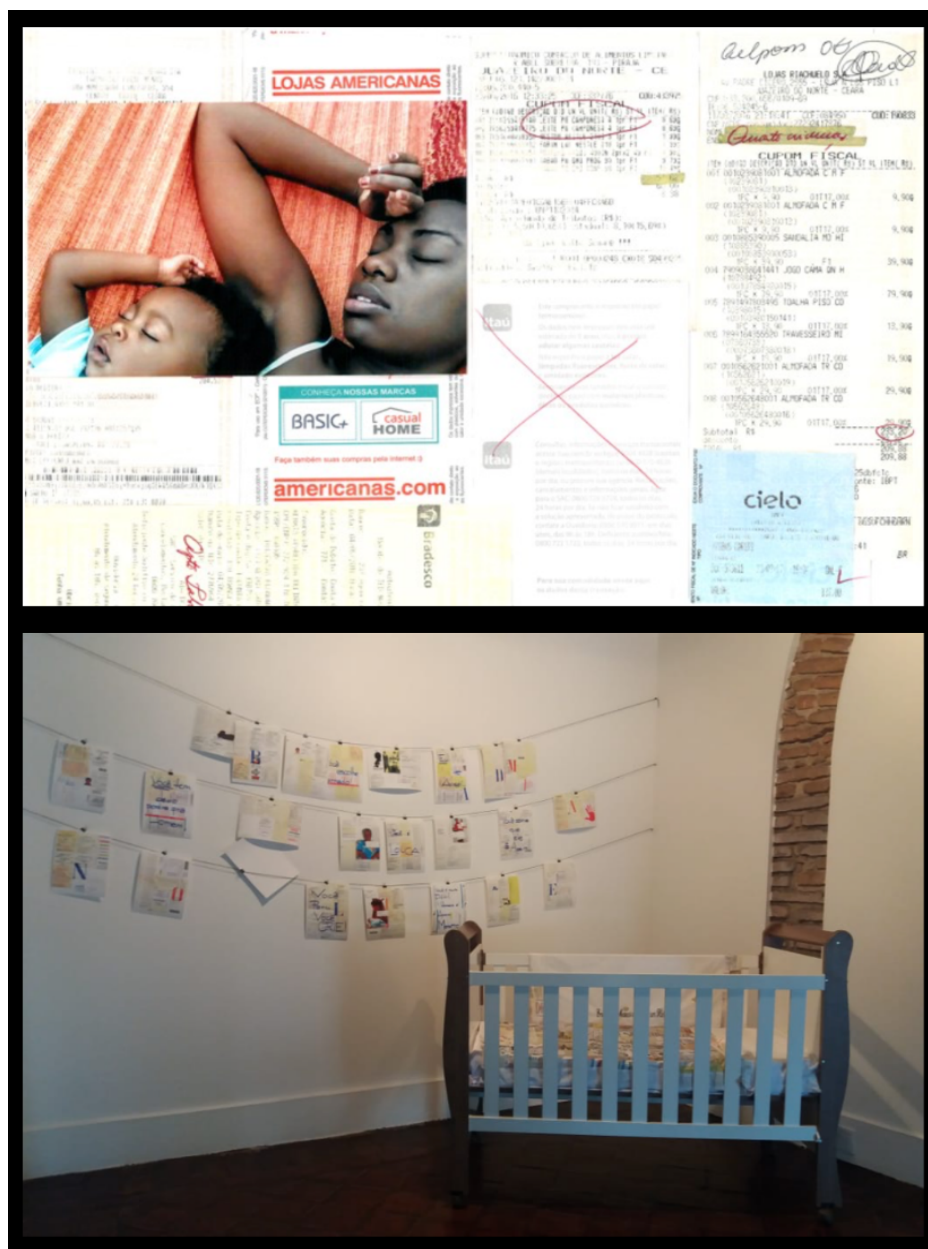
Figura 3 - Letícia Bassit com seu livro *Mãe ou Eu também não gozei* (2019).



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CLsSUKQnU7f/?hl=en>. Acesso em: 04/11/2022.

Reconhecemos este tema também na obra *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017), instalação de Renata Felinto. O título da obra cita, ironicamente, o ditado popular “*Quem pariu Mateus que o embale*”, que evidencia a ideia de que o filho é responsabilidade apenas da mãe, que gerou o problema e deve assumir as consequências.

Figura 4 - *Embalando Mateus ao som de um hardcore* (2017), de Renata Felinto.



Fonte: <https://renatafelinto.com/embalando-mateus/>. Acesso em: 15/09/2022.

A artista, que reside no Ceará, arquivou durante um ano todas as notas fiscais de gastos referentes aos gastos com o filho, cobertos sem a ajuda do pai. Criou uma instalação com estes comprovantes, associados a retratos de mulheres de sua família, autorretratos, colagens e frases que mulheres nas condições de mãe solo escutam cotidianamente, tais como: “*Você tem dedo podre pra homem*” ou “*Você pariu, você crie!*”, entre outras. No trabalho, Renata Felinto propõe uma crítica sobre a cruel e solitária sobrecarga materna naturalizada pela sociedade patriarcal, que impacta diretamente diversas mulheres que partilham desta mesma realidade.

O abandono paterno, a violência sofrida e a invisibilidade do trabalho materno que emanam da criação de Felinto, são tematizados também no trabalho *Você está morta* (2020), de Malu Teodoro. A autora provoca:

Você está morta. Realmente algo que não estamos, assim que damos a luz, é morta. Mas morremos, morremos muito. [...] Eu morri para o que eu era, eu morri para as relações que eu tinha, muito de mim morreu mas muito de mim nasceu em meio ao parto, gritos, choro, sangue e sussurros. Eu sei, minha filha sabe, alguns sabem. Você pode não ver, mas eu não estou morta (TEODORO, 2020).

Figura 5 – Parte da série *Você está morta* (2020), de Malu Teodoro.



Fonte: <https://www.maluteodoro.com/>. Acesso em: 15/08/2022.

Nessa série, composta por oito autorretratos, Malu Teodoro bordou à mão, em cima da impressão das fotos, frases violentas, que foram lançadas a ela após o nascimento da filha. Nas imagens, vemos a artista e a bebê nuas, sentadas em um cenário inóspito, repleto de objetos cotidianos e descartáveis, como garrafas de vidro, pedaços de madeira e balde, entre outras coisas. Na sequência de imagens apresentadas aqui, vemos as frases: “Você está morta”, “Há três anos você não trabalha”, “Quando eu tiver dinheiro te pago a pensão” e “O seu feminismo acabou com o nosso casamento”, que expressam a posição masculina diante da maternidade indesejada. O bordado sobre o corpo remete a cicatrizes e suturas. Tatiana Reis (2021) resume o porquê do impacto provocado pela obra da artista nascida e criada em Porto Velho (RO):

[ela] transgride 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. Diferentemente das imagens de madonas com crianças no colo, a artista vira o rosto, não há expressão sentimental, parece apenas estar sentada sobre o banco (REIS, 2020, p. 52).

Todos os trabalhos aqui citados desobedecem a ideia de família hegemônica, composta por pai, mãe e filho, e expõem violências de gênero, solidão materna e desigualdades que circundam a função parental. Além disso, as artistas revelam com suas obras a desvalorização do trabalho materno e das tarefas domésticas, muito embora Federici (2017) identifique ali a principal força de trabalho para a manutenção da produção capitalista, visto que a engrenagem do sistema econômico e político depende, essencialmente, do trabalho doméstico para funcionar.

1.4 MÃE DA RUA

Para a historiadora francesa Michelle Perrot (2007), o silêncio mais profundo que acomete a história das mulheres é o da narrativa, posto que normalmente o discurso histórico que é construído diz respeito ao espaço público, ocupado principalmente por homens. Esse silenciamento se dá, de acordo com a autora, pelo fato de as mulheres terem sido dispostas no centro da família e do espaço doméstico, ficando invisíveis aos olhos da história oficial.

Uma mulher em público é apenas uma figura. Mundana, exprime por sua aparência a fortuna do marido, de quem ela é uma espécie de cabide. A elegância da moda é um dever seu. A própria beleza constitui um capital simbólico a ser barganhado no casamento ou no galanteio. No palco do teatro, nos muros da cidade, a mulher é o espetáculo do homem. Muito cedo a publicidade soube usar sua imagem. Ainda hoje, o corpo feminino, silencioso e dissecado, continua sendo o principal suporte da publicidade (PERROT, 2003, p. 14).

A dificuldade de se traçar a história das mulheres se dá pelo apagamento das linhagens femininas. Contribui para isso, por exemplo, o fato delas substituírem seus sobrenomes pelo do marido quando se casam. Como elas têm nome, mas não sobrenome, torna-se quase impossível mapeá-las. Já os homens, lembra Perrot, transmitem esse sobrenome para toda sua linhagem; sendo o nome do pai significante na dimensão econômica, para a determinação da herança, e condicionante na legitimação de outros tantos processos socioculturais e de estabilização psíquica (LUSTOZA, 2018).

A oposição entre interioridade e exterioridade é percebida na epistemologia feminista como uma herança das práticas e teorias patriarcais, com muitas consequências principalmente para as mulheres. Retornando à dicotomia público-privado, a filósofa política Susan Okin (2008) discute seus significados a partir de uma perspectiva de gênero, e critica a ideia de que essas esferas sejam separadas e diferentes. A supressão do privado ou pessoal, para ela, assegura o ponto de vista, favorável aos homens, de que público e político podem ser discutidos de forma isolada. Perpetua-se, assim, a lógica de que o Estado se relaciona ao público e à política, enquanto a família e a vida íntima se relacionam ao privado - sendo, portanto, apolíticas e tuteláveis por uma instância alheia.

Okin (2008) entende que essa leitura hegemônica da família ignora a natureza política e a relevância da justiça na vida pessoal dos sujeitos, o que pode ser percebido como o centro dos problemas relacionados às desigualdades de gênero. Esse julgamento, que se sustenta também na raridade de discussões sobre o privado na maioria dos estudos sobre teoria política, desconsidera a hierarquia de poder que se dá no interior da família, bem como a divisão de trabalho injusta e a dependência econômica resultantes disso. Contrariamente, as análises feministas sobre gênero buscam provocar a teoria política contemporânea e afetar a lógica da dualidade público-privado, apontando suas falhas.

Na máxima feminista “o pessoal é político”¹¹ está expresso que o que acontece na vida pessoal está diretamente relacionado às estruturas e hierarquias de poder identificadas na esfera política. Portanto, o Estado, ao mesmo tempo, influencia e define a vida doméstica, ao passo que as práticas da esfera doméstica afetam a dimensão macro da política e da economia. Público e doméstico se misturam o tempo todo; se interceptam, de forma a ser forçoso dissociá-los. Disso resulta não ser viável entender a esfera política sem levar em consideração que ela é definida pelo gênero: a sociedade, em termos amplos, foi construída a partir da ideia de superioridade e dominação masculina, pressupondo como “natural” e menor a responsabilidade doméstica da mulher. Voltamos a Michelle Perrot (2007), quando resume que “[...] homem público é uma honra; mulher pública é uma vergonha. O aventureiro é visto como um herói, já a aventureira, como uma criatura inquietante”. A clausura das mulheres nos espaços privados pretende impossibilitá-las de participar ativamente das decisões coletivas, reservando as ruas, as leis e o poder aos homens.

A cidadania está diretamente ligada ao acesso à cidade e ao espaço público, visto que é lá que os sujeitos se relacionam através do discurso, desenvolvem suas identidades e tomam decisões coletivas, de acordo com o interesse comum (SOARES, FALCÃO, 2019). Perrot (2007) localiza na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) mudanças nas funções e espaços de atuação das mulheres, quando elas foram autorizadas a assumir postos de trabalho até então considerados masculinos, como tarefas agrícolas e atividades nas fábricas, atendendo às demandas da economia de guerra. Isso causou uma reorganização nos espaços, exemplificada pela inauguração de locais reservados para a amamentação nas fábricas. Depois da Primeira Guerra, no entanto, elas perderam postos de trabalho, que foram retornados aos ex-combatentes, mas parte das mulheres seguiu trabalhando, e mais do que isso, participando de greves e manifestações políticas.

No contexto brasileiro, a entrada da mulher no mercado de trabalho também demarca a transformação da sua participação cidadã, em especial, com a absorção crescente da mão de obra feminina nas fábricas têxteis, a partir da ampliação da industrialização nos centros urbanos (MELO, 2020). Mas, foi principalmente durante a Ditadura Civil-militar (1964 – 1985) que elas se aproximaram mais do movimento

¹¹ Expressão utilizada pela feminista norte-americana Carol Hanisch e popularizada após publicação do ensaio "*The Personal is Political*" (1970) que serviu como slogan para a segunda onda do movimento feminista.

feminista global, ao serem exiladas para o exterior, para - a partir dessa perspectiva singular - engrossar a resistência ao estado de exceção. No retorno do exílio, as mulheres reforçaram os movimentos políticos institucionais do Brasil, colocando-se como sujeitos sociais e lutando por seus direitos.

Também foi graças a esse feminismo militante, que cresceu nos anos 1970 dentro e fora do país, que se tem um aumento significativo da participação feminina nos cursos superiores e no mercado de trabalho, ocupando de maneira crescente o espaço público e as instâncias decisórias. A libertação sexual da mulher, facilitada pela pílula anticoncepcional, é outro marco importante para a história da emancipação da classe de mulheres. O direito ao corpo e a livre opção pela maternidade somam-se aos fatores que contribuíram para as reivindicações por mais igualdade no mercado de trabalho (DIEHL; SENNA, 2016).

No entrelace entre mercado de trabalho e maternidade, Ariene Rodrigues e Irene Kalil (2021) observam o corpo materno no espaço público sob a ótica dos “mamaços”, que foram manifestações das mulheres em reação à censura ou constrangimento de amamentar em público. O primeiro mamaço que se tem registro aconteceu em 2006, na França. Cinco anos depois, no Brasil, houve a primeira manifestação nesse sentido organizada por mães, motivada por um episódio no Itaú Cultural de São Paulo: uma mulher que amamentava seu filho foi abordada com o pedido de se retirar do espaço, com a justificativa de que aquele não seria o local adequado para tal atividade. Alguns dias depois, um grupo de aproximadamente cinquenta mães se dirigiu até o local para realizar o primeiro mamaço no país, como resposta ao constrangimento sofrido pela mãe que fora impedida de amamentar.

Esses atos de protesto, cujo principal discurso é a defesa da prática da amamentação nos espaços públicos e dos direitos da pessoa que amamenta, foram baseados na ideia “meu corpo, minhas regras”, embora também contassem com argumentos relacionados à importância do aleitamento materno para a saúde do bebê. Já no início do século XXI, intensifica-se o que Elisabeth Badinter chama de maternidade ecológica. De maneira controversa¹², a autora francesa pensa a função materna a partir de uma visão de cunho biológico, mas que também considera a maternidade como um novo tipo de trabalho, fazendo com que as mulheres

¹² Sobre a controvérsia em torno de Badinter, que assume radicalmente o feminismo de igualdade, rechaçando as lutas e conquistas dos feminismos da diferença, ver Henriques (2005).

passassem a questionar algumas tarefas relacionadas aos papéis sociais atribuídos a elas (RODRIGUES; KALIL, 2021, p. 296).

Essa abordagem da maternidade a partir dos aspectos da natureza é bastante sinuosa, visto que no modelo de maternidade ecológica a amamentação é colocada em um lugar de muito destaque (por razões de saúde pública, alimentação saudável e sustentável), sobrepujando as dificuldades encontradas por pessoas que não conseguem, não podem ou não querem amamentar por diferentes motivos, sejam fisiológicos ou sociais (como falta de rede de apoio, de emprego que contemple licença-maternidade, entre outros). Isso pode gerar graves sentimentos de frustração, culpa, vergonha e inferioridade nas mães que não amamentam, reforçados pelas falas que consideram a amamentação como “doação” ou “ato de amor”.

Tal e qual um sacrifício dignificante da mãe em prol da criança, essa defesa universalizante corre o risco de fortalecer a ideia compulsória do corpo da mulher a serviço do outro. O que Ariene Rodrigues e Irene Kalil (2021) notaram nos discursos sobre os mamecos nas mídias é que, não raro, são destacados os direitos das crianças, em detrimento da condição da pessoa que amamenta. As mães são colocadas em segundo plano, conforme concluem as autoras, “[...] confirmando que a política pública dedicada ao aleitamento materno no país é uma ação predominantemente setorial, que se dirige, prioritariamente, à saúde da criança” (RODRIGUES; KALIL, 2021, p. 309).

Outro ponto analisado pela dupla diz respeito à erotização do corpo feminino, que provoca o incômodo social gerado pela exposição do seio no ato de amamentar o bebê. Este embate entre a ideia de aleitamento como natural e a reprovação do seio da mulher amamentando em público evidencia como o corpo feminino é sempre alvo de estereotipia, seja a figura materna santificada e assexuada, ou o corpo erótico como objeto do desejo masculino. E quando essas imagens se chocam, o que se percebe é um atordoamento e angústia, que reflete a viciosa oposição entre natureza e cultura.

Os protestos do mameco foram atos de resistência contra as práticas patriarcais hegemônicas, de exclusão da mulher. Contudo, é preciso demarcar que ainda falta muito para construirmos um olhar para a amamentação que vá além do aspecto biológico e naturalista, e encare a mãe também como protagonista, com suas demandas e identidades plurais. Esse seria, sim, um passo definidor para a ressignificação da maternidade na sociedade atual.

Letícia Bassit, em parceria com a fotógrafa Marcelle Cerutti, produziu um ensaio visual em maio de 2022, justamente sobre os desafios da mãe ocupar o espaço público. O trabalho foi publicado no Instagram da atriz e escritora poucos dias após Marcelle Cerutti denunciar um episódio polêmico, em que foi impedida de entrar com seu filho em um bar no centro de São Paulo, com a justificativa de que não aceitavam crianças.

Figura 6 - *Aqui cabe uma mãe?*, 2022, de Letícia Bassit e Marcelle Cerutti



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CdSELAntT3Q/?hl=en/>. Acesso em: 08/11/2022.

A série conta com sete fotografias, em que Letícia Bassit aparece com seus dois filhos ocupando espaços públicos. Em todas as imagens, vemos a frase, em letras garrafais, "Aqui cabe uma mãe?". Vemos a mulher em um balcão de bar, no meio da rua, numa biblioteca e na Bolsa de Valores de São Paulo, sempre acompanhada de

seu filho mais velho, e carregando no colo sua bebê de poucos meses. Em todos os espaços, ela está amamentando e com os seios à mostra, censurados com o símbolo "X" em cor preta, colocado sobre o bico do peito que está visível. Em sua publicação na rede social, ela escreve:

Eu ocupo
o espaço urbano
espaço de poder
de prazer
estudo
pesquisa
espaço produtivo
de entretenimento
onde meu corpo todo tem cabimento
(BASSIT, 2022, s./p.)

O assunto também é contemplado em seu espetáculo cênico, *Mãe ou Eu também não gozei*, em que Letícia Bassit atribui a responsabilidade sobre os cuidados com os filhos não só aos progenitores, mas também à sociedade e ao Estado, ressoando o provérbio africano, que apregoa que “é preciso uma aldeia inteira para cuidar de uma criança”. Nessa esteira, podemos refletir sobre um modelo parental mais igualitário – e, talvez, ainda muito distante – em que mães e pais tenham direitos e oportunidades equânimes de ocuparem espaços públicos e instâncias decisórias. Isto só será possível se passarmos a considerar a criação das crianças como atribuição coletiva e pública, e não uma obrigação exclusiva ou um negócio privatizado.

1.5 EVAS E MARIAS

Consideramos pertinente concentrar nossa atenção no imaginário sobre a mulher projetada pelas religiões judaico Cristãs, visto que reconhecemos ali ecos marcantes na autopercepção das mulheres, na expectativa perante os corpos femininos e nas desigualdades de gênero das sociedades ocidentais.

A religião abarca e expressa o ethos de uma sociedade, segundo Clifford Geertz (1989). No conjunto de valores necessários para a adesão de uma população à vida em sociedade, as religiões contribuem para a constituição de comportamentos necessários para a organização de uma convivência eficaz. Sua efetividade depende da produção e manutenção de simbologias, representações que influenciam na construção das identidades e, conseqüentemente, mantêm as formas de dominação

que se estabelecem na trama dos papéis sociais e sexualidades. São questões estruturais que não se reduzem apenas ao discurso religioso, visto que o desequilíbrio de gênero e as hierarquias sexuais já são identificados muito antes dos primeiros cristãos (CAMPOS, 2021).

Duas figuras femininas carregam importância na concepção cristã: Eva e Maria¹³, que ilustram a representação das mulheres desde o Medievo; uma é relacionada ao pecado e à ameaça ao masculino; a outra, ao paradigma de santidade, talvez, impossível de se alcançar (DUBY; PERROT, 1990). Essas imagens aparecem replicadas e parodiadas nos espetáculos *Stabat Mater* (de Janaina Leite) e *Mãe ou eu também não gozei* (de Letícia Bassit), que questionam as representações femininas trazidas pela Igreja Católica Romana e suas consequências morais e sociais na vida das mulheres.

Na teologia cristã, Deus, o Pai, cria o homem, e a partir desse homem gera a mulher, Eva, que “nasce” da costela de Adão, para lhe servir e completar. Mas, graças à sua desobediência e fraqueza, a mulher cai em tentação e se deixa seduzir pela serpente (uma representação das forças diabólicas), levando o homem também à desobediência e causando sua desgraça (CAMPOS, 2021). Esse discurso vem sendo repercutido sistematicamente, século após século, reforçando a ideia de submissão da mulher ao homem e justificando práticas injustas, que se apoiam nas assimetrias sexuais.

Concordamos com Thaís Becker Campos (2021), reconhecendo nessa narrativa do Gênesis sobre o pecado original um ethos social persistente, de onde deriva a culpa que recai sobre a mulher, assim como recaiu sobre a personagem Eva. Antes dela, nas narrativas da tradição católica, o homem vivia no Paraíso, solitário e abençoado pelo Criador. Mas, devido ao descontrole feminino, as gerações seguintes são arruinadas, merecendo a herança da vergonha diante da nudez e o sofrimento da carne, ligado principalmente aos desconfortos da gravidez e as dores do parto. A partir de então, cabe ao homem trabalhar com esforço e suor para seu sustento, e à mulher, dar à luz com sofrimento, para criar as gerações futuras; desenhando a divisão sexual do trabalho.

¹³ Para abordar esse imaginário é importante atentar também para a figura de Lilith, que é considerada em algumas versões da lenda como a primeira esposa de Adão, antes da criação de Eva. Lilith é associada a características de independência, rebeldia e liberdade, o que a coloca em contraste com as figuras de Eva e da Virgem Maria. Por desafiar normas tradicionais, é geralmente vista como uma ameaça à ordem estabelecida.

Devido ao desvio moral de Eva, a maternidade recebe o estigma de sofrimento e penitência, como resume Campos, “[...] desde então, ser mãe é padecer no paraíso” (CAMPOS, 2021, p. 48). E desde então, nós mulheres passamos a ser vistas como ameaça à boa conduta dos homens, como seres dissimulados, selvagens e impuros.

A partir do século XII, um novo ideal de mulher, a Virgem Maria - inalcançável e distante da realidade das mulheres comuns, mãe Divina, virgem e pura - passa a contrapor-se à imagem demoníaca de Eva. Outra figura do imaginário do Cristianismo, Maria Madalena, complementa as representações trazidas por Eva e Maria. Segundo Campos:

Uma terceira figura surge, ainda, nesse caldo cultural, entre os séculos XI e XII, Maria Madalena. Sua narrativa introduz uma novidade no imaginário social sobre o feminino que perdura até os dias atuais, a da pecadora que se redime. Ela, de certa forma, localiza-se entre a natureza desvirtuosa de Eva e a santidade de Maria. O pecado de Madalena é o ponto fraco de todas as mulheres por sua natureza, o pecado da carne. Uma prostituta com insaciável luxúria, confessa seus pecados a Cristo e por isso alcança redenção, mas não sem grandes penitências: jejuns, orações inesgotáveis e vigília servem de modelo para as mulheres reais (CAMPOS, 2021, p. 49).

A figura de Maria Madalena dá vazão à natureza feminina frágil diante do pecado e da tentação da carne; sendo necessário a mulher vigiar-se o tempo todo contra as armadilhas do demônio. A salvação para essa mulher pecadora deve advir do arrependimento e da penitência, castigando seu corpo culpado (DUBY; PERROT, 1990, p. 52). É de acordo com a mentalidade de arrependimento e salvação que se fortalece a culpa como um aspecto característico do imaginário feminino (CAMPOS, 2021).

A culpa (e a redenção) recai sobre nossos corpos, comportamentos e sexualidade, que precisa ser limitada para servir à função reprodutiva e ser submissa para atender os desejos do marido. Mulheres cujo comportamento alinha-se à expectativa da sociedade são consideradas virtuosas, dedicadas à família, puras e santificadas, enquanto as que não se ajustam a esse padrão, são vistas como viciosas. Essa dicotomia, cada vez mais nítida ao longo dos séculos, passou a funcionar como um modelo pedagógico de controle das mulheres, que deveriam ajustar-se à sua função social.

Aprendemos com Silvia Federici (2017) a reconhecer a figura da bruxa, que por não se encaixar no modelo de mulher, é vitimada por perseguição severa também chancelada pela Igreja cristã. Para a autora, esse movimento de perseguição e caça às bruxas está diretamente relacionado a uma política de controle do corpo e sexualidade das mulheres, bem como ao conhecimento sobre esses corpos. O estigma de bruxa, estuda a autora, serve ao capitalismo e ao patriarcado para controlar cada vez mais o conhecimento e o comportamento femininos, através do medo e da violência.

De acordo com Federici (2017), com o início do capitalismo (entre os séculos XVI e XVII), o cerceamento e a privatização de terras deixou desalojados muitas pessoas que dependiam dela para viver. Entre os mais afetados por esse processo estão as mulheres mais velhas, sem marido ou filhos, ou seja, que não se enquadram no papel da mulher-esposa-mãe. Essas mulheres, que resistiam à exclusão social e à injustiça social, foram classificadas como bruxas, más e diabólicas. Campos complementa:

A imagem da velha corcunda, com uma verruga na ponta do nariz, sem dentes, pobre e amargurada está enraizada no imaginário de todos, como uma das primeiras referências infantis do mal, a bruxa dos contos de fadas está em oposição à bela e recatada princesa. Os dois modelos de mulher presentes nas clássicas histórias infantis ensinam meninas sobre o que se espera delas bem como quais as consequências para as rebeldes: solidão, amargura e morte (CAMPOS, 2021, p. 58).

Entre as acusadas de bruxarias, além das mulheres mais velhas e solitárias, estavam também as jovens que exerciam sua sexualidade de forma mais livre, sem se restringirem à presença de um marido, que muitas vezes tinham filhos fora de uma união reconhecida pela instituição religiosa, contrariando a lógica social vigente.

O controle dos saberes femininos estava relacionado também à perseguição de mulheres que tinham conhecimentos sobre a natureza, utilização de ervas medicinais e preparo de poções, consideradas perigosas para a política reprodutiva da época. Eram curandeiras e parteiras, que tinham certo poder e autonomia, o que foi visto como uma ameaça à nova ordem econômica e social. O assassinato consentido de mulheres fez com que milhares delas fossem queimadas em fogueiras, acusadas formalmente de feitiçaria. Federici ilustra a cena histórica:

Instituiu um regime de terror contra todas as mulheres, do qual emergiu um novo modelo de feminilidade a que as mulheres tiveram de se conformar para serem socialmente aceitas durante o desenvolvimento da sociedade capitalista: a feminilidade assexuada, obediente, submissa, resignada à subordinação ao mundo masculino, aceitando como natural o confinamento a uma esfera de atividades que foram completamente depreciadas no capitalismo (FEDERICI, 2019, p. 47).

A ideia de feitiçaria, historicamente, vai dando lugar à noção de doença mental, de modo que a sexualidade feminina passa do controle dos juristas ao dos médicos, tornando-se tema sob jurisdição da ciência, o que a desloca do campo da heresia para o da histeria (SALLMANN apud CAMPOS, 2021). Com isso, a medicina ganha poder para lidar com as mulheres que viessem a transgredir a política reprodutiva e não se encaixassem como esposas submissas e mães devotas. Cresce, assim, uma forma de medicina higienista, que apoia e fortalece a divisão entre espaço público e doméstico, a qual visa sustentar o controle do comportamento sexual das mulheres.

Comportamentos femininos desviantes passaram a ser entendidos como doenças tipicamente femininas, sendo necessário tratamento médico especializado para tais pacientes. Esses transtornos estavam associados à presença do útero (*hystera*, em grego) como causador dos distúrbios sexuais, dando início à noção do que seria classificado na medicina como histeria.

O modelo de ideal feminino no século XIX, entretanto, continuou inatingível, de tal modo que a mulher estava sempre em falta, ou sempre doente e necessitando de cuidados e vigilância. Essa mentalidade reforça o pensamento rousseauiano¹⁴ de dominação masculina, em que homens e mulheres se complementam, cabendo a eles o sustento e a segurança, enquanto as mulheres devem retribuir o favor a elas concedido com obediência, servidão sexual e trabalho doméstico (FEDERICI, 2019).

Vemos que as formas de representação da mulher transitam entre Eva, Virgem Maria, Maria Madalena, a bruxa e a paciente merecedora de cuidados, sempre

¹⁴ Supomos que a exclusão das mulheres da política e dos espaços de poder caminhou junto com o pensamento de Rousseau, que fortaleceu a teoria dicotômica sobre espaço público e privado, ao afirmar a tese de que a natureza é um modelo normativo de valor e indicar como deveriam se comportar mulheres e homens. Acreditamos que sua teoria legitimava e, em parte, ainda legítima a discriminação das mulheres na sociedade. Susan Okin (1979) critica o entendimento de “natureza” por Rousseau no que diz respeito às relações de gênero e na ideia de que a sociedade “funciona melhor” dentro do paradigma da subordinação da mulher ao homem. Ao longo da tese discutiremos melhor nosso posicionamento sobre o pensamento rousseauiano.

beirando antagonismos, entre boa/má, santificada/demonizada/culpada. Incapazes de cuidar do próprio corpo, as mulheres dependem de uma ação coercitiva institucionalizada. É no contexto da noção de histeria como uma doença feminina que a Psicanálise é organizada. Como diz Campos: “[...] a cisão e a discrepância entre o que era possível mostrar publicamente e o que se vivia na vida interior culminaram no grito corporal da histeria” (2021, p. 64). Por contribuir com essa discrepância, a teoria de Freud vem recebendo severas críticas, como resume Arán:

A abordagem psicanalítica da feminilidade deixa transparecer o enorme esforço da modernidade para recalcar o feminino e a experiência sensível em nome da civilização masculina e da razão. Para ilustrar esse debate, escolhemos duas passagens que fazem parte dessa história: o encontro de Freud com as mulheres histéricas, especialmente Bertha Pappenheim (Anna O.), no final do século 19, e o debate das feministas com a teoria de Jacques Lacan, especialmente Lucy Irigaray, em meados dos anos 1970 (ARÁN, s.d., sem paginação).

Embora considere a importância da cultura para a constituição psíquica, Freud reforça a narrativa naturalista/biológica ao abordar a histeria. O mesmo é efetuado no trato da experiência da maternidade para as mulheres, como se ser mãe fosse um papel fundamental, concordando com os ideais iluministas disseminados por Rousseau (Campos, 2021). Em seu último artigo sobre o tema, contudo, Freud alivia suas convicções sobre o desenvolvimento feminino, quando sugere que “[...] se quiserem saber mais sobre a feminilidade, então perguntem às próprias experiências de vida, ou voltem-se aos poetas, ou esperem até que a ciência possa lhes dar informações mais profundas e mais bem articuladas” (FREUD apud CAMPOS, 2021, p. 101).

A sugestão, válida para oferecer uma atenção à economia subjetiva das mulheres, coincide com a ênfase que damos neste estudo às visões das artistas, mulheres e mães que falam sobre suas experiências de vida e se posicionam contra a representação hegemônica da mulher, mostrando fissuras no modelo idealizado de feminilidade e maternidade. O apoio que optamos por adotar, entretanto, advém das teorias feministas, para dar espaço e reconhecimento a quem conhece no corpo essas experiências.

2 METADE EU LEMBRO, METADE EU INVENTO

Ouçó muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. [...] Portanto, estas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que, às vezes, se (con)fundem com as minhas. Invento? Sim, invento, sem o menor pudor. [...] Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (EVARISTO, 2011, p. 10).

A conceito de Conceição Evaristo nos conduz aos conceitos de autobiografia e autoficção, que alinhamos a teorias dos campos da filosofia, psicanálise, literatura, artes cênicas e feminismo, a fim de trazer para esta pesquisa as poéticas da existência das mulheres na cena teatral contemporânea.

No *falar de si*, recorremos a diferentes aparatos da memória: documentos escritos, gravações, sensações, fotografias, narrativas orais e assim por diante. São múltiplas formas de arquivo, do acervo familiar e diários pessoais aos documentos que fazem parte da história coletiva, como jornais, contratos, boletins policiais e médicos, inventários e coleções que acumulam "rastros do real", mesmo que fundidos à imaginação.

Não pretendemos, entretanto, trabalhar de forma a criar dicotomias entre os termos real/ficcional, memória/imaginação ou verdade/mentira, pois entendemos que os eventos do mundo não se dividem em categorias binárias e opostas, e que conceitos dessa natureza são flutuantes, ocorrendo em complementaridade e revezamentos. Temos, a exemplo disso, que a memória não é falha, mas sim cheia de lacunas, preenchidas pela habilidade de imaginar. A ficção de si, então, é o que contribui para a elaboração de sentido para as experiências de vida.

2.1 MEMÓRIA: EU SOU O QUE EU LEMBRO?

Elizabeth Loftus (2003 e 2005) e Reyna e Lloyd (1997) consideram que a memória está ligada à noção de identidade de um indivíduo. Pode-se dizer, grosso modo, que memória é a conservação e o acesso às informações que nos chegaram e dos fatos vividos por cada indivíduo, formando o sujeito que somos.

Em *As tramas de Mnemosine: a memória nos primórdios da teoria freudiana* (2008), Carlota Casanave recorre a Freud para pensar a memória a partir de um caráter inventivo, se referindo à capacidade de instaurar novos sentidos, com base no material proveniente da experiência. A autora contraria o senso comum que considera a memória um baú de experiências passadas disponíveis à evocação.

De acordo com a teoria freudiana, o passado, que é conservado pela memória, brota no consciente a partir da fantasia, ou seja, o traço mnêmico é reinscrito com base na interpretação, imaginação e fantasia, para dar vida à memória (FREUD, 2007, p. 15). Revela-se, assim, a natureza criativa que a memória assume na teoria freudiana, sendo que a fantasia e o desejo inconscientes podem dar novos sentidos e significados às experiências do passado.

A memória é descrita como um acesso psíquico problemático por apresentar plasticidade, esquecimentos e distorções. Um conceito interessante que surge dessa atenção às inferências e interpretações operantes nas lembranças de um evento é o de Falsas Memórias (FM's). Eventos que nunca aconteceram ou que não foram diretamente presenciados, ou ainda distorções de situações próprias, ou mesmo trazidas de outrem, as Falsas Memórias podem ser entendidas também como uma mistura de lembranças verdadeiras e sugestões, que deixam a pessoa suscetível a esquecer a fonte de informação, ou confusa a respeito da origem de uma certa lembrança (LOFTUS, 2005).

Ecléa Bosi (2003) assinala a riqueza da memória oral para a reflexão sobre o passado, considerando que a formação de identidade depende de elos entre os diferentes tempos. Dessa forma, as lacunas na memória de uma pessoa ou os esquecimentos, as lembranças borradas e as contradições, também constituem a cultura e contribuem para uma diversidade de pontos de vista a partir de diferentes perspectivas de pessoas que compartilham um mesmo acontecimento histórico. Justamente por ser construída por pessoas, a memória está suscetível a todo tipo de atravessamento e interferência social. Influenciada o tempo todo pela cultura em que o sujeito está inserido (e pela sua classe, gênero, etnia, etc), nela o tempo social se impõe ao individual.

Quem narra um episódio individual, assim, acaba também por falar de sua visão de mundo, suas relações interpessoais; utiliza-se de seus repertórios particulares; remete às suas crenças e, desta forma, ajuda a construir também a história social. Para Ecléa Bosi:

[...] Os lapsos e incertezas das testemunhas são o selo da autenticidade. Narrativas seguras e unilineares correm sempre o perigo de deslizar para o estereótipo. [...] Nos idosos, as hesitações, as rupturas do discurso não são vazios, podem ser *trabalhos da memória*. [...] A fala emotiva e fragmentada é portadora de significações que nos aproximam da verdade. Aprendemos a amar esse discurso tateante, suas pausas, suas franjas com fios perdidos quase irreparáveis (BOSI, 2003, p. 64).

A memória é um dos principais elementos na construção de obras biográficas e autobiográficas. Ao revisitar a memória e falar ou escrever sobre ela, nos apoiamos no presente, para situarmos e ressignificarmos as lembranças do passado, ou até para ficcionalizá-las. O caráter criativo das recordações, as Falsas Memórias, e a influência das emoções na produção e no reconhecimento da memória são questões desafiadoras, que nos permitem pensar a arte autobiográfica já a partir do viés da autoficção. Esses tópicos nos levam a olhar para a fluidez e o hibridismo entre real e ficcional nas obras artísticas contemporâneas de mulheres.

2.2 MEU QUERIDO DIÁRIO

O cultivo da memória envolve práticas culturais que se caracterizam segundo a classe social em que se inserem, assim como segundo o gênero, a localidade, a raça-etnia, a idade, etc. Dentre essas práticas, as cartas e os diários foram, e têm sido, historicamente adotados pelas mulheres letradas, e são parte do referencial de construção pessoal delas e de apresentação de si no mundo (CUNHA, 2007).

Fonte de interesse em campos variados do conhecimento, os diários estão presentes em pesquisas nas áreas de história, filosofia, sociologia e artes. A forma literária dos diários deu, e dá até hoje, origem a vários experimentos, que se constituem sob a égide das poéticas em primeira pessoa.

Numa definição geral, o diário é um caderno de escritos íntimos, pessoais e cotidianos cuja finalidade, usualmente, não é ser lido por outra pessoa, mas apenas por aquela/aquele que escreve. O intuito da anotação é armazenar e revisitar memórias, organizando, assim, as experiências sem se ater ao compromisso de originalidade: na maioria das vezes é repetitivo quanto aos temas, como por exemplo, relacionamentos afetivos, família e vida social (CUNHA, 2017).

Os primeiros registros da escrita de diários remontam à Idade Média, devido a uma série de fatores, entre eles, a invenção de tecnologias, tais como a chegada do

papel na Europa e a invenção do relógio mecânico, que permitiu formas de escrita de si a partir da relação cotidiana com o tempo (LEITE, 2017). Deste contexto deriva a primeira obra autobiográfica, *Confissões* (1782), de Jean-Jacques Rousseau, que rompe com a separação entre narrativa autobiográfica (ou escritos de si) e filosofia (ou escritos de doutrina) no trabalho do escritor e filósofo francês (RIBEIRO, 2019). Rousseau empreende a escrita de si como um espaço de liberdade e de crítica à vida social, optando pela "marginalidade do solitário" (RIBEIRO, 2019, p. 109), em que se pode exercer o pensamento sem a opressão da linguagem rebuscada.¹⁵

Philippe Lejeune (2013) considera que esse tipo de escrita está carregada de um grau maior de subjetividade expressa na obra, noção que desenvolve na teoria do pacto autobiográfico. Para o autor, o pacto autobiográfico se refere ao acordo entre autor(a) e leitor(a), que interfere na recepção da obra, com a promessa de que seu conteúdo é calcado em dados verídicos. Para essas confirmações, a narrativa apresenta indícios de verdade que selam o pacto, tais como o emprego do nome real do/da autor(a) e a exposição de acontecimentos que possam ser comprovados. Configura-se uma espécie de contrato, que compromete autor(a)/narrador(a)/personagem e leitor(a), e que ganha confiabilidade e credibilidade nos princípios de veracidade e identidade. Lejeune resume da seguinte forma:

O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro. [...] As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar *sua assinatura*. [...] A autobiografia não é um jogo de adivinhação (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Notando o desprestígio das autobiografias nos estudos literários, e movido por isso, Lejeune iniciou seus estudos sobre as escritas de si a partir de 1970 e se dedicou ao tema por longos anos. Em sua concepção, é relevante a maneira como o(a) leitor(a) compreende a obra, sendo mais importante a recepção do que a emissão. Isto é, se o(a) leitor(a) ou espectador(a) não é notificado(a) que aquilo que vê parte de material real, sua relação com a verdade e a verossimilhança passa por outro lugar, e,

¹⁵ Não nos aprofundaremos na obra de Rousseau, contudo, é criticável em seu pensamento como discute a função materna e o papel social da mulher: se posicionando sobre a moral e a educação dos homens e mulheres, Rousseau figura entre as principais influências da ideia de restrição social da mulher segundo suas características reprodutivas (BORGES, 2019).

portanto, sua experiência com a obra será totalmente diferente de quem sabe estar diante de uma obra não-ficcional.

Quando o(a) leitor(a) ou o(a) espectador(a) sabe que está diante de uma obra não-ficcional, ele/ela se prepara para interpretar o que é apresentado com uma relação mais dependente do real, em detrimento do imaginário do(a) artista. Portanto, obras documentais ou autobiográficas contam com a adesão do(a) espectador(a) àquilo que assiste, como uma espécie de crença.

Em relação à memória e à verdade, para Lejeune a escrita autobiográfica seria a “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Assim, ainda que se utilize de contextos e referências históricas, diz respeito à vida do/da autor(a), que manipula vestígios que o/a afastam da perspectiva do texto ficcional.

Uma forma exemplar de escrita de si para Lejeune são os diários, escritos (normalmente) sem a finalidade de chegar a um(a) receptor(a).¹⁶ Márcio Seligmann-Silva (apud LEITE, 2017) concorda não ser tão simples a consideração de que diários sejam puramente reais. O autor entende que o ato de ficcionalizar é intrínseco a qualquer narrativa, em que é possível misturar literatura e fantasia sem prejuízo do *real*.¹⁷

Além do pacto autobiográfico, é reconhecida a existência de "espaços autobiográficos" (ARFUCH apud OLIVEIRA; RAMOS, 2018), que são espaços públicos de construção e enunciação da subjetividade regidos por modelos éticos indispensáveis à ordem social. Esses espaços, na visão da ginocrítica¹⁸, não se distribuem igualmente entre as classes sociais, tampouco entre os gêneros, uma vez que seguem as tensões do campo social e, sobretudo, sendo territórios aptos à criação de novos modelos, constituem espaços de saber-poder (SHOWALTER, 1994).

Segundo Margareth Rago, “[...] é visível que cada gênero se organiza e se inscreve socialmente a sua maneira, redesenhando e ressignificando seu próprio passado, configurando seu próprio discurso e construindo a sua própria autoimagem”

¹⁶ O que deixa de existir nos blogs, em geral, criados para a exposição na rede (LEJEUNE, 2014).

¹⁷ Ver mais em LEITE, 2017.

¹⁸ Teoria feminista de inspiração anglo-americana que defende que as mulheres têm um processo de leitura e escrita diferentes do homem, por força das diferenças biológicas e das formações culturais da categoria de gênero.”(CEIA, 2009, s/i)

(RAGO, 2001, p.19). Como as mulheres tinham menos acesso à vida política e social, incluindo à educação, as poucas memórias escritas femininas se restringiam ao ambiente pessoal e cotidiano das mulheres letradas. Por isso, tanto a memória quanto a escrita feminina tratam do privado e de dilemas familiares, e têm caráter semi-oficiais (PERROT, 1989).

Os cadernos pessoais de mulheres são mais difíceis de encontrar do que de homens, embora existam em maior quantidade do que os diários registrados por eles, porque também no campo da escrita de si, as mulheres foram silenciadas (FERRARA, 2019). De acordo com Michelle Perrot (1989), para o sexo feminino o ato de escrever (assim como a leitura), mesmo no século XIX, não era visto com bons olhos, de tal forma que muitas mulheres que adotavam o diário como prática o faziam escondido, ou tratavam de dar fim aos seus registros pessoais. Assim, elas evitariam que os diários caíssem em mãos erradas e fossem motivo de vergonha para a família, pois tudo que era considerado pessoal e íntimo sobre uma mulher deveria ser banido como indecente. A Igreja Católica condenava os diários íntimos, alegando que a prática poderia incentivar vaidades e tentações (o que também explica a destruição de muitos desses registros feitos pelas jovens e senhoras). Nos termos de Perrot:

[...] esse ato de autodestruição é também uma forma de adesão ao silêncio que a sociedade impõe às mulheres, [...] um consentimento da negação de si que está no âmago das educações femininas, sejam elas religiosas ou laicas, e que a escrita – assim como a leitura – contradizem (PERROT, 1989, p. 13).

Falar sobre diários e escritas íntimas como prática cultural nos leva a refletir sobre o peso dos demarcadores de gênero, classe e etnia. De certo, uma historiografia da escrita das mulheres precisaria detalhar as nuances da posição delas na sociedade ao longo dos séculos, as diferentes localidades e as variações entre os status dessas mulheres: se esposas, se "mulheres de ganho", se religiosas, se negras escravizadas, se vendeiras, se concubinas, e assim por diante.¹⁹ Basta considerar que, mesmo ao longo do século XIX, apenas as classes abastadas tinham acesso à educação (da qual faz parte o letramento), podiam dedicar algum tempo a uma escrita de caráter individual e íntimo, e tinham acesso a um espaço físico adequado a uma produção

¹⁹ É fundamental considerar aqui as diferenças entre os feminismos da Europa e das Américas. Ver mais em HOLLANDA, 2020.

literária desse caráter. Uma mulher casada, no mesmo século XIX, teria muita dificuldade para praticar a escrita de um diário íntimo, por esta não ser compatível com a situação conjugal.

O hábito da escrita dos diários também pode ser considerado uma resistência ao esquecimento; à memória que falha e ao tempo que se esvai. Nesse sentido, o diário pode ser comparado a um tecido de renda, sendo constituído “[...] muito mais de vazios do que de cheios”, nas palavras de Lejeune (2014). Feitos de contornos e nuances, os escritos do diário remetem a outras lembranças e sensações, pois, em geral, falam de si, para si mesmos.

A prática de escrita de cartas pessoais também foi historicamente muito utilizada por mulheres. Na perspectiva da escrita autobiográfica, nas cartas elas falam de si mesmas e das intimidades da casa e da família, o que faz com que guardem um efeito de presença, tanto para quem escreve quanto para quem lê. É um efeito consignado, contudo, à perpetuação dos valores dominantes. O costume das cartas de mulheres só foi estabelecido no século XIX, quando o aburguesamento da sociedade passa a sobrevalorizar a família como principal célula social e, portanto, irá vê-la como espaço fundamental para o desenvolvimento "civilizatório". Na família as mulheres têm grande importância, pois cabe a elas a manutenção do lar e, conseqüentemente, dos valores do "homem burguês".

Citando Roland Barthes e Márcio Seligmann-Silva, Janaina Leite (2017, p. 21) confirma que também o diário é escrito sob o signo do presente, marcado pela vivência imediata de quem o escreve. Entretanto, avalia que ele é escrito na ignorância do seu fim, ou seja, na surpresa do porvir. Tudo se encontra suspenso, em estado de devir, pois tanto o/a leitor(a) como o(a) próprio(a) autor(a) do diário ocupam a posição de não saber o que virá, o que gera cumplicidade.

Segundo Maria Teresa Cunha (2013), muito embora as escritas de si nos diários e cartas pertençam ao universo privado e particular, é possível reconhecer nelas aspectos da experiência da vida pública, uma vez que indicam a relevância do indivíduo para entender experiências do coletivo, visto que processos de subjetivação são polifônicos e históricos. Ao narrar sua própria experiência dentro da coletividade, o sujeito cria tensões socioculturais, entre o olhar sobre si mesmo e sobre o mundo. É o que discute a autora:

Se o diário é ancorado na memória individual, esta é dada a ver pela linguagem, e cabe ao historiador enraizá-la/problematizá-la no rol das experiências sociais, para que cada memória pessoal possa ser vista e estudada como uma perspectiva da memória coletiva (CUNHA, 2013, p. 130).

Embora nem sempre os diários sejam considerados como documentos históricos, estes registros são fontes riquíssimas para pensar a história a partir de diferentes pontos de vista. Trata-se, além disso, de uma história construída por pessoas comuns, com vozes variadas e opostas, contrariando a História unívoca, o que abre espaço para novas áreas de estudo sobre esta forma de escrita documental. Podemos, então, pensar nos múltiplos desdobramentos das poéticas do eu (tais como a autoficção, autobiografia, escrita de si, autoginografia e outras designações), descrevendo as possibilidades emergentes nas práticas de autorrepresentação, que revelam a necessidade de se falar de si nas artes da cena.

2.3 AUTOBIOGRAFIA: A MINHA HISTÓRIA CONTADA

A autobiografia, de início, se localizava quase que exclusivamente no campo dos estudos literários, aparecendo pontualmente em algumas obras ligadas às artes plásticas. A partir do desenvolvimento da era digital, nos anos 1990, a autobiografia começou a ganhar mais espaço no cinema documental brasileiro e, posteriormente, na cena teatral, despertando o interesse de artistas e pesquisadores sobre a utilização de arquivos e documentos para criação de obras artísticas (MONTEIRO, 2016).

A partir de então, grupos e artistas das mais diferentes partes do Brasil e América Latina passaram a se dedicar à investigação e experimentação de dramaturgias e encenações baseadas em autobiografias. É importante lembrar que a *performance* já utilizava materiais autobiográficos desde os anos 1960, através da provocação do público com interações, hibridismos de linguagens, e do atravessamento dos limites entre arte e vida, operando um outro estatuto de presença do(a) *performer*.

Para o debate sobre a autobiografia na cena teatral contemporânea, temos por pressuposto que toda narrativa é também um ato de criação, uma forma de ressignificar e organizar determinada experiência. Assim sendo, uma obra cênica de caráter autobiográfico, que parte de material real, coloca como premissa as impressões íntimas deixadas pelos acontecimentos. Quando os(as) espectadores(as)

se vêem confrontados(as) com a possibilidade (e nunca a certeza) de que aquilo que a/o artista está compartilhando realmente tenha acontecido, é estabelecido um pacto²⁰ com aquilo que se vê.

Se a percepção da plateia é abalada acerca da verdade do que está posto em cena, é possível perceber a cena como real ou não. Contudo, não temos a pretensão de esgotar o que é a "verdade" nas obras cênicas, um assunto inesgotável. Mas, para os limites da análise aqui efetuada, corroboramos a máxima de Aristóteles, na *Arte Poética* (2007), que afirma: “[...] a obra do poeta não consiste em contar o que efetivamente aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2007, p. 39).

Nesse sentido, não seria essencial para o desenvolvimento dramático a comprovação do real do fato, visto que o acontecimento cênico é uma construção feita a partir de eventos que selam com o/a receptor(a) a percepção de um possível, lastreado pela verossimilhança e pela necessidade. Cumpre existir, portanto, algo (real ou não) que se assemelha à verdade, tanto na estrutura da obra cênica (como suas partes se relacionam entre si), quanto no discurso da obra em relação a outros discursos cognoscíveis no mundo (ALONSO, 2003).

Em “A dificuldade do documentário” (2005), ao explorar os limites do real e o compromisso do documentarista com a noção de verdade, João Moreira Salles afirma que toda obra documental é um registro de algo que realmente aconteceu, e, ao mesmo tempo, uma narrativa constituída a partir do registro. Para o autor, este cruzamento é gerador de dificuldades para a conceituação do termo *documentário*, sempre oscilando entre documento e representação. Em vez disso, argumenta, seria mais adequado pensar que a obra documental não pretende, necessariamente, reproduzir a realidade a partir de um discurso objetivo sobre ela, e sim apresentar o olhar de alguém sobre um fato e as interpretações possíveis que dali derivam.

Também nas obras cênicas contemporâneas que partem de material não-ficcional, como as que discutiremos a seguir, a autenticidade do relato não é tão central, dando lugar à explicitação da dúvida sobre o real, ou à inquietação da incerteza. Essa provocação inquietante tem estimulado criações artísticas que friccionam real e ficcional: pode-se dizer que na cena contemporânea a autobiografia funde-se à autoficção, numa estratégia de fronteira. Sem aderir completamente ao

²⁰ Retomo aqui a teoria do *pacto autobiográfico*, proposta por Philippe Lejeune (2014).

princípio de veracidade (pacto autobiográfico), tampouco ao princípio de invenção (pacto ficcional), autor(a)/artista e leitor(a)/espectador(a) estabelecem um pacto mais contraditório e ambíguo (FAEDRICH, 2015).

Guy Debord (1997), um dos principais teóricos sobre os trânsitos entre o verdadeiro e o falso no mundo contemporâneo, propõe que nosso cotidiano foi invadido pela lógica espetacular, a qual ressignificou as dimensões do real no contexto das sociedades pós-industriais. Segundo ele, o que era vivido de forma direta virou representação, causando um borrão entre as fronteiras do fato e da ficção. Em suas palavras: “[...] a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva” (DEBORD, 1997, p. 15).

Invertendo a lógica de espetacularização da sociedade contemporânea, as obras autobiográficas portam um impulso subversivo. Ao tensionar ficção e realidade, esses processos artísticos sublinham como as duas esferas se sobrepõem e se misturam, e fazem com que não seja mais possível categorizar o que é autêntico ou não; incerteza que se transfere a tudo que é tangível (visto, ouvido ou percebido). Cabe ao(a) espectador(a) distinguir criticamente o quanto de verdade e o quanto de engano existe na obra estética, desde que ciente de que inexiste uma resposta definitiva ou correta. Esta dúvida desloca o(a) espectador(a) de sua zona de segurança, ao ver-se confrontado(a) com uma possível verdade, embora construída cenicamente.

Da mesma forma, o recurso ao documento na criação cênica autobiográfica reage à autonomização do mundo das imagens, em que tudo tende à abstração e à dissolução, inclusive a comunicação e a sensibilidade. Se as obras não-ficcionais se relacionam à memória (e, portanto, ao que somos e vivemos, ou ao que selecionamos das nossas experiências), elas nos articulam com o passado vivido. O documento apoia a revisitação a esse passado, fazendo um apelo ao "com-vivido". Conforme destaca Soler:

A documentação em si é um ato de valorização da memória social numa resistência à atual ideologia dominante que prioriza a novidade em detrimento das conquistas do passado. Consequentemente, o movimento de trazer documentos para elaboração artística também o é (SOLER, 2008, p. 25).

De acordo com Soler, a experiência narrada e compartilhada com o público faz surgir uma nova experiência, igualmente significativa: o encontro com a diferença do outro. Por isso é dado valor à obra não-ficcional, porque ela desempenha um papel social, político e pedagógico, à medida em que instiga reflexões sobre valores e significados culturais e que pretende gerar mudanças sociais, avessas à "[...] experiência de passividade contemplativa na imediatidade da totalidade do vivido." (AQUINO, 2007, 174).

Uma narrativa autobiográfica é, então, transformada por meio dos aparatos cênicos, emprestando-se de ficção para atingir uma linguagem estética e afetiva acerca do passado, dando novos significados a partir da manipulação de documentos, testemunhos e corpos colocados em cena.

2.4 DO COLETIVO AO INDIVIDUAL NA CENA

Podemos considerar que ao contar deste "eu", os trabalhos cênicos aqui analisados apresentam experiências compartilháveis, que indicam "sintomas" históricos ou denunciam construções sociais. A partir de uma história pessoal e particular, *Stabat Mater*, *Mãe ou Eu também não gozei* e *Pátria-mãe* buscam alcançar o coletivo, estabelecer pontos de aproximação e de afastamento crítico que possibilitem transitar entre as esferas pessoal e social (e percebê-las como complementares e não opostas). As tensões que surgem nestas obras, portanto, não estão localizadas apenas entre real e ficcional, mas também entre individual e coletivo; habitam estes *entres* e operam a partir da identificação, do reconhecimento e do choque de diferenças.

De acordo com Nerina Dip (2005), as produções cênicas não-fissionais que borram os limites entre arte e vida na América do Sul se intensificaram a partir da década de 1960. Entretanto, a autora nota um percurso histórico, que se iniciou na ênfase na dimensão social e evoluiu para uma crescente emergência do enfoque individual. O teatro com caráter testemunhal da década de 1960 abordava temas sociais²¹ sem colocar o indivíduo como ponto central da história (embora, também

²¹ Nessa época, o contexto sociopolítico nas Américas era de ditaduras, que provocaram o florescimento do teatro político, assim como sua condenação pelo Estado. Isso trouxe para primeiro plano os teatros de resistência, que buscavam refletir sobre a situação política e propor mudanças de comportamentos. Estes teatros foram perseguidos e banidos; vide o teatro feminista, que tão logo emergiu, minguou.

acabasse por absorver aspectos particulares das pessoas inseridas naquele contexto), e foi só a partir dos anos 1980-90 que os temas pessoais, da esfera privada, começaram a aparecer nos palcos, fazendo surgir ainda mais obras autobiográficas.

Para Janaina Leite (2017), desde os anos 1990 tem acontecido uma proliferação de espaços autobiográficos, através de diários, testemunhos, *blogs* e *reality shows*. Como estratégias de composição, as práticas cênicas contemporâneas que utilizam as narrativas pessoais se apropriam da história oral, buscando interpretar e compreender o mundo não mais a partir das grandes narrativas históricas (LEITE, 2017).

A *webcam* (após as câmeras e vídeos) poderia ser considerada um capítulo a mais na história das “tecnologias do eu”²² de Foucault, postula Óscar Cornago (2009), visto que elas podem ser consideradas dispositivos que criam verdades e formas de poder. O(a) falante torna-se testemunha de sua própria vida através de um relato em primeira pessoa, não só no sentido gramatical, mas físico: ele(a) imprime uma experiência marcada em seu corpo, nos modos de falar, mover-se e dispor-se no espaço-tempo definido pelo olhar do outro.

Cornago (2009) analisa que a aura que rodeia a “testemunha” se apoia na presença de um corpo que viu e que experimentou o que relata. Assim, o que nos afeta é justamente a verdade desse corpo, e não necessariamente a palavra narrada. A presença do corpo, que esteve ali e agora está aqui, é uma garantia, que assume a forma de “[...] mito de uma recuperação real do passado em tempo presente, a garantia física de uma verdade” (CORNAGO, 2009, p. 102).

O destaque aos feitos individuais e privados faz com que pessoas comuns sejam percebidas como igualmente importantes em relação às pessoas ditas públicas, para constituir a história conhecida como oficial; segundo Vera Lúcia Figueiredo, “[merece] destaque, então, a tendência para a micro-história, [...] através da qual grupos colocados à margem pela ‘grande história’ afirmam sua memória e identidade” (FIGUEIREDO, 2009, p.134). Beatriz Trastoy (2008) concorda que contar histórias pessoais é também uma forma de (re)afirmar identidades. Segundo ela “[...] o autor que narra sua própria vida em cena está ali para falar-nos de si mesmo; porém, na

²² Nos termos de Foucault (1990): “Técnicas que permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder” (FOUCAULT, 1990, p. 48).

impudica e ambígua teatralidade desse gesto exibicionista, está ali para falar-nos também de outra coisa” (TRASTOY, 2008, p. 107).

O gesto individual, quando transformado em compartilhamento de experiências que se refletem para além do espaço cênico e que dialogam com questões coletivas e sociais, perde o acento solipsista e autocentrado. Principalmente em processos artísticos preocupados em gerar atritos entre fatos, imaginação e memória, surgem fissuras que abrem espaço à interpretação e reflexão do(a) espectador(a). Amplia-se, dessa maneira, o que foi narrado/encenado, sem fechar o espetáculo nas conclusões do(a) próprio(a) artista, mas inserindo o entorno social no campo pessoal e vice-versa. Desta forma, superexpor a vida privada adquire função de ato político, considerando o corpo como "território" de fusão entre público e privado, individual e coletivo.

2.5 AUTOFICÇÃO: A MINHA HISTÓRIA INVENTADA

Em seus estudos, Beatriz Sarlo (2007) ressalta a guinada subjetiva que se deu a partir dos anos de 1970, em que a identidade dos sujeitos passou a ocupar um lugar de maior importância na cultura. A crescente valorização da primeira pessoa como ponto de vista entende que o sujeito-narrador, que conta sua vida e suas experiências para preservar o passado e a memória, tem um lugar privilegiado quanto à verdade. A autora faz distinção entre autobiografia e ficção em primeira pessoa, ponderando que ambas as formas colocam em cena um "dito *eu*", que se traveste de personagem e provoca questionamentos sobre a divisão autor(a)/narrador(a)/personagem.

Nos estudos sobre escritas de si e práticas do eu, tanto na literatura como em outras artes, desde que o francês Serge Doubrovsky lançou o conceito de autoficção, as discussões para definir o termo têm sido ampliadas e causado muita confusão.²³ Doubrovsky, estudioso de autobiografia, inspirou-se na obra de Lejeune²⁴ para

²³ Lembramos que, a exemplo de Domna Stanton (1984), outros(as) autores(as) descrevem a autoficção como um recurso para se falar da vida privada, sem assumir que se trata de uma autobiografia, esquivando-se assim da desqualificação que esta forma literária já sofreu – e, talvez, sofra ainda hoje. Dessa forma, a autoficção evita a ideia de que só a ficção é arte, o que diminui o prestígio das escritas de si na literatura.

²⁴ Além dos estudos de Lejeune, fundamentais para a "guinada subjetiva", Roland Barthes, com a obra *Morte do Autor* (1967), também colaborou para a valorização dessa nova forma de escrita de si. Barthes, que considera que a figura do(a) autor(a) deixa de ter tanta autoridade, ressalta a importância da linguagem. Foucault também endossa essa discussão sobre autoria, pois para ele o(a) autor(a) seria um produto inventado para suprir as necessidades de um momento histórico em que aparecem as ideias de lucro, individualidade e propriedade privada, percebendo o(a) autor(a) como uma função, ou uma invenção para produzir efeitos (FAEDRICH, 2016).

inaugurar, em 1977, o termo "autoficção", que cunhou em sua obra *Fils*, um romance no qual a personagem/narrador tem o mesmo nome do autor, embora suas ações sejam fictícias.

De acordo com Anna Faedrich (2016), numa primeira fase, Doubrovsky viu a autoficção como uma história autobiográfica (no sentido do conteúdo), mas construída de maneira ficcional. Naquele momento, a palavra ficção aproximava-se mais da ideia de "modelar" do que de "inventar/criar". Posteriormente, ele alterou a noção de ficção, avaliando que a palavra quer dizer, sobretudo, criação. Nessa fase, o autor explicou o termo como sendo uma história que não aconteceu na realidade, e que apenas o discurso em que ela se desenrola é real, com interferências inventadas (FAEDRICH, 2016). Por fim, Doubrovsky contradisse suas explicações anteriores, afirmando a volatilidade da noção de verdade. Ele conjectura:

Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. Toda autobiografia, qualquer que seja sua "sinceridade", seu desejo de "veracidade", comporta sua parte de ficção (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 37).

A partir das variações do conceito, podemos pensar que, conquanto a definição inicial distinguisse claramente os termos autoficção e autobiografia – incluindo distinções estéticas nas formas das duas manifestações –, Doubrovsky acabou por nivelar os conceitos, ao esclarecer que toda autobiografia já teria em si características de ficção, posto que toda narrativa é modelagem, e portanto, um ato estetizado. Nesse sentido, o teórico considera também que a memória como elemento da criação autobiográfica é turva e fragmentada, de modo que é impossível recuperar algo além de cacos da experiência vivida, e, portanto, o real não poderá ser jamais alcançado com precisão. Doubrovsky passa a considerar a autoficção como uma forma contemporânea da autobiografia, sendo que ambas estariam inseridas em um gênero literário maior, que é a escrita de si. Em maior ou menor grau, ambas desenvolvem uma relação ficcional com a realidade, embora na autoficção exista maior liberdade para lidar com os elementos inventados, por não aderir totalmente ao pacto da verdade (NASCIMENTO, 2017).

Doubrovsky entende a autoficção no sentido psicanalítico, como uma ficção de si, considerando que "[...] o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra,

mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si” (DOUBROVSKY apud KLINGER, 2012, p. 47). Diana Kingler (2012) concorda que o que importa, nessa altura, não é mais a verdade do discurso, mas sim a ficção que o/a autor(a) cria para si. Isso dá ao autor(a) da obra características de *atuação* e *representação* da vida real, num tipo de emaranhado entre autor(a)/personagem que se constrói durante o processo de escrita. Kingler (2012), diante disso, emprega a noção de performance para pensar a autoficção: subsiste uma performatividade no discurso autoficcional, tal e qual um *work in progress* improvisado e inacabado.

Transpondo esses conceitos para as artes cênicas, avaliamos que mesmo que parta de narrativas autobiográficas, a interferência da encenação, iluminação, sonoplastia, espaço, dramaturgia e trabalho corporal das/dos artistas já configuram uma obra autoficcional, com finalidade estética e artística. Sendo assim, pensaremos nas obras analisadas a seguir por este viés da ficção de si.

2.6 CONTAR-SE NO FEMININO

Para avaliar a escrita de si produzida por mulheres, tomamos como principal referencial teórico a obra de Margareth Rago (2013), cuja noção de escrita de si difere dos discursos autobiográficos confessionais tradicionais. Rago enxerga as narrativas de si femininas que analisa em seu livro como tentativas de assumir o controle da própria vida, ressignificando a história pessoal a partir da subjetividade, o que não comporta a santificação ou o status modelar dos discursos confessionais da tradição autobiográfica. Na esteira da teoria foucaultiana, a autora aproxima a prática do contar-se à *parresía*, conceito do filósofo francês que se refere à coragem de dizer a verdade, sem dissimulação, independente do interlocutor, mas assumindo um risco em relação a pessoa a quem se fala. De acordo com Foucault:

[...] para que haja *parresía* é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência. É portanto a verdade, no risco da violência (FOUCAULT, 2011, p. 12 apud RAGO, 2013, p. 53).

Isto nos provoca a pensar de uma maneira particular as obras aqui analisadas: devemos levar em consideração a ousadia das artistas e a coragem da verdade,

apesar de todos os riscos a que se submetem ao recortarem as políticas de gênero e colocarem a maternidade no centro da questão.

Articulando o pensamento feminista e as teorias de Foucault, Rago entende a noção de escrita de si como uma prática feminista de liberdade, em que a autora mulher se reinventa a partir de uma luta contra a normatividade imposta sobre sua classe e seu corpo, por meio de valores morais e verdades cristalizadas. Nessa prática, ela se lança em busca de novos discursos para expressar-se subjetivamente, sem desconsiderar o aspecto político e social ali presente. Nesse sentido, a escrita de si funciona como uma ressignificação não apenas do passado de quem escreve, mas também da experiência pregressa da coletividade, no contexto em que se insere.

Na obra *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* (2013), Rago se refere à escrita de algumas mulheres específicas que viveram um momento dramático da história brasileira durante o período da ditadura militar. Contudo, podemos emprestar suas reflexões e aplicá-las também ao escopo desta pesquisa. Reconhecemos nas obras *Stabat Mater*, *Mãe ou Eu também não gozei* e *Pátria-mãe* narrativas feministas que se esforçam para romper com o estereótipo da maternidade romantizada e lutam contra a violência, a opressão e a solidão materna através de testemunhos que denunciam o desequilíbrio de gênero na sociedade. Ao contrário da escrita confessional masculina, que apresenta certa necessidade de purificação para aliviar a alma (RAGO, 2013), essas autobiografias feministas pretendem, justamente, romper a opressão moral vivida. Para isso, compõem uma memória coletiva a partir de suas histórias, o que permite a identificação de mais pessoas dentro daquela determinada situação.

2.7 AUTOGINOGRAFIA

A criação cênica política também aposta na singularidade dos corpos e de suas experiências, denunciando a falsa ideia de neutralidade dos sujeitos envolvidos no encontro artístico. O debate não se encerra nos teatros e na arte da performance feminista, mas toma impulso neles e reverbera nos teatros negros e LGBTQIA+. Nessas criações, a presença da *physis* do(a) performer e do(a) espectador(a) evoca as performatividades dos papéis sociais, reclamando a dimensão política inserida na cena. Essa referida dimensão inclui a política institucional, que sustenta privilégios de classe, hierarquizando o acesso aos espaços de saber-poder, mas não se reduz a

essa política "macro". Podemos considerar que se constitui ali um outro paradigma de política, o qual demanda meios eficazes de descrição.

No ensaio *Autogynography: Is the Subject Different?* (1984), de grande repercussão, Domna Stanton se incomoda com a falta de reconhecimento dada à participação autoral das mulheres nas formas de autorrepresentação. Sobre esta questão, Raimundo Sousa comenta:

De fato, a crítica biográfica tradicional presume uma noção de sujeito supostamente universal que, na verdade, consiste na universalização do homem branco europeu encarnado na figura de Jean-Jacques Rousseau e, ao tomar suas *Confessions* como paradigma da escrita autorreferencial moderna, assume, não raro, concepções masculinistas de sujeito, experiência vivencial e narrativa (SOUSA, 2016, p. 129).

Para atender a essa especificidade social da experiência autobiográfica da literatura das mulheres, percebida pelo ponto de vista feminista, Stanton propõe o termo “autoginografia”, que vem a designar a escrita de si pelas mulheres. Quando sublinha que mulheres também criam a partir da autorrepresentação, a autora desestabiliza o cânone artístico do campo e denuncia que foi o fato delas terem tomado a frente na produção autobiográfica que fez com que a cultura hegemônica recusasse a autobiografia como gênero de valor. Flaviana Benjamin pontua:

Mesmo com esforços, ao adentrarem o campo literário, a autobiografia/autoginografia, - considerada gênero nobre - foi rechaçada a gênero menor, a partir da participação das mulheres no século XX. Desta maneira, o gênero literário passa a ocupar o espaço periférico em que as narrativas do espaço doméstico e das concepções marginais operam na escrita feminina (BENJAMIN, 2018, p. 22).

Entendemos que a utilização do conceito autoginografia, explicitamente feminista, contempla as necessidades de análise de obras autobiográficas de mulheres, pois considera suas condições de produção e circulação, além de funcionar como uma forma de politizar este gênero literário. Concordamos, também, que as autobiografias de mulheres necessitam de tratamento específico, sem o qual correm o risco de serem negligenciadas. Eurídice Figueiredo (2013) coaduna com a análise sobre a posição frágil das mulheres autoras na luta por maior reconhecimento em

confronto direto com a crítica masculinista, que desprezava e desqualificava a escrita de si como gênero literário, por considerá-la pertencente ao feminino.

Friccionada pela categoria mulher, a autobiografia ecoa como resistência e também provocação. Imaginamos que muitas mulheres tenham usado a ficção em suas narrativas pessoais para protegerem seus nomes e, assim, darem trato literário às opressões e violências sofridas, expressando suas insatisfações. Essas mulheres, então, aproveitaram da flutuação entre autobiográfico e autoficcional para terem suas obras literárias aceitas, e não serem pessoalmente execradas pela sociedade. Como estratégia para falarem de si mesmas, agregaram ficção às suas autonarrativas, "romanceando" a experiência direta.

Desse modo, a autoficção de mulheres foi uma possibilidade de denunciar e discutir sua condição social, sem a necessidade de pseudônimos. No lugar deles, elas criaram vidas literárias, personagens-duplos delas mesmas. Segundo Figueiredo:

É graças à possibilidade de criar um duplo de si que as escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas autoficções, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição ou explorando temas como lesbianismo, desdobramento esquizóide ou paranóico, porque a autoficção não tem compromisso com a verdade, ela é uma ficção que se inspira e joga, livremente, com os biografemas (FIGUEIREDO, 2013, p. 73).

Notamos que, em obras femininas que aderem à autoficção, encontramos temas desconfortáveis envolvendo assédio, violência, questões de maternidade e outros tabus sociais. Justamente por estarem no território da ficção, esses assuntos são recebidos de forma menos problemática, e as autoras podem desfrutar de maior liberdade em relação ao que é dito, expondo e criticando situações. Figueiredo continua:

Ao mesmo tempo, deve-se destacar que a escrita feminina sobre a sexualidade, em particular, e sobre o corpo e a identidade feminina, em geral, se propõe a fazer uma releitura do papel arcaico da mulher, que é a de ser objeto do desejo do homem e, por isso, às vezes faz alusão, por exemplo, aos grandes mitos da feminilidade criados pelos contos de fadas como Cinderela, a Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho. O que faz a diferença é que, numa sociedade permissiva, as escritoras narrativizando suas próprias vidas, exibindo uma sexualidade que, longe de ser bem resolvida e prazerosa, parece ser ainda bastante problemática (FIGUEIREDO, 2013, p. 73).

Para Eurídice Figueiredo (2013), esta possibilidade de projetar-se de si para o coletivo contribuiu para a disseminação da autoficção das mulheres nas diferentes linguagens artísticas – da escrita à fotografia e ao vídeo, assim como das artes visuais aos experimentos cênicos. Ao romper com o peso social do discurso direto sobre o real, elas se valem da experiência própria para uma estetização da realidade, o que funciona como recurso subversivo, para se colocarem no mundo.

Esse borramento das fronteiras entre vida e arte se multiplicou nas obras artísticas contemporâneas de modo crescente, em paralelo ao avanço das mulheres na ocupação dos espaços artísticos, tendo o uso do material pessoal como estratégia recorrente. Elas trazem a própria vida ao palco para trabalhar realidades polêmicas. Reafirmam o próprio corpo como testemunho e manifesto, colocando suas obras em um lugar de inconformismo e de radicalidade.

As relações familiares fazem parte do leque de assuntos explorados nas obras de autoginobiografia, revelando situações constrangedoras ou problemáticas que envolvem as figuras materna e paterna. Dessa forma, as artistas associam a subjetividade à política, dissolvem sua individualidade e pulverizam as críticas e reflexões para o contexto coletivo e social. Em outra direção, inserem no campo político temas que foram afastados da arena pública (que supostamente prioriza assuntos econômicos e macroestruturais), mostrando que a disputa política também se dá nos contextos de interação mais íntimos. Vale arriscar que daí nasce uma nova forma de fazer política, na qual a ação engajada não descarta o indivíduo e, em vez de silenciá-lo, promove seu agenciamento.

2.8 ESCRIVENDO

Nesta pesquisa, em que buscamos estar atentas aos cruzamentos das teorias com as questões feministas, não podemos deixar de mencionar as particularidades que envolvem autonarrativas de mulheres negras, como pauta a obra de Conceição Evaristo, mais especificamente, em seu conceito de *escrevivência*.

É importante nos questionarmos sobre nosso acesso às obras que, trazendo a vivência de mulheres negras, pessoas trans e indígenas, dentre outros processos de identidade e perspectivas contra-hegemônicos, conflituam com os modos de pensar eurocêntricos. Percebemos que a escrita e a narrativa, também espaços mediados

por relações de poder e hierarquizações, são lugares de disputa. De acordo com Conceição Evaristo:

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. [...] as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A *escre(vivência)* das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 206).

As mulheres negras, enunciando-se a partir da sua experiência direta, recriam o que a história oficial (mal contada) deixou de fora. Reinventam uma literatura que contempla os corpos negros em outros discursos sociais, através de uma escrita que se debruça sobre as tradições afro-brasileiras, assim como sobre a miséria, as dores e as alegrias mais íntimas (EVARISTO, 2005). Ressalta Evaristo: "A escrevivência não é a escrita de si, porque esta se esgota no próprio sujeito. Ela carrega a vivência da coletividade" (EVARISTO apud HERMÍNIA, 2022, s./ p.).

Conceição Evaristo (2017)²⁵ fala sobre o conceito de escrevivência postulando-o como uma chance de colocar no centro da literatura a gramática do cotidiano popular, com personagens femininas plenas de sentimentos e complexidades. A autora menciona que se aproxima das vozes de suas personagens reconhecendo em si mesma as condições de gênero, classe e etnia dessas figuras, que derivam de sua própria realidade e vivência corporificada, embora sejam ficcionalizadas. No artigo sobre o tema intitulado "A escrevivência de Conceição Evaristo como estratégia político-discursiva de resistência" as autoras comentam:

A autoria feminina negra é um ponto germinal para o conceito, porquanto o próprio fundamento da "escrevivência" reside no estereótipo da mãe negra presente desde os tempos coloniais no imaginário social brasileiro e, essa escrita, intrinsecamente ligada à condição de mulher negra, busca a desconstrução de imagens do passado (FERREIRA, ARAÚJO, RODRIGUES & CÂMARA, 2021, p. 252).

²⁵ TV PUC-Rio: A "escrevivência" na literatura feminina de Conceição Evaristo - 16 de mai. de 2017.

O termo criado por Evaristo “[...] opera uma contranarrativa em face de uma história monocultural e monorracional, alterando a perspectiva e o protagonismo das experiências e memórias narradas” (FERREIRA, ARAÚJO, RODRIGUES, CÂMARA, 2021, p. 251), e pode ser analisado como a performance de uma corporalidade negra, atravessada por traumas e cicatrizes impetrados pela colonialidade e a escravização. Seguindo esse raciocínio, é importante entendermos a escrevivência como um conceito político e histórico, que simboliza resistência, principalmente, em relação à mulher negra e sua “[...] tripla e limitada imagem: mulata, doméstica e mãe preta, [...] ainda que a consequência direta das atribuições da mãe preta, no entanto, se deu em sentido contrário aos interesses da branquitude” (FERREIRA, ARAÚJO, RODRIGUES, CÂMARA, 2021, p. 258). Exercendo a função materna naquela ocasião, a mãe preta ensinou seus valores e costumes para as crianças, formando uma cultura brasileira repleta de heranças, cuja língua é o “pretuguês” (GONZALEZ, 2020, p. 88).

É válido considerar que Conceição Evaristo não se restringe às suas memórias individuais para compor suas personagens, mas se pauta na memória coletiva, referente à população africana e seus descendentes, compondo assim uma narrativa que extrapola a autobiografia e abrange as pessoas afro-brasileiras. Nesse gesto de “sankofear”²⁶, a escrevivência não pode ser pensada como uma forma neutra; ao contrário, é fortemente marcada por classe social, gênero e raça, representando a voz e o esforço da mulher negra em ressignificar seu lugar em um movimento coletivo (FERREIRA, ARAÚJO, RODRIGUES, CÂMARA, 2021).

²⁶ O conceito Sankofa, presente na tradição africana, é representado por um pássaro que apresenta os pés no chão e a cabeça virada para trás. Uma interpretação possível para o termo é “Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você esqueceu (perdeu)” (Dicionário de Símbolos). Acesso em 20 de março de 2023.

3 MATERNIDADE E AUTOBIOGRAFIA – O CALDEIRÃO DAS BRUXAS

O *slogan* “o pessoal é político”, relacionado à segunda onda feminista, influenciou também a inserção de assuntos pessoais no campo artístico, aportando a vida cotidiana e a subjetividade das artistas nas obras. A partir da troca de experiência entre as mulheres, temas aparentemente pessoais passaram a ser discutidos em uma dimensão estrutural e coletiva (perspectiva cara à agenda feminista da época), e expressados esteticamente através da autorrepresentação. De caráter crítico, esse gesto emancipatório confronta os modelos tradicionais, a respeito das formas de representar o corpo feminino nas diferentes linguagens artísticas, como performance, dança, artes visuais, literatura, entre outras. Segundo Lúcia Romano:

Essa autorrepresentação opõe-se à forma como as mulheres vêm sendo representadas na arte, rompendo com a espetacularização do corpo feminino (da mulher como objeto fetichizado do olhar masculino), ao mesmo tempo que clama pela autoridade feminina como artista, provocada a invadir e interferir de modo distinto no espaço público (ROMANO, 2009, p. 183).

O movimento de colocar a autorrepresentação como centro da obra, na análise da autora, se expande do autorretrato (na pintura e fotografia) e alcança as formas de representação das mulheres onde o corpo ganha materialidade de modo performativo, clamando pela participação do e do(a) espectador(a) para produzir sentido e legitimar a experiência. A linguagem autobiográfica mostra-se um espaço fértil para a experimentação dessas formas estéticas que confrontam o cânone artístico, assim como para o debate de assuntos relacionados à pauta feminista, ecoando o diálogo entre a trajetória individual e as experiências coletivas de forma política (ROMANO, 2009).

É isto que vemos nas obras aqui analisadas, que buscam dilatar a experiência privada através da reflexão crítica sobre o modelo de família tradicional e os desequilíbrios de gêneros, abrindo fissuras na divisão público/privado. Em paralelo à perspectiva autobiográfica, a criação solo é outra característica comum às obras *Stabat Mater*²⁷, *Mãe ou Eu Também não gozei* e *Pátria-mãe*. De acordo com Romano (2009), embora esteja presente em diversos momentos da história do teatro, o solo tem

²⁷ Apesar de não estar sozinha em cena, a criação e concepção do espetáculo é da artista Janaina Leite.

destaque no teatro feminista como uma possibilidade de autoexpressão, em resposta à necessidade de as mulheres desenvolverem sua voz pessoal.²⁸

Essa busca por novas formas de expressão nas artes cênicas, é diretamente influenciada pela arte da performance. As artistas passam a notar a potência do estreitamento do diálogo entre teatro e performance nos questionamentos sobre identidades, papéis sociais de gêneros e subjetividade das mulheres, além da criação de relações inusitadas com os e as espectadores(as). Graças ao hibridismo das linguagens da performance, dança e artes visuais, a produção teatral das mulheres neste contexto alcançou um patamar singular, rompendo com a predominância do texto sobre os elementos visuais e táteis. Romano descreve esse processo:

A performance reclama a apresentação do corpo enquanto forma viva. Na aproximação com o teatro, provoca a tradição teatral e desafia as modalidades de realismo e teatralismo que dominavam a cena desde meados do século XIX. Reunidos como um híbrido, teatro e performance trazem a corporeidade para primeiro plano e dão continuidade ao objetivo de questionar a noção de um self verdadeiro e coeso, apresentando em seu lugar a noção de múltiplas subjetividades. Para o teatro feminista, a influência da performance (em especial nos espetáculos solo) afirma a experiência marginalizada, encarnada no corpo da mulher na cena, e desperta o espectador para a consciência das formas de opressão. Além disso, dá voz ao corpo, compreendido como formulador e lugar do discurso de um sujeito sexuado (ROMANO, 2009, p. 434).

De acordo com Luciana Lyra (2019) “a performance autobiográfica pode ser considerada a mais comum entre as mulheres artistas e foi por meio dela que muitas denunciaram as opressões sofridas” (p.81). A autora identifica as escritas de si no discurso do corpo, em forma de protesto político para renovar agendas ideológicas de mulheres, e aponta que a performance funciona como uma plataforma de “crítica social, ativismo e intervenção, debatendo identidades políticas minoritárias, dissidentes, subalternas, tornando o espaço do corpo estratégico para a manifestação de transgressões” (LYRA, 2019, p.82).

O engajamento crítico dos espetáculos é compartilhado com os e as espectadores(as) também através da quebra da espetacularização (ROMANO, 2009,

²⁸ Nas artes cênicas nacionais, a autora identifica uma transição da criação coletiva para o protagonismo individual, principalmente, após 1980, também por razões econômicas, quando a produção em grupo deixa de ser viável em termos financeiros.

p. 437), por meio do uso da corporeidade exposta sem o filtro da personagem dramática, historicizando o corpo gendrado em sua própria *physis*.

Por reconhecer esses procedimentos nas obras citadas, consideramos que as artistas em questão fazem parte desta corrente de arte feminista, muito embora não utilizem este termo para se referirem aos seus trabalhos.

Lyra (2018) vê o processo de criação de mulheres como uma espécie de bruxaria, onde histórias, memórias, imagens e paisagens são cozidas lentamente no caldeirão dramático através de uma teia de mulheres – bruxas – trabalhando sobre o mesmo tema.²⁹

Tanto na obra de Janaina Leite como na de Letícia Bassit, podemos identificar a dramaturgia feminina e a exposição da corporeidade atreladas à crítica das estruturas de poder. As artistas também constroem tensões entre repressão e prazer, e provocam o desejo e a repulsa do(a) espectador(a) a partir da presença do corpo sexuado em cena.

3.1 O QUE VEM ANTES DA MÃE

Stabat Mater foi apresentado pela primeira vez no início de 2019, ainda em processo de criação. O espetáculo de Janaina Leite, contemplado pelo edital Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos, do Centro Cultural São Paulo, teve sua estreia oficial em junho do mesmo ano. Janaina Leite assina a dramaturgia e direção, e atua ao lado de sua mãe, Amália Fontes Leite, e de um ator do mercado pornográfico, Lucas Asseituno. A ficha técnica é composta exclusivamente por mulheres nas funções criativas, com exceção do ator.

Janaina Leite venceu o Prêmio Shell 2019 de Dramaturgia, e o trabalho foi eleito Melhor Espetáculo de 2019 pelos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. No ano seguinte, Janaina Leite foi nomeada “pesquisadora em foco” na *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo* (MIT-SP). São premiações que atestam o sucesso e o reconhecimento da peça, que tem ainda o mérito de refletir diversos procedimentos cênicos e políticos emergentes em parte do teatro contemporâneo brasileiro. Pode-se dizer que o espetáculo contempla experimentos artísticos comuns

²⁹ Lyra desenvolve essa ideia atrelada à figura da guerreira, para desembocar no conceito de Mandala Dramática criado por ela. Ver mais em: LYRA, 2018.

à cena teatral mais atual, mas também os radicaliza, e, ao fazê-lo, causa fascínio e horror.

Em breve discutiremos esses pontos de vibração da peça. Antes, porém, é importante contextualizarmos a trajetória da artista, com destaque para a influência do teatro de grupo nas suas criações individuais.

Janaina Leite é cofundadora do *Grupo XIX de Teatro*, que ganhou destaque em 2001, com o espetáculo *Hysteria*³⁰, que revelou temas feministas, como a crítica ao lugar ocupado pelas mulheres na sociedade patriarcal de final do século XIX. Em trabalho anterior sobre esta montagem dirigida por Luís Fernandes Marques, comento:

[...] com cinco personagens internadas como histéricas, mulheres cheias de desvios e contradições, que refletem uma sociedade em transição, na qual os valores burgueses buscavam adequar a mulher a um novo pacto social. A encenação abdica do palco e dos recursos de sonoplastia e iluminação artificial, optando por um espaço não convencional, no qual a plateia masculina é separada da feminina, que é convidada a interagir com as atrizes (ABREU, 2018, p. 10).

Figura 7 - Cena de *Hysteria* (2006).



Fonte: Foco in Cena, foto de Guto Muniz.

³⁰ Para imagens e mais informações sobre o grupo, ver: <http://www.focoincena.com.br/hysteria/13030>.

Na foto acima (Figura 7) observamos o público dividido; os homens ocupam o espaço destinado à plateia, enquanto as mulheres são convidadas a se colocar dentro do espaço cênico e interagir com as atrizes. Vemos também a ausência de iluminação teatral afeita ao palco convencional.

A partir desse trabalho, o grupo, com sede na Vila Maria Zélia, na Zona Leste da capital do estado de São Paulo, conquistou grande prestígio na cena teatral paulistana. Uma de suas marcas tem sido o uso de documentos e materiais reais em cena, assim como a ocupação de espaços urbanos e históricos "não-convencionais" ao tratar de temáticas políticas, que o grupo trabalha através de processos colaborativos e com estratégias de investigação cênica que envolvem a pesquisa etnográfica, de campo.

O *Grupo XIX de Teatro* apresenta algumas características bastante marcantes como os processos colaborativos, não hierarquizados, em que a participação e interferência do público se torna parte da encenação e dramaturgia. Esta recusa à passividade do espectador, do palco convencional e dos recursos artificiais de iluminação e sonorização, enfatizando a relação direta com a arquitetura do espaço, é outra marca do grupo. Muitos espetáculos do grupo vieram de pesquisas voltadas à história brasileira, utilizando não apenas a história oficial, mas indo além na investigação de histórias verbais, depoimentos, diários, fichas médicas, boletins policiais, matérias de jornais e histórias do cotidiano (ABREU, 2018, p. 10).

Sem abandonar o tipo de processualidade que desenvolveu junto ao *Grupo XIX*, e em paralelo aos trabalhos desenvolvidos com o coletivo, Janaina Leite passou a assinar obras autorais. Nessas criações, engrossou a tendência autobiográfica da cena contemporânea, com dispositivos cênicos aos quais atribuiu diversas denominações, entre elas, teatro documentário, autoficção, performance autobiográfica e autoescritura performativa. O último termo passou a ser utilizado por ela em seus trabalhos, e dá nome ao seu primeiro livro, publicado em 2017. Silvia Fernandes relaciona essas conceituações, em suas palavras:

As muitas nomeações dessa cena desviante, híbrida, incapaz de separar com clareza a vida da representação e a política da estética foram empregadas por teóricos para analisar práticas performativas que utilizam depoimentos, documentos, relatos de vida, testemunhos e fragmentos memoriais ligados à trajetória biográfica dos autores. E que são indícios do que Maryvonne Saison definiu como "teatros do

real” ao analisar algumas vertentes das artes da cena do final do século XX (FERNANDES, 2020, p. 187).

Janaina Leite tem traçado uma trajetória artística pautada em materiais reais e na perspectiva pessoal. Sua pesquisa acadêmica, do mesmo modo, aponta cada vez mais para a utilização de memórias e arquivos pessoais, numa radicalização da presença do corpo e seus afetos, atingindo em cheio aspectos mais tradicionais do teatro.

Em *Festa de Separação* (2009)³¹, seu primeiro documentário cênico, a atriz divide o palco com o ex-companheiro, Felipe Teixeira Pinto, para expor o fim do relacionamento, compartilhando com o público registros escritos, fotos e vídeos projetados.

Figura 8 - Cena de *Festa de Separação* (2009).



Fonte: Site Janaina Leite - fotógrafo não identificado

³¹ Mais informações podem ser consultadas em: <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-1>.

O recurso autobiográfico serve à discussão sobre as formas de amor contemporâneas, numa estrutura de peça que foi sendo constituída em festas sucessivas, gravadas e editadas para as apresentações, que se estenderam em oito meses de temporada. Segundo Janaína Leite:

O novo material gerado se somava aos arquivos da experiência do casal (como vídeos de viagens, fotos, cartas, memórias) e eram novamente atualizados a cada festa, já que a presença de um ex-casal verdadeiro e de pessoas que estabeleceram relações pessoais e específicas com eles modificavam completamente as ações estabelecidas no pré-roteiro assim como os sentidos das mesmas (LEITE, 2011, s/p.)

Em *Conversas com meu Pai* (2014)³², a atriz leva à cena episódios conturbados do seu relacionamento com o pai, em um cenário lotado de entulhos e cacarecos. Ali, em parceria com o novo companheiro, Alexandre Dal Farra, Janaína Leite revela suas memórias, enquanto assume o caráter ficcional da narrativa. A artista e seu pai se comunicaram por bilhetes nos últimos anos de vida dele, devido a uma traqueostomia que o impedia de falar e à surdez parcial da atriz, que a dificultava ouvi-lo.

A dificuldade de comunicação é recuperada no espetáculo através da metáfora da limitação física, que marcou o diálogo entre pai e filha. A cena, construída num longo processo, em sete anos de trabalho, opera como uma espécie de cura, dando contorno aos traumas do passado. A artista explica como a dramaturgia organizou as diversas etapas da experiência com o pai e a memória dele, que inclui o próprio processo de criação:

Precisava ter um fluxo verbal para levar o espetáculo aos palcos e assim permitir me colocar como atriz. Pedi então ao Alexandre Dal Farra, que já estava acompanhando o processo, que organizasse a dramaturgia e encontrasse um texto final. A dramaturgia que ganhou força é, justamente, a que procura então cruzar as histórias – as versões – não só de memórias e visões sobre uma mesma pessoa, mas sobre o próprio processo. Foi o suporte para realmente eu entrar em cena (LEITE apud BALSANELLI, 2016, s./p/).

³² Mais informações em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat>

Figura 9 - Cena de *Conversas com meu pai* (2014).



Fonte: Site Janaina Leite - fotógrafo não identificado

Janaina ainda realizou outros dois experimentos artísticos antes de chegar em *Stabat Mater*, as produções cênicas *Feminino Abjeto 1* (2017)³³ e *Feminino Abjeto 2* (2018)³⁴. O primeiro partiu de pesquisas teóricas sobre o conceito de abjeção do *Núcleo de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro*, em que a atriz estava à frente, coordenando um núcleo composto exclusivamente por mulheres e duas pessoas não-binárias.³⁵ Inspiradas pela artista Angélica Liddell, as atrizes experimentaram cenas que tinham por eixo principal a figura da mãe arcaica, com as contradições e identificações presentes nas relações mãe-filha. Podemos identificar neste trabalho um embrião que, mais tarde, seria desenvolvido em *Stabat Mater*.

³³ Ver mais em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-3>

³⁴ Ver mais em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-4>

³⁵ Entre as integrantes do núcleo, também estava Letícia Bassit, a outra artista-mãe cuja obra é analisada nesta pesquisa.

Figura 10 - Cena de Feminino Abjeto 1 (2017).



Fonte: Site Janaina Leite - foto: Laio Rocha

Em *Feminino Abjeto 2*, Janaina coordenou um núcleo de pesquisa composto por trinta e quatro homens e duas pessoas não-binárias, partindo da investigação sobre o feminino e colocando, em contraponto, estereótipos da masculinidade. Neste trabalho, o coro e o grupo aparecem em predominância, se comparados aos aspectos testemunhais e autobiográficos do primeiro experimento. O masculino é relacionado a um corpo viril e rígido, ao passo que seu poder de imposição e violência é associado ao governo brasileiro, eleito no início de 2018, de caráter autoritário e turbulento.

Figura 11 - Cena de Feminino Abjeto 2 (2018).



Fonte: Site Janaina Leite - foto: André Cherri

No ano seguinte, a artista estreou o espetáculo *Stabat Mater* (2019)³⁶. Por reunir elementos abordados nas outras experiências e aprofundar seus pressupostos e resultados, a obra é muito significativa para nosso estudo. Seguimos, então, dando destaque a essa criação.

3.2 FEMININO ABJETO: UM CORPO FÉRTIL PARA CRIAÇÃO

No processo de criação que resultou no espetáculo *Feminino Abjeto 1* (2017), reconhecemos uma faísca inicial que, mais tarde, veio a influenciar ambas as obras abordadas nesta pesquisa. Apontamos aqui esse fluxo de inspiração, em rastros de procedimentos e traços estéticos de Janaina Leite que repercutiram na obra de Letícia Bassit.

³⁶ Posteriormente Janaina Leite desenvolveu um novo trabalho intitulado *Ensaíos Escopofílicos para uma história do olho* (2021/2022). A artista conta com a colaboração de outros parceiros (André Medeiros Martins, Lara Duarte, Lillah Halla, Mateus Capelo e Anita Saltiel) para continuar a investigação sobre pornografia que teve início em *Stabat Mater*, tendo como referência o livro *História do olho* de Georges Bataille.

Para formar o núcleo de pesquisa intitulado *“Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell”*, Janaina Leite selecionou participantes vindos de diferentes áreas artísticas, como teatro, performance e artes visuais, entre outras. Ali estava também Letícia Bassit.

A pesquisa prática do núcleo, que derivava da investigação teórica da artista em seu Doutorado realizado na ECA-USP, teve como guia o conceito de abjeção proposto pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva, que se refere às tentativas iniciais do sujeito de se separar do corpo materno em seu processo de individuação, segundo o entendimento de Leite (2018). Foi esse fio que conduziu o grupo para investigar a tensão na relação mãe-filha e problematizar as representações do feminino.

Outro ponto de partida da pesquisa do núcleo foi a obra da artista espanhola Angélica Liddell, que na ocasião também era tema do projeto de Doutorado da proponente. Angélica Liddell é reconhecida na cena artística por suas falas polêmicas, bem como por seus trabalhos autobiográficos, que executa de forma radical. As representações do feminino que traz em suas obras aliam “[...] teatralidade e performatividade através do uso ostensivo de signos, em um apelo quase barroco, ao mesmo tempo que busca o rito, o acontecimento, a emergência do corpo em estados de alteração e riscos reais” (LEITE, 2018, p. 214).

Janaina Leite percebeu relações e pontos em comum entre a artista espanhola e o conceito de Kristeva. A artista-pesquisadora brasileira destaca um trecho na obra de Liddell em que a artista espanhola trata da figura materna, e encontra nele nuances da ideia de abjeção:

Preciso procurar e encontrar meu gêmeo/duplo nojento para me mostrar como sou. Da mesma forma que as mães transformam suas filhas em suas gêmeas velhas, feias, estúpidas e exaustas, para se orgulharem de si mesmas, para justificarem suas vidas patéticas. As mães convertem suas filhas em suas gêmeas, mesmo sem querer, mesmo sem saber, as amam com o pior de si mesmas, uma mulher depois de parir já não tem mais nada, mães amam suas filhas com o pior de si mesmas para a história volte a se repetir³⁷ (LIDDELL apud LEITE, 2018, p. 216, tradução nossa).

³⁷ No original: “Yo necesito buscar y encontrar a mi gemelo repugnante para mostrarme tal y como soy. De la misma manera que las madres convierten a sus hijas en sus gemelas viejas, feas, estúpidas y agotadas, para sentirse orgullosas de sí mismas, para justificar sus patéticas vidas. Las madres convierten a sus hijas en sus gemelas nauseabundas, incluso sin proponérselo, incluso sin saberlo, las amasan con lo peor de sí mismas, una mujer después de parir ya no tiene nada más, las madres amasan a sus hijas con lo peor de sí mismas para que vuelva a repetirse la historia.”

Leite (2018) relata que iniciou o núcleo propondo um exercício: cada integrante deveria trazer informações sobre o dia de seu nascimento, em formato de um relato, áudio, vídeo ou imagem. Em um próximo momento sugeriu que o grupo formasse o corpo de uma mãe no chão utilizando alimentos e compartilhasse um material que fizesse referência ao nascimento, identificação, rejeição, despedida ou sacrifício. A artista comenta que essas propostas iniciais surgiram a partir de sua própria experiência de mãe de duas crianças, que afetou profundamente sua relação com a própria mãe. Embora não houvesse nessa ocasião nenhuma outra mãe no grupo, todas eram filhas. Os exercícios foram muito potentes, formando um terreno fértil para a criação. A partir do que foi apresentado, foi sendo traçado um fio condutor na dramaturgia.

Na cena inicial do espetáculo, as treze artistas que fizeram parte do núcleo recebiam o público em uma bancada repleta de comidas, ingredientes e recipientes para preparar receitas, compondo a primeira parte da estrutura chamada de “Minha relação com a comida”. Sobre esse formato, que Leite (2018) classifica como pós dramático ou performativo³⁸, a artista explica que dividiu as partes da peça de acordo com títulos retirados de obras de Liddell, tais como “Eu não sou bonita”, “Fuck you, mother” e “O que farei eu com esta espada”.

³⁸ Por fugir da estrutura dramática e se apoiar na presença das atrizes e em sua relação com os espectadores, sem mediação de personagens.

Figura 12- Cena inicial de Feminino Abjeto 1 (2017) durante apresentação na Vila Maria Zélia.



Fonte: Jonata Marques, 2017.

Das diversas cenas que compõem o espetáculo, numa delas vemos o caráter performativo também no apelo à participação direta da plateia: uma das artistas se deita, segurando uma caixa de picolés e deixa seu corpo disponível para que o público decida o que fazer, a partir de um jogo com dados que oferecem opções como “chupar”, “intimidar” e “introduzir”. Em outro momento, outra artista provoca o público para que alguém vá até o palco e, em pé, urine em uma taça, competindo com ela para ver quem tem a melhor mira.

Figura 13 - Cena de Feminino Abjeto 1 (2017) em que atrizes e público urinam em pé em uma taça.



Fonte: Fran Rockita, 2017

Embora as cenas da peça sejam protagonizadas por mulheres e tenham postura iconoclasta diante do que se espera do comportamento social delas, resultando numa potência de questionamento dos papéis sociais afeita aos feminismos, Leite (2018) reconhece uma tensão entre a agenda política dos movimentos das mulheres e o discurso político de Liddell. A artista espanhola se posiciona enfaticamente contra o rótulo de feminista, justificando que não se interessa por um teatro de denúncia. Entretanto, Leite (2018) assume que a espanhola

apresenta críticas significativas para as formas de representação contemporâneas do corpo feminino, desestabilizando as narrativas tradicionais e as formas de pensar a mulher. Sua efetividade na luta emancipatória das mulheres, portanto, não pode ser negada. Em *Feminino Abjeto 1*, Janaina Leite coloca em cena um pole dance em que uma das atrizes performa, provocando sutilmente a visão da mulher como objeto, e este mesmo elemento aparece novamente em *Stabat Mater*, em que Leite dança no pole dance vestindo uma barriga de grávida, explorando e esgarçando ainda mais o tabu mulher grávida/sexualidade.

Figura 14 - Atriz Ana Laís Azanha em cena no pole dance em *Feminino Abjeto 1* (2017).



Fonte: Fran Rockita, 2017.

É nesta direção que Janaina Leite trabalha, perseguindo as tensões em torno da maternidade, que as mulheres herdaram e traduzem em seus modos de ser no mundo, incluindo os processos de identificação, competição e rejeição entre elas, o que exige um “matricídio simbólico”, para que as filhas possam constituir sua feminilidade. Por isso, o espetáculo *Feminino Abjeto 1* tem como parte final o sacrifício da mãe, “[...] como metáfora para esse algo do feminino que é preciso sacrificar em nós para que algo se preserve, talvez a própria mãe real” (LEITE, 2018, p. 228). Na cena em que esse sacrifício é representado, uma das atrizes surge nua, ao som da música “Stabat Mater”; deita-se no chão, lambuzando-se dos restos de comidas que foram usados em cena, misturados ao suor e urina, e se encaminha de volta às entranhas da mãe (representada em um painel), como um nascimento às avessas. Outra atriz se aproxima com uma espada, enquanto o volume da música aumenta e em um golpe único e certo, encrava a espada na cabeça da imagem da mãe. Então, todas as atrizes se juntam, riem e devoram a mãe, sugerida numa forma construída com os alimentos que foram apresentados no início do espetáculo.

Por fim, chegamos à última cena, já com a luz de serviço acesa, clareando atrizes e espectadores em uma espécie de celebração coletiva, que não elimina as contradições vividas até ali. Leite associa essa trajetória à hipótese inicial, teorizada por Kristeva:

Nossa hipótese é de que olhar para o feminino abjeto seria uma forma de operar criticamente nessa zona movediça na qual se constitui o eu-mulher, sem ignorar as imensas contradições nessa lenta e necessária perlaboração de um sujeito mulher (LEITE, 2018, p. 231).

A partir da teoria da Kristeva, Leite (2018) compreende que todo sujeito precisa, necessariamente, abjetar a mãe simbólica, para se tornar um *eu* em seu processo de individuação. Mas, essa abjeção nunca se dá por completo, e é inevitável que sobre algo disso à margem, o que nos mantém ligados ao território materno e nos ameaça ao retorno simbólico à “caverna uterina”.

A diretora identifica, ao longo do processo criativo, que a maioria das integrantes do núcleo sofria de uma repulsa à ideia de ser mãe. Apesar disso, e talvez não coincidentemente, duas das atrizes engravidaram durante o período de apresentações do espetáculo (uma delas, Letícia Bassit), o que adicionou novas reflexões ao trabalho. É interessante pensar que o processo de criação do *Feminino*

Abjeto 1, ao investigar profundamente as tensões e conflitos na relação mãe-filha, tenha gerado frutos para além do espetáculo artístico - crianças também foram geradas naqueles corpos. Janaina Leite apresenta um trecho da cena de Letícia Bassit que foi adaptada após a notícia da gestação, em que o trânsito de condições e de imagens de representação da mulher-atriz é extremamente relevante:

É a primeira vez que uso saia curta e salto alto. A revolução depende de poucos acessórios. Até hoje eu era uma mulher quase transparente, cabelo curto, tênis sujo, e, bruscamente, eu me torno uma mulher do sexo, do vício. O efeito que isso provoca nos homens é quase hipnótico. Ser incrivelmente presente, detentora de um tesouro furiosamente desejado no meio das minhas pernas, no meio das minhas tetas. O meu corpo ganha uma importância extrema. E esse tipo de coisa não interessa somente aos tarados. Esse tipo de coisa interessa a quase todo mundo: uma mulher com estilo de puta. Eu me tornei um brinquedo gigante. Jogar o jogo é suficiente, o jogo da feminilidade. Eu vou parar por aqui. Ano passado, ficamos em cartaz com *Feminino Abjeto*, e eu continuava essa ação ainda no discurso da puta, fazendo um paralelo entre a prostituição e o casamento, que não deixa de ser um contrato econômico implícito. Eu tinha esse abacaxi, eu tirava a calcinha e sentava em cima do abacaxi me esfregando nele, me masturbando enquanto cantava um samba no microfone. Só que hoje eu não vou mais fazer isso, porque eu tô grávida de semanas. Você acha que esse filho é meu? [para o público] Você foderia com uma grávida?

No texto, de autoria de Letícia Bassit, em companhia da diretora, vemos a problematização do que cabe à mulher grávida e como ela pode ou não se apresentar em cena. A condição da maternidade é sobreposta às perguntas sobre o desejo, fazendo uma aproximação entre sexualidade, identidade e lugar social, do ponto de vista de quem vive na carne essas diferentes camadas:

Estar grávida é como ser hospedeira de um parasita. Enjoo, cansaço, falta de ar, parece que meus pulmões diminuíram de tamanho, dor na lombar, dor no ciático, lentidão... Dizem que quando nasce é ainda muito pior. Porque aí vem a amamentação. Eu tenho que estar disponível 24h pra amamentar meu filho, porque, se eu não amamentar, meu filho morre. A amamentação é linda! É um ato de amor. A amamentação é linda! Aí o bico do peito vai rachar, vai sangrar, o leite vai secar, não vai querer sair, mas não interessa! A amamentação é linda! Me falaram também que é bom esfregar alguma coisa bem áspera no bico da teta para já ir calejando, acostumando com a dor que é amamentar. Eu tenho feito isso todos os dias, não sei se funciona, mas tenho feito. Eu tô sentindo um medo que eu nunca senti antes, um medo que eu nunca imaginei que fosse capaz de sentir. É um medo do parto, mas é pra além do parto. É um medo desse desconhecido, um medo de perder minha identidade, de não

saber mais quem eu sou. Eu nunca quis ser mãe. Nunca sonhei com a maternidade, nunca brinquei de boneca quando era criança. Mas o filho veio, e eu não quis tirar. Esse filho não é meu, eu não gozei! Como esse filho pode ser meu se eu não gozei? (BASSIT apud LEITE, 2018, p. 237)

Figura 15 - Maíra Maciel, Letícia Bassit e Sol Faganello em Feminino Abjeto 1 (2017).



Fonte: Yve Louise (2017).

Identificamos aqui a semente que, futuramente, resultou em diversas reflexões presentes na obra solo *Mãe ou Eu também não gozei*. Além disso, notamos elementos embrionários, que foram aparecer de forma mais desenvolvida e complexa em *Stabat Mater*.

3.3 CONCEPÇÃO, GESTAÇÃO E PARTO DO ESPETÁCULO *STABAT MATER*

Em *Stabat Mater* (2019), reconhecemos um procedimento específico do teatro documentário atual, qual seja, a abertura da obra ao longo de seu processo criativo. Essa exposição do cotidiano de criação e dos procedimentos ali adotados, contudo, está presente não apenas nas versões do processo, como também na encenação final, onde podemos notar rastros das camadas que deram forma à dramaturgia final, assim como as referências teóricas e artísticas e a visões de mundo, da artista e do coletivo de trabalho, que deram carne às cenas.

Isso estabelece uma dinâmica de auto-observação do espetáculo sobre as próprias questões enunciadas em cena, investigando como os procedimentos criativos são parte constituinte das "questões pessoais" da artista. O processo, ao lado disso, vira documento, tornando a encenação um experimento móvel, compartilhado com o(a) espectador(a).

Na tese de doutorado, defendida em 2021, Janaina Leite também expõe esse processo artístico e os *insights* que impulsionaram a concepção do espetáculo. Com tal estratégia, faz novo entrelace entre vida e arte, em suas palavras:

Se, por um lado, a pesquisa sobre um 'feminino abjeto', situada entre a identificação e a repulsa, procurava perscrutar a complexa arqueologia do abjeto e da abjeção proposta por Kristeva em seu livro *Poderes do Horror*, por outro, eram os embates em relação às minhas próprias metamorfoses ao me tornar mãe [...] que me levaram a um processo híbrido entre criação, pesquisa acadêmica e análise terapêutica que deu origem a *Stabat Mater* (LEITE, 2021, p. 328).

A artista conta que, de início, o único material que tinha eram imagens de seu parto vaginal e o artigo teórico de Júlia Kristeva, chamado *Stabat Mater*, escrito em 1976, organizados em duas colunas: "de um lado, a teoria. De outro, a dor" (LEITE, 2021, p. 330). A partir dessas fontes, de naturezas bastante diversas, a artista chegou à pergunta que deu o pontapé inicial do espetáculo:

Onde estava a mãe no espetáculo anterior, *Conversas com meu pai*, em que se vasculhava interditos de uma relação incestuosa entre pai e filha? [...] *Conversas com meu pai* gestava *Stabat Mater* em negativo. Na excessiva e hiperbólica afirmação do Pai, o apagamento brutal da Mãe (LEITE, 2021, p. 330).

Janaina Leite discorre sobre o percurso da peça, desde a publicação da dramaturgia pelo Centro Cultural São Paulo, onde estreou em 2019. Ao lado dos temas e conceitos do trabalho, a artista declara que tudo que existia no campo das ideias foi abalado pelos encontros que a criação propiciou, tanto na presença da mãe real e do ator pornô, quanto pelo encontro com os(as) espectadores(as), atravessados pelo jogo parresiástico (LEITE, 2021, p. 335).

Em 2020, a artista realizou a desmontagem da peça³⁹, apresentada na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo - MIT/SP.

Sentada ao lado da minha mãe, na mesma cama em que realizei a cena de sexo explícito de *Stabat Mater*, trouxemos ao público, nós e a equipe de criação do trabalho, materiais residuais, arquivos do processo, ressignificados à luz do tempo, das escolhas que fizemos para o espetáculo e dos olhares que já se haviam tecido em torno dele desde sua estreia (LEITE, 2021, p. 337).

Figura 16 - Desmontagem de Stabat Mater na MIT-SP (2020)



Foto: Roderick Steel

³⁹ Ver mais em: Youtube - MITsp2020 - Desmontagem de Stabat Mater: <https://www.youtube.com/watch?v=X4iPkY9C2nc>

A artista revela na desmontagem que os arquivos (entrevistas, vídeos, fotos e casting) gerados no processo são infinitamente mais amplos do que o que é mostrado em uma hora e quarenta minutos de espetáculo. A partir do material bruto, muitas escolhas precisaram ser feitas, assim como ocorre em outros trabalhos documentais. Foram horas de edição, selecionando trechos e dispensando materiais, o que contradiz a ilusão de que a autobiografia significa apenas transpor a vida real para o palco. Ela expõe, com destaque, os momentos de fragilidade e incerteza em relação à elaboração da cena de sexo; a dificuldade em contar para a mãe sua proposta; todos os combinados práticos para que a filmagem acontecesse e, por fim, a saída do ator pornô do projeto. São esses pontos de inflexão que a artista considera importantes para o que escolhe pôr em cena:

Registrada e exibida no espetáculo, sem esconder, sem tentar disfarçar, na edição, quão mecânica e fria foi a experiência. Ao contrário, optamos por revelar, para além do estranhamento das figuras mascaradas, dos hiper closes genitais, um certo bastidor em que se via a movimentação marcada das posições, uma parada brusca e um desentendimento entre os atores sobre *se era para parar ou se era para continuar*, algo entre o técnico e o constrangido, entre o tenso e o desconfortável (LEITE, 2021, p. 341).

Durante a desmontagem, Janaina Leite contextualiza também alguns fragmentos de seu processo criativo que não entraram no espetáculo. Dentre eles, exibe um vídeo de uma conversa com a mãe, em que diz se sentir revoltada com a permanência dela em alguns momentos da vida familiar. Ela diz: "Eu lembro de uma situação, eu com uns nove anos falando pra você 'Por que você não vai embora?'" (LEITE, 2021, p. 347). A percepção se coaduna com a afirmativa da artista, quando defende que a peça também é sobre ressignificar as razões da mãe ficar como potência simbólica, seja na sua infância, em um casamento violento, seja no presente da criação, em uma peça de teatro que faz, a convite da filha, sobre temas tão polêmicos. Ainda assim, a mãe está lá, e estrutura a experiência radical que Janaina Leite concebe, sobre a sexualidade feminina e a maternidade.

3.4 PODE UMA MÃE TRANSAR?

Em *Stabat Mater*, Janaina Leite radicaliza a experiência autobiográfica já presente em seus outros trabalhos. Na peça, inexistente um enredo a ser dramatizado,

tampouco a representação de uma história, mas uma experiência a ser compartilhada: trata-se da narrativa de um episódio real, a partir das memórias fragmentadas da artista. Chama a atenção o fato de que a narradora duvida de sua versão dos fatos, pois a memória que evoca é povoada por fantasmagorias, que caracterizam a excepcionalidade do evento.

Essa "desordem afetiva" já aparecia, de certa forma, em *Conversas com meu pai*, tensionando os limites entre memória e ficção. A necessidade de retorno às lembranças trazidas no espetáculo associa-se à tendência à repetição, que caracteriza o trauma. Segundo Jurandir Freire Costa:

O trauma, do aspecto subjetivo, é um evento pré-representacional. Ou seja, é "experenciado" na primeira pessoa como uma desordem afetiva sem significação. A compulsão à repetição, pela memória, visa precisamente trazer à consciência o montante afetivo não representado, para que o sujeito possa significar o acontecimento desorganizador do aparelho psíquico (COSTA, 2019, p. 105).

Embora o fio condutor do espetáculo seja a relação entre a filha e sua mãe, a partir de material íntimo e particular da atriz, a peça se descola do contexto individual e repercute no coletivo. A dimensão política da proposta emerge da habilidade da atriz, dramaturga e diretora de entretecer a experiência de dor e seus impactos psíquicos à denúncia social.

A dramaturgia é composta de modo a provocar imagens e situações que atravessam diversas mulheres, principalmente no que tange à maternidade e à sexualidade. Uma trama formada por materiais artísticos, teóricos e filosóficos serve de base para a experiência narrada, diversidade que, além de projetar a experiência encarnada da atriz em corporeidades variadas, desenha um quadro bastante multifacetado da própria Janaina Leite, incluindo seu papel social de pesquisadora. Ao fazê-lo, segundo Silvia Fernandes (2020), a artista filia-se "[...]à corrente artística que compreende a arte como forma de pesquisa" (FERNANDES, 2020, p. 189). A expressão cênica da atriz e seu modo de enunciar-se exploram as teorias psicanalíticas, a história das mulheres na sociedade e os estudos críticos sobre o feminino e a feminilidade.

Sem tentar simplificar as percepções e os afetos que os fatos retratados no espetáculo envolvem, a encenação brinca com a recepção da plateia, trazendo lucidez e clareza (com o emprego de uma luz excessivamente intensa em alguns momentos),

em contraste a cenas mais escuras e nebulosas (nos trechos associados ao passado). Ao lado dos elementos audiovisuais, a atriz se utiliza de máscaras, perucas e outros adereços cênicos, para formar corpos que também inquietam pela estranheza.

Figura 17 - Cena de Stabat Mater (2019).



Foto: André Cherri

A peça desdobra as diferentes percepções que a atriz tem sobre as formas de representação da mulher. A imagem da Virgem Maria e seu lugar na fé cristã é o fio condutor para a discussão e a desconstrução da noção hegemônica de amor materno. Não à toa, a peça recebe o nome de *Stabat Mater*, expressão em latim que se refere à presença de Maria no calvário de seu filho Jesus, e que poderia ser traduzida como “a mãe estava lá”. Essa referência, criticada por Janaina Leite, inspira a representação primeira da “mãe”, a de um corpo-instrumento de passagem e resiliência, afeito a uma ideia de maternidade de fundamento religioso, modelo de amor e fé.

Chocando essas imagens de uma maternidade santificada, Janaina Leite fricciona obscenidade e profanação, de forma intrigante e agressiva. A exposição de seu próprio corpo, como se as entranhas pudessem ser conhecidas pela plateia, vaza para o espetáculo, quando a artista expõe alguns de seus procedimentos de processo, materiais prévios e trajetórias experimentadas, tais como o *casting* dos atores e cenas de sexo da atriz com o ator selecionado, exibidos numa projeção em vídeo.

A presença do ator, que representa a personagem Priapo, tem uma função determinante no jogo estabelecido entre as imagens da Virgem Maria e de Jesus Cristo. Também funciona para a triangulação entre a filha, a mãe e as figuras masculinas, hora o pai, hora um estuprador, hora um desconhecido.

Figura 18 - Cena de Stabat Mater (2019).



Fonte: André Cherri

Conforme já dito, a artista põe em cena sua própria mãe, não-atriz, cuja presença física é usada pela atriz numa estratégia de demover a fixidez de seu trauma, ocorrido em um momento em que a mãe não estava presente. A participação da mãe no espetáculo provoca curiosidade e interesse, ainda que pouco se desenvolva dentro da dramaturgia. A figura materna é mantida como esse corpo real, tímido e calado. O eixo da peça, assim, gira em torno da própria Janaina Leite, que propõe sua estética de choque, ao passo que apresenta ao público conteúdos e materiais inusitados.

Amália Fontes Leite funciona, por vezes, como uma aparição, que está ali, mas não está. O público pode vê-la durante toda a apresentação, mas é como se a mãe estivesse invisível. Discreta e sutil, tem caráter de testemunha, de suporte pessoal para a atriz e de sustentáculo da estrutura da peça. É o que nota Silvia Fernandes:

[...] a figura calma de Amália parece ressoar uma “resistência antiga” capaz de sustentar a performatividade profana da filha, que degola o corpo da mãe para diferenciar-se dela e da herança de submissão que recebeu (FERNANDES, 2020, p. 190).

Figura 19 - Cena de Stabat Mater (2019)



Foto: Guto Muniz

A mãe em cena dá o tônus do espetáculo, relacionando-se à totalidade do que é performado no palco. Suas reações, seu jeito aparentemente constrangido e seus comentários silenciosos são elementos compositivos que a diretora soube empregar bem. Eles também fortalecem o *status de real*, num tipo de presença que, paradoxalmente, não deixa de lado o que, no teatro de representação, poderia ser associado a uma "força dramática": mesmo aparecendo em segundo plano, ao fundo do espaço cênico e obedecendo marcações, ela por vezes ganha lugar de antagonista, e por vezes funciona como cúmplice de tudo que se passa no palco. Maria Eugênia de Menezes comenta: "Assim como não conhecemos a história de Maria – ela vive para e por seu filho – nada adivinhamos de Amália como indivíduo." (MENEZES, 2019, p.5). Completamos que Amália vive, na cena de *Stabat Mater*, para sua filha, Janaina.

Junto com os(as) espectadores(as), Amália Leite assiste a um dos vídeos exibidos durante o espetáculo, uma cena de sexo da atriz com um ator pornô, captada anteriormente, e que sabemos ter sido dirigida pela própria mãe. Ela acompanha a cena novamente, talvez constrangida, sendo espectadora e testemunha silenciosa da ação da filha. Na cena filmada, com a qual todos os/as participantes acordaram

previamente, vemos Janaina Leite contracenando com o profissional do sexo de forma automática, sem simulações de erotismo ou de envolvimento romântico. Fernandes descreve o ato:

A penetração mecânica, recidiva, sem fingimentos eróticos, a iluminação clara exibindo o vaivém do ato em várias posições, como peças encaixadas de um lego inusitado, as máscaras usadas pelos parceiros no jogo de desmistificação da pornografia/mercadoria impedem o profissional de se refugiar nos estereótipos do gênero, colocando-o à mercê de uma situação que não domina (não por acaso, abandonou o processo antes da estreia) (FERNANDES, 2020, p. 191).

Nesse estratagema, em que o olhar da mãe é fundamental para que a plateia seja levada a refletir sobre a profanação da filha, há uma verdadeira explosão da representação simbólica da pureza materna, através da união entre brutalidade, afetividade e pornografia. A mãe está lá, em um jogo em que ela vê a filha, e nós, espectadores(as), vemos as duas. A mãe aceita fazer parte desse jogo, mesmo com todo o desconforto que podemos imaginar, ela fica, permanece dando o suporte para que a profanação seja concluída.

3.5 JULIA KRISTEVA, ANGÉLICA LIDDELL E OUTRAS HERANÇAS

Para criar a peça em análise nessa tese, Janaina Leite foi muito influenciada pelo trabalho de Julia Kristeva, psicanalista e filósofa búlgara, que em 1977 publicou o artigo *Stabat Mater*, principal inspiração e título do espetáculo da brasileira. Na obra, a pensadora critica a fusão entre maternidade e feminino, propondo uma desconstrução dessa ideia que associa ao Cristianismo (e à Virgem Maria), no qual vigora a concepção de que o corpo feminino serve ao *outro*, sendo útil apenas para gestar um filho.

No texto, Kristeva (1988) traça as representações de Maria na tradição cristã: ela é a mãe que concebeu sem sexo; um ideal de mulher, pura, amorosa e resiliente, de caráter compassivo até mesmo durante o calvário de Jesus. Silvia Fernandes (2020) resume a potência simbólica dessa imagem: “Síntese de maternidade, santidade e passividade, misto de abnegação e doação, a mãe ajoelhada aos pés do Cristo transforma-se em núcleo imaginário de uma ordem simbólica e social” (FERNANDES, 2020, p. 193).

Segundo o pensamento cristão, a fecundação de Maria, isenta da sexualidade e do prazer, é um sustentáculo fundamental para o mito da passividade feminina, principalmente se considerarmos que à mãe de Jesus foi negado o livre arbítrio, posto que seu corpo funcionou como receptáculo, servindo a algo "superior". A ligação criada entre maternidade e santidade perdura no pensamento ocidental como um remédio para a natureza desviante, impura e maligna do corpo feminino. Na peça, essa visão é atravessada pelo universo da pornografia, que dispõe do corpo da mulher como uma matéria que pode ser penetrada, usada e objetificada (SMALL, 2019).

Nesse choque, identificamos uma verdadeira síntese do trabalho de Janaina Leite, que manifesta a importância da corporalidade na dramaturgia do espetáculo. O corpo feminino é símbolo de santidade e profanação; dividindo-se em diversas corporeidades: o corpo imaculado da Virgem Maria; o corpo objeto (sexualizado e escancarado); o corpo da mãe (que dá à luz); os corpos da filha e da mãe. São corporeidades que também refletem formas de performar o feminino, assim como o atrito entre feminilidades. Entre mãe e filha, essas corporeidades são sintetizadas como antípodas: uma se abre e a outra se retrai; uma grita e a outra se cala. Janaina Leite, a filha, se expõe como objeto de fetiche e sacrifício, ao passo que a mãe se encobre com um manto vermelho.

Figura 20 - Cena de Stabat Mater (2019).



Foto: André Cherri

Kristeva é uma das teóricas responsáveis pelo emprego do termo “abjeção”, pensado como um processo que se inicia a partir da figura materna. De acordo com sua teoria, o conceito de abjeto está relacionado à oposição entre o *eu* e o *outro*, pois “[...] no processo de constituição do ego e da imagem corporal, tudo que é “deixado de fora” (o alienado, o abjeto), apesar de resistir à incorporação, também formula o sujeito” (ROMANO, 2009, p. 198). A abjeção, então, se relaciona com a oposição entre o que está dentro e o que está fora, dizendo de forma simples. De acordo com o pensamento de Kristeva, que Janaina Leite absorve para si, algo precisa ser colocado para fora (abjetado) para que aconteça o processo de individuação.

Lucia Romano, comentando a teoria de Kristeva, entende que esse ato de expulsão do abjeto precisa ser reprimido para proteger a fragilidade dos limites da unidade corporal. Porém, o espectro do abjeto funciona como uma ameaça interna constante ao ego, em que existe um esforço do indivíduo em se distinguir do abjeto, mas há também uma identificação com ele, que dificulta essa separação.

Para a psicanálise, na qual Kristeva se referenda, entende-se que o elemento central neste processo é a figura materna, pois se considerarmos que em um primeiro momento o bebê não se diferencia da mãe e a tem como parte dele próprio, o esforço está justamente em abjetar a entidade maternal interna, para se apartar dela e reconhecer nela o *outro* para, então, identificar-se como um *eu*. É o caminho que Janaina Leite verifica:

O abjeto nos confronta, em nossa arqueologia pessoal, a nossas tentativas mais antigas de nos distinguir da entidade maternal antes mesmo de existir fora dela graças a autonomia da linguagem (KRISTEVA apud LEITE, 2018, p. 214).

De acordo com a leitura de Leite, o corpo materno se traduziria, nesse contexto, pelo “[...] insignificável, o insimbolizável, sendo o próprio abismo – Kristeva fala da “caverna maternal” (LEITE, 2018, p. 215). Este corpo-mãe representa uma fronteira e uma ameaça perpétua, algo entre o desejo e a repulsa, exemplificados na teoria de Kristeva tal como nossa relação com os alimentos e os excrementos (sangue, vômito, fezes e outros dejetos), que indicam o nojo e a rejeição a si próprio. Lucia Romano vai além, e aponta potências constitutivas deste processo de abjeção:

Para Kristeva, há também um elemento positivo que surge do domínio do abjeto, com potência revolucionária. São atos poéticos resistentes

à economia do simbólico, exemplificados na linguagem poética e na experiência da maternidade (gravidez e nascimento de um bebê), e que com sua economia livre definiram o semiótico. O semiótico é ocasionado pela relação primária entre o indivíduo e o corpo materno e permanecerá como dimensão subversiva do simbólico, preservado nos campos em que existe a multiplicidade de significados (ou na erosão do significado), a função poética (ROMANO, 2009, p. 198).

Para complementar as teorias de Kristeva sobre o lugar subversivo do simbólico, que sedimenta o que a artista cria em *Stabat Mater*, Janaina Leite também se apoia no conceito de *parresía*, de Michel Foucault, que pode ser sintetizado como *a coragem da verdade*. Segundo o filósofo francês, “[...] o parresista é alguém que assume um risco” (FOUCAULT, 2001, p. 16) e tem, assim, sua existência influenciada pelo que narra. Porém, há controvérsias quanto a apreensão do conceito pela atriz, dramaturga e diretora: Paulo Bio Toledo (2020) questiona a forma como o espetáculo o apresenta, apontando que na cena do espetáculo, o acontecimento em si é controlado, sem mostrar-se totalmente aberto ao risco. Ele critica:

A ousadia e o risco comparecem nas escolhas do processo de criação, mas, no momento do espetáculo, não há nada do discurso irruptivo que “determina uma situação aberta”. Ao contrário, a dramaturgia está pronta (inclusive, **há** dramaturgia), os efeitos são esperados, a interlocução com o público é pontual e dirigida; e, afinal, a cena de sexo, que seria o ápice da *parresía*, é gravada. Tudo está sob controle (TOLEDO, 2020, p. 204).

Apesar desse excessivo controle sobre o material da peça, levantado por Toledo (2020), podemos dimensionar a ousadia da artista na exposição de si diante do público, apresentando um ponto de vista radical sobre assuntos polêmicos e espinhosos. A maneira como a atriz constitui seu discurso sobre temas tabus e manipula de forma engenhosa coragem e risco, nos faz entender por que o espetáculo gerou tanto fascínio e foi tão largamente comentado.

O que interessa no “sucesso” do espetáculo é que ele indica a força comunicativa da obra. Janaina Leite também logrou sustentar a coragem da verdade ao manter a atenção e o interesse da plateia. Foucault (2011) explica que a *parresía* necessita do comprometimento do parresiasta com o que é dito, confrontando o senso comum, mas estabelecendo um risco pactuado com quem ouve, pois a verdade é difícil de ser dita, mas também de ser ouvida. Em suas palavras:

E é assim que se estabelecerá o verdadeiro jogo de parresía, a partir dessa espécie de pacto que faz que, se o parresiasta mostra sua coragem dizendo a verdade, contra tudo e contra todos, aquele a que essa parresía é endereçada deverá mostrar sua grandeza de alma aceitando que lhe digam a verdade. Essa espécie de pacto entre aquele que assume o risco de dizer a verdade e aquele que aceita ouvi-la está no cerne do que se poderia chamar de jogo parresiástico (FOUCAULT, 2011, p. 12-13).

Fernandes (2020) nos auxilia a discutir as estratégias operadas em *Stabat Mater*. Como já foi dito, Janaina Leite trabalha no limite entre o real e a representação. Alterna situações em que se enuncia diretamente à plateia, com um discurso em formato de depoimento pessoal. Assume nos trechos mais "expositivos" um tom didático, como no início da peça, que mais parece uma palestra. Nesse momento, adota uma iluminação não-ilusionista, como se a luz clareasse os conceitos que apresenta à plateia, que também tem acesso aos métodos de criação. Aos poucos, outras camadas vão sendo abertas, adentramos territórios mais profundos, o espaço da cena passa a abrigar trechos de suas anotações, pedaços de sonhos e dos seus diários pessoais, e as memórias passam a conviver com as teorias que lhe serviram como pilar.

Para as questões mais íntimas e traumáticas, Janaina Leite mistura a narrativa em primeira pessoa à rerepresentação de imagens e diálogos em cenas dramáticas. A luz, agora, já assume os escuros, e as sombras provocadas pelos refletores sugerem distorções e zonas de imprecisão. A fusão de planos na cena, que acompanha as variações de caráter dos discursos, convida o(a) espectador(a) a um jogo entre desejo, curiosidade e abjeção. Esse é o caso da cena em que a plateia assiste ao relato da violência do estupro, que evoca ainda a culpa materna por parte de sua mãe que não estava presente na ocasião em que o fato ocorreu. A culpa materna também aparece na postura da artista como mãe enquanto percebe a diferença entre seus dois filhos.

O vídeo do parto também é um recurso de exposição de intimidade que envolve a plateia no compromisso com a coragem da verdade. É muito interessante o efeito causado pela projeção do parto pré-gravado, exibido em *rewind*, quando assistimos a um bebê recém-nascido ser retirado do colo de sua mãe para, a seguir, voltar às entranhas do corpo materno. Toda a sequência é impactante e perturbadora, pois infringe a ordem natural do nascimento, além de ameaçar a noção ideal de pureza e

santidade da maternidade: é desconfortável ver aquele pequeno corpo penetrar a vagina, que volta a se fechar depois de recebê-lo.

A associação que Janaina Leite sugere nesse "parto às avessas" nos recorda a análise de Vera Iaconelli (2005), em sua proposta de discutir o feminino para além da maternidade. A autora destaca que a sexualidade feminina está para além da maternidade, mas que não devemos desconsiderar a maternidade como uma das formas possíveis de expressão dessa sexualidade. Em suas palavras:

Em nossa cultura, a sexualidade exige privacidade; no entanto, no parto a privacidade é inteiramente aviltada. Por quê? O corpo erógeno é negado, pois maternidade e erotismo são inconciliáveis. A deserotização do parto dá-nos pistas sobre os temores que podem subjazer a esta situação e sobre os mecanismos utilizados para lidar com esta ansiedade – não só pela mãe, mas por todos que participam do acontecimento (IACONELLI, 2005, p. 12).

Segundo Iaconelli, o processo de dar à luz é "deserotizado", contribuindo para uma dicotomia que "[...] leva a mulher a ter que escolher entre parir ou gozar, pois o erotismo no parto traz a marca do interdito" (IACONELLI, 2005, p. 13.). Na nossa cultura ocidental o amor materno só pode ser considerado puro, sacro e não-sexual.

De acordo com a teórica, foi Freud quem ousou pensar a relação mãe-bebê de outro modo, com caráter sexual, atribuindo ao bebê a função de um "objeto sexual completo" (IACONELLI, 2005, p. 13.). Em continuidade a Freud, Renata Soifer (apud IACONELLI, 2005) comenta a grande batalha que se trava no inconsciente no momento do parto, justamente em relação à sexualidade, pois a expulsão é sentida como um ato sexual em si. Isso gera na psique da parturiente uma sobreposição entre sexualidade e parto, justamente pela ideia de evacuação, de ser esvaziada e castrada (SOIFER apud IACONELLI, 2005, p. 14).

Além da cena do parto reverso, a ordem narrativa de *Stabat Mater* é desconstruída na cena em que a atriz relata o abuso e a violência que sofreu quando menina. É sua mãe quem nos apresenta essa página do diário da atriz, com o relato, o boletim de ocorrência e o retrato falado do agressor. Paralelamente, Janaina Leite se exhibe para o pai (representado pelo ator pornô), em uma dança numa barra vertical (pole dance), vestindo uma barriga arredondada que simula os contornos de uma mulher grávida, em uma cena de sedução e sensualidade.

Figura 21 - Imagens de Stabat Mater (2019).



Foto: André Cherri

Mais uma vez, Janaina Leite flerta com o interdito ao associar, através dessas imagens, o desejo inconfesso da menina pelo pai, à ameaça do violador e à maternidade. É uma conjunção que provoca a plateia em temáticas consideradas tabus e intensifica o elemento de risco do espetáculo. São imagens incomuns e terríveis como um pesadelo, porque sugerem incesto, violência sexual e pornografia, no seio do núcleo familiar.

Na composição da textualidade da cena de *Stabat Mater* o jogo de profanação das imagens idealizadas do corpo feminino é proposital. E ele vai do testemunho à teatralidade por meio do trânsito entre memórias, ficção, projeções da psique, história e ilusão. Misturando maternidade com sedução, abjeção e exposição, a peça induz

o(a) espectador(a) a assumir o risco do jogo performativo, pois tal e qual a parresia, a cena performativa pressupõe a coparticipação. É necessário que se permaneça ali, decidindo instante após instante que o discurso vale a pena, para que o efeito desejado pela artista aconteça.

Camille Paglia (1992) é outra teórica feminista em que Janaina Leite se inspirou para criar *Stabat Mater*. É a ela que recorre quando cita, no texto da peça, que o bebê é um parasita no corpo da mãe; que ele chuta para ganhar espaço e a dilacera ao sair, exigindo seu leite, seu tempo e sua vida. A teórica norte-americana argumenta que a repulsa pelo corpo da mulher já começa no útero e critica a ideia de natureza procriadora, como se não houvesse a possibilidade de fugir do destino biológico desse corpo⁴⁰.

Outra influência central na obra de Janaina Leite é o trabalho da artista catalã Angelica Liddell, que costuma eleger para suas criações temas controversos e provocativos, principalmente sobre a violência masculina e questões de feminilidade e maternidade, com a voz em primeira pessoa e a exposição do corpo a situações-limite.

Liddell nasceu na Espanha em 1966 e cresceu rodeada de homens com uniformes e armas, por ser filha de militar. Aos seus biógrafos, conta que testemunhou e sofreu diversas formas de violência e abuso, combinados a uma rígida educação religiosa. Ao longo de sua trajetória, essa brutalidade, que marcou seu corpo desde menina, se tornou material criativo.

A artista deu início aos seus estudos em teatro em 1988 e, cinco anos depois, junto com outros parceiros, fundou uma companhia de teatro alternativo, batizada de *Teatro Atra Bilis*, termo que faz referência ao líquido biliar, atribuído ao temperamento melancólico. A artista dedicou-se desde então aos aspectos mais sombrios e brutais da humanidade, que envolvem sexo, morte, perversidade, horror, dor e violência (ROUSELLE, 2021). Esses temas estão impressos na estética de suas obras, com o objetivo de transgredir e desobedecer aos paradigmas sociais. Rouselle resume:

Esse envelope de carne e sangue torna-se insuportável sofrendo a exaustão, a automutilação e secretando substâncias repugnantes por todos os lados. Ferramenta ou meio à serviço de uma estética da violência, esse corpo-animal impulsivo pode também pedir

⁴⁰ Ver mais em Youtube - Camille Paglia - Permissão para ser mãe:
<https://www.youtube.com/watch?v=9PF59sl-jvk>

emprestado as vozes espirituais ou sagradas. Figura de martírio e/ou de redenção. A companhia Atra Bilis nos apresenta um teatro intimamente político, no qual o corpo revela nosso relacionamento com a sociedade e concretiza a recusa das convenções estabelecidas (ROUSELLE, 2021, p. 162).

O teatro de Liddell demorou a sair da marginalidade e ganhar os palcos espanhóis e europeus devido à agressividade e violência das obras. Mas, mais de dez anos depois, o trabalho alcançou visibilidade, principalmente na América Latina, até que a artista se tornou uma das mais reconhecidas – e polêmicas – da cena teatral europeia.

Os trabalhos que assina trazem uma carga altamente autobiográfica, partindo de suas obsessões e inquietações, sempre refletindo sobre a monstrosidade humana. Não só o depoimento em torno de experiências pessoais aparece nas obras, mas também seu próprio corpo, como em uma entrega ritualística, de sacrifício ao público, em que o(a) espectador(a) é colocado(a) em um lugar de testemunha da crueldade e do risco. Liddell, na linhagem da *Body Art*, disponibiliza seu corpo como matéria, que é suja, humilhada e exposta para criticar estruturas sociais e provocar reações intensas e contraditórias. A artista ultrapassa a barreira do pudor, segundo ela: “[...] a falta de pudor me deu uma liberdade brutal. A falta de pudor que se refere a minha própria vida: como uma deserção na cena” (LIDDELL apud ROUSELLE, 2021, p. 164).

Liddell tem como prática a escrita de diários, que se desdobram em livros, blogs e espetáculos. Em um desses livros com estrutura de diário, “Una costilla sobre la mesa” (2018), a artista trata de forma poética sobre a morte de seus pais. A partir desse diário, Liddell criou um espetáculo dedicado ao pai e outro dedicado à mãe (“Una costilla sobre la mesa: Padre” e “Una costilla sobre la mesa: Madre”). As obras funcionam como uma espécie de oração teatral, de culpa e expiação, onde a artista expressa luto e amor. Nas palavras da artista:

Estes funerais para a minha mãe contém todas as desgraças e, na sua expressão mais comovente, constituem uma epopéia em busca da pátria dos meus antepassados: o ventre, a terra como ventre, a mãe que deve ser devolvida ao útero, recém-nascido graças à doença e à loucura. Uma jornada profunda e dolorosa onde a morte transforma o ódio em amor e a misericórdia transborda. [...] Uma mãe morta, que

me liga todas as noites, em forma de menina, para que eu vá com ela (LIDDEL, 2019, s/p, tradução nossa)⁴¹

Ainda sobre esse duo de espetáculos-rituais, em que Liddell trata do luto após a morte de seus pais, a autora revela:

Acabo de chegar da queima dos meus pais, com uma diferença de três meses entre um corpo e outro corpo. Jamais poderei voltar de outro lugar. Não quero me lembrar deles vivos. [...] Quero guardar a imagem de seus cadáveres como um medalhão de ouro na minha memória para que me faça sempre chorar, e assim ter sempre dentro de mim a imagem que falta, o irrepresentável da imagem que sempre nos faltará. [...] À minha direita, meu pai morto, à minha esquerda, minha mãe morta. Amor no alto, esférico e dourado. Te amo, pai. Mãe, te amo (LIDDEL, 2019, s/p, tradução nossa).⁴²

Podemos identificar nessa proposta semelhanças com a trajetória de Janaina Leite, que também desenvolve um espetáculo dedicado ao pai e, posteriormente, *Stabat Mater*, no qual sua mãe ocupa o centro da cena, também de maneira ritualística e contrapondo culpa, expiação, amor e sacrifício.

Na obra de Liddell, *Yo no soy bonita* (2005), reconhecemos traços estéticos e poéticos que, nitidamente, ecoam nos trabalhos da artista brasileira. *Yo no soy bonita*, que faz parte do trabalho *La Desobediencia: tres confesiones*, é formado por três atos (ou ações): *Lesiones incompatibles con la vida* (trata de sua decisão em não ser mãe); *Broken Blossoms* (uma obra audiovisual sobre os dramaturgos aclamados pela crítica e seu desprezo por esse contexto) e *Yo no soy bonita* (acerca de um abuso sexual que sofreu quando tinha nove anos de idade). Liddell esteve em São Paulo com esta obra, participando da Mostra Internacional de São Paulo MIT - SP (2014) e provocou

⁴¹ No original: "Estos funerales por mi madre contienen todos los "ayes" y en su expresión más desgarrada constituyen una epopeya en busca del país de mis antepasados: Extremadura, el seno, la tierra como vientre, la madre que debe ser devuelta a una entraña, recién nacida gracias a la enfermedad y la locura. Un recorrido profundo y doloroso donde la muerte transforma el odio en amor y la piedad se desborda. [...]. Una madre muerta que todas las noches me llama, en forma de niña, para que me vaya con ella. Tan solo he intentado hacer la obra que a ella le hubiera gustado ver, y unas manos pobres han cosido el sudario con el que la veré en el cielo".

⁴² No original: "Vengo de quemar a mis padres, con tres meses de diferencia entre un cuerpo y otro cuerpo. Ya nunca más podré volver de otro sitio. No quiero recordarlos vivos. Quiero que me acompañen sus cuerpos sin vida, sus rostros marmorizados como máscaras del "Sin sentido" y de la "Sin razón", su descanso al fin, ese misterio glacial, y el dolor inmenso que sentí al tocar la carne ya fría. Quiero guardar la imagen de sus cadáveres como un medallón de oro en mi memoria para que me haga llorar siempre, y así tener siempre dentro de mí la imagen que falta, lo irrepresentable de la imagen que siempre nos faltará. Cada día me esfuerzo por olvidar sus vidas, que son la mía, no quiero tener otro recuerdo que sus muertes, sus muertes, que me devolvieron el gigante del perdón y la piedad. A mi derecha mi padre muerto, a mi izquierda mi madre muerta. El amor en lo alto, esférico y dorado. Te amo, padre. Madre, te amo".

impacto na cena artística paulistana, se tornando uma grande referência quando se fala em teatro autobiográfico⁴³ (ROMAGNOLLI, 2014).

A dramaturgia descontínua de *Yo no soy bonita* (2005) parte de experiências pessoais de Liddell, reunindo diversas ações feitas pela artista, que ocupa o palco sozinha. Vemos o corpo de Liddell envolvido numa série de automutilações: ela se corta; enfia a mão no leite fervendo e ameaça romper a própria jugular. As diversas imagens construídas ali nos remetem ao imaginário judaico-cristão, como as agulhas e o sangue nos joelhos, nos lembrando um Jesus crucificado. Em uma ação seguinte, a artista parte um pedaço de pão, que molha em seu próprio sangue e come, em referência direta à comunhão, em que se oferece o próprio corpo de Cristo. A artista também joga cerveja pelo chão e arremessa a garrafa, para depois lambe o chão lambuzado, arriscando-se com o vidro partido.

O corpo de Liddell ganha contornos grotescos, enquanto se movimenta bruscamente. A feminilidade vai sendo sobreposta a outras qualidades, em meio a um texto excessivo, que a artista profere de modo violento e incômodo. Nas palavras dela, conhecemos as consequências de ter sido chamada de puta aos nove anos e como isso fez dela uma mulher prematuramente sexualizada. Em outro momento, ela insulta o público, com um discurso sobre pedofilia e o desejo dos homens, enquanto projeta fotos dela mesma quando criança. Sente-se aqui uma tensão entre o desejo e a culpa. Ela contracenava com um cavalo real, e em determinado momento tenta seduzir o animal, como se buscasse na zoofilia algum tipo de redenção.

Ao microfone, a artista denuncia situações de abuso infantil vividas por outras meninas e, através da sua voz, seu corpo e dos objetos espalhados pelo palco, cria uma atmosfera de guerra e horror. Por fim, abandona o palco, para onde não retorna sequer para os aplausos, deixando o público abandonado, como se diante dos restos de uma guerra: no chão, cacos de vidro, um coelho empalhado, o cavalo e restos de comidas são as companhias que restam (PAIVA, 2020).

O público é atravessado por essa corporeidade incontida, que provoca horror através da memória, da dor e da explicitação da crueldade humana. Todos esses elementos nos conectam com o aspecto real da cena e se desdobram em reações diversas para quem testemunha a experiência, sendo impossível ficar indiferente ao que vê: nenhuma neutralidade moral é cabível. O que interessa nesta relação com

⁴³ A polêmica em torno da artista foi tão intensa, que em sua estreia em São Paulo um grupo de ativistas se manifestou contra a presença do cavalo em cena, provocando agitação.

o(a) espectador(a) é, justamente, criar uma zona de desconforto brutal, que convida à vulnerabilidade.

Não apenas neste, mas na maioria dos seus espetáculos, Liddell provoca um atrito entre o monstruoso e o sublime, por meio do enjoo e da repulsa. A pornografia e obscenidade também são refletidas, com masturbação ao vivo, em uma tentativa de fazer o prazer combater a morte. Essa exploração dos limites de sua própria força consagra o que Rouselle (2021) nomeia de “pornografia da alma” (ROUSELLE, 2021, p. 166).

Esses traços de Liddell nas obras de Janaina Leite são também notáveis, tanto em *Feminino Abjeto*, nos corpos das atrizes que se relacionam com objetos, comidas e dejetos de forma a provocar asco, desejo e repúdio, quanto em *Stabat Mater*, em que a radicalidade é traduzida em tensões relacionadas à sexualidade, pornografia e sacrifício ritualizado, numa estética do choque. Outras referências à obra da espanhola se fazem presentes, por exemplo, na utilização do imaginário cristão e na relação com os(as) espectadores(as), que não podem sair ilesos da experiência partilhada.

A utilização do corpo monstro, um corpo animalesco, que afeta os modelos tradicionais de representação do corpo feminino, também constitui elos entre as obras de ambas as artistas, sem explicitar uma agenda associada aos feminismos. De acordo com Janaina Leite:

Muitos textos trazem uma forte carga misógina repudiando a mulher e suas representações. Talvez a radicalidade de Liddell resida na sua maneira de colocar as questões do feminino de forma que elas não se adequem a uma lógica de afirmação de uma identidade feminina ou de uma luta reivindicatória pelos direitos das mulheres. O feminino em Liddell só pode ser tomado em sua negatividade ou em sua dimensão abjeta. Naquilo que se nega a encontrar plena simbolização no campo das trocas sociais ou servir a categorias afirmativas. Com efeito, é dela também a frase “meu ponto de vista é absolutamente antissocial”, reforçando sua recusa em adequar seu teatro a qualquer luta identitária (LEITE, 2017, p. 10).

Embora Liddell goste de deixar claro que não se identifica como feminista, é inegável que muitas das questões levantadas por ela coincidam com a pauta do movimento. Na maioria de suas obras a artista denuncia a violência de gênero e a crueldade machista em relação ao comportamento feminino. Liddell trabalha no limite do insuportável, perturbando os espectadores e referindo-se a eles muitas vezes

como cúmplices ou culpados; ela não vê saída para este mundo regido pela opressão dos homens às mulheres.

Mesmo sem engajamento explícito às lutas das mulheres, Janaina Leite também constrói um posicionamento crítico diante do imaginário opressor e violento que ronda os corpos femininos. A emancipação que propaga, ainda que nos remeta a heranças anteriores, é distinta e singular, com uma dramaturgia de cena própria, que nasce da corrupção dos lugares padronizados destinados às mulheres, como é a pureza santificada da figura materna.

3.6 MÃE OU EU TAMBÉM NÃO GOZEI - LIVRO E PERFORMANCE CÊNICA

Foi quando se descobriu grávida que Letícia Bassit iniciou a escrita do livro *Mãe ou Eu também não gozei* (2019), que deu origem à peça homônima. O livro foi, então, gestado entre o anúncio de uma gravidez não planejada e o início do puerpério de uma maternidade solo. É narrado por uma personagem-mãe, que o tempo todo se cola e descola da vida da autora, transitando entre loucura, poesia, memórias, narrativa, ativismo, realidade e ficção.

Podemos considerar *Mãe ou Eu também não gozei* uma autoficção sobre uma mulher que não sabe quem é o pai do seu filho; dúvida que a leva a um embate contra o sistema judiciário machista. Da busca por descobrir o pai biológico do filho, também surge o título do livro, que replica a resposta que a atriz-autora obteve, ao informar um dos possíveis pais sobre a gravidez confirmada: “Esse filho não é meu, eu não gozei”.

A partir do lançamento do livro, Bassit organizou e participou de diversas mesas de debate com especialistas nas áreas política e jurídica, para pensar em conjunto o lugar e os direitos da mãe solo e, dessa forma, tornou social a sua experiência privada.

A narrativa de *Mãe ou Eu também não gozei* começa num fluxo alucinado e sem linearidade temporal que forma a imagem de uma manifestação, um protesto de rua. Ela, uma mulher entre tantas outras mulheres ativistas. Um corpo grávido, no meio da multidão militante. Ela ocupa a rua, lugar onde as mulheres nunca foram bem-vindas.

A ocupação da esfera pública por mulheres é um fato recente na história da humanidade; mulheres saindo de suas casas e atravessando as portas do espaço

privado. Ainda mais recente e rara é a ocupação das ruas por mulheres que carregam um bebê no ventre. Ou no colo.⁴⁴

A performance *Mãe ou Eu também não gozei* estreou em agosto de 2019 no espaço alternativo do SESC Pompéia. Inicia-se com o espaço cênico quase vazio, onde vemos uma bateria e um músico; um banquinho apoiando um notebook está posto ao lado de um vaso sanitário. A atriz-personagem caminha pelo espaço vestindo uma camiseta branca e tomando vinho no gargalo da garrafa, ao som interminável e aflitivo de um bebê chorando.

O som é interrompido, e um foco de luz acende, no canto ocupado pelo vaso sanitário. A atriz está sentada no vaso, digitando freneticamente no computador, enquanto vemos, numa projeção de vídeo, o diálogo por mensagens da mulher com os possíveis pais do filho, anunciando a gravidez e sugerindo um exame de DNA.

A cena é interrompida, novamente, pelo choro do bebê. A personagem deixa o computador e corre para fora do espaço cênico para atender a criança, voltando para o espaço cênico quando o som é cortado. Essa sequência se repete algumas vezes, enquanto o diálogo com os homens continua sendo projetado, até sobrar apenas a frase “Eu não gozei”, como a resposta de um deles. Lemos, então, a resposta da mãe, “eu também não gozei”, projetada em letras garrafais, que tomam todo o espaço cênico, seguida de um solo de bateria caótico e agressivo.

⁴⁴ Ver mais em: Diehl, B. T., 2016.

Figura 22 - Letícia Bassit em *Mãe ou Eu também não gozei* (2019).



Foto: André Cherri

Ouvimos, então, a gravação em áudio de uma conversa entre Letícia e uma advogada, em que a artista recebe instruções de aspectos jurídicos relacionados à paternidade, inclusive sobre a comprovação por DNA. Uma das frases da advogada, “como você obriga uma pessoa a amar?” ressoa, enquanto a atriz permanece no vaso sanitário, olhando a plateia frontalmente.

Na sequência, a atriz rompe a quarta parede e, dirigindo-se diretamente à plateia, relata o processo de escrita do livro e a elaboração da peça-performance. A atriz enuncia trechos do livro, informativos e ricos em imagens, de forma não linear. Depois da breve apresentação, ela “volta” à personagem, acompanhada da bateria em solo e as projeções com frases do livro (presentes quase que ao longo de toda a apresentação). Sabemos, agora, que Letícia Bassit fala de sua própria experiência, e passamos a compartilhar de um jeito diverso esse testemunho direto. Novamente se dirigindo à plateia, ela mostra a cicatriz do corte da cesárea, e segue com uma fala confusa, que descreve o parto, suas sensações e dores.

Figura 23 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).



Foto: André Cherri

Após uma mudança de figurino, a atriz aparece vestindo uma túnica vermelha com fenda frontal que deixa visível as pernas e a calcinha, um véu vermelho na cabeça e batom também vermelho, remetendo à imagem de uma santa, ironizada na cor escolhida e na adoção da persona da puta. Em seguida, o áudio de uma trilha musical ensurdecedora junta-se à projeção, para criar uma atmosfera de caos sonoro.

Figura 24 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).

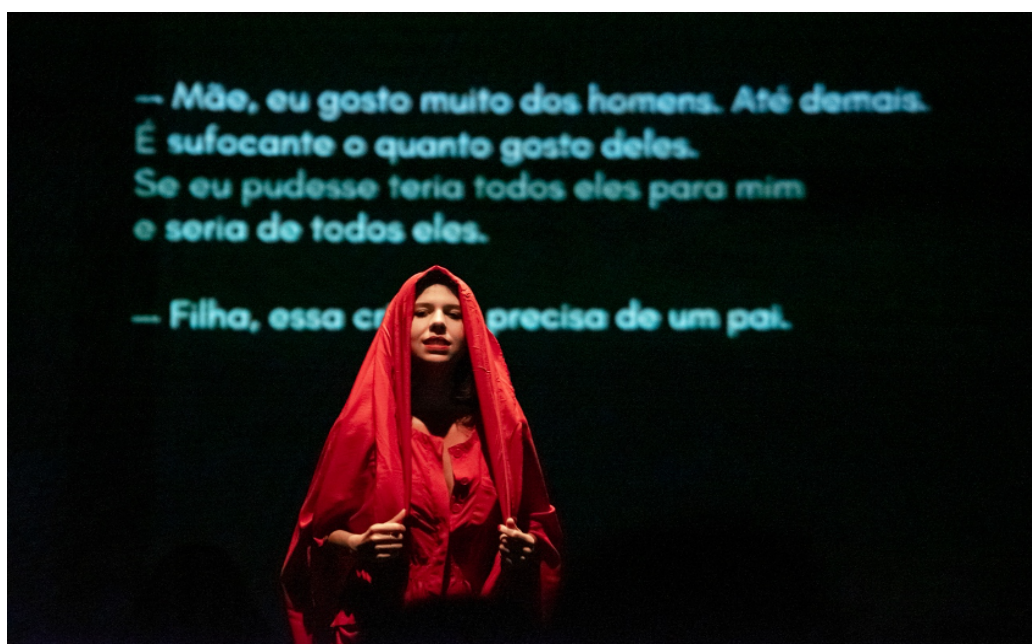


Foto: André Cherri

Na sequência, assistimos à filmagem da cesárea em projeção, com a música *Only you* ao fundo. Letícia Bassit brinca com a voz, infantilizando a fala, como se estivesse conversando com um bebê. Nesse tom, entre o jocoso e o bem-humorado, ela questiona de quem seria aquele narizinho, que não se parece com o nariz da mamãe. Acontece uma fusão entre a fala e o som de cuíca, que a bateria acompanha com um samba e Letícia Bassit dança. Em nova troca de figurino – agora, um vestido justo e curto e peruca azul – a atriz relata sobre sua vida sexual, os desejos e o tesão, retornando com a figura da puta, enquanto narra os episódios de sexo que viveu com cada um dos possíveis pais. Em todos eles, termina com a frase “ninguém gozou”.

Figura 25 - Cena de Mãe ou Eu também não gozei (2019).



Fonte: Foto de André Cherri

Depois de tentar por inúmeras vezes pronunciar a frase “esse filho não é meu, eu não gozei”, ela reclama que a frase não lhe cabe na boca, porque a frase não pode ser dita por aquele corpo. O peso do filho é sua verdade. Em seguida vemos projetado o termo “*Exceptio plurium concubentium*”, acompanhado por um áudio da advogada especializada em direito das mulheres, que explica tecnicamente a expressão. A expressão latina é de uso corrente em casos de investigação de paternidade, servindo

de defesa para quem está sendo considerado como pai, mas tem dúvidas sobre seu envolvimento na paternidade: alega-se, então, que a mãe possa ter mantido relações sexuais com outro(s) homem(ns) além dele, atraindo para a reclamante o ônus da prova. Na análise da atriz: “[...] quando há suspeita de mais de um pai, o juiz declarava todos os suspeitos isentos de reconhecer a paternidade. Era uma forma de punir a mulher de exercer sua liberdade sexual”⁴⁵ (BASSIT, 2019, p. 77).

A atriz muda de figurino ainda mais uma vez e tira o batom, aparecendo agora com uma roupa sóbria, escura e fechada. Ela questiona o sistema judiciário machista; levanta argumentos sobre herança e propriedade privada, além de dados sobre pais desaparecidos e outras estatísticas. Bassit problematiza os números em torno das mães solo (que só aumentam) e lança questões, que indaga para a plateia, tais como: Por que todo mundo pergunta quem é o pai? Por que pais podem sumir e as mães não?

Ironizando a própria liberdade sexual que exerce, e que a levou a situações de extremo julgamento e achincalhamento, a atriz conclui que o bebê é filho de vários pais, com a máxima “o pai do meu filho é uma sinfonia”, para, em seguida, a projeção revelar a palavra “ciofonia” (um trocadilho com o estado de receptividade sexual da fêmea animal e a noção de voz ou som), acompanhada da *Quinta Sinfonia* (1º movimento), de Beethoven. Ela finaliza a apresentação com o slogan “a maternidade é uma das revoluções possíveis”, seguida da projeção da palavra “revolução”.

⁴⁵ Texto explicativo de Ana Paula Braga, a advogada que acompanhou Letícia em seu processo jurídico.

Figura 26 - Cena final de Mãe ou Eu também não gozei (2019).



Foto: André Cherri

3.7 PUTA É A MÃE

Qualquer pessoa que se identifique com o gênero feminino já encontrou dedos apontados, independentemente de como vive sua vida. Desde meninas, somos acostumadas a receber ofensas, recriminações e acusações a respeito do nosso comportamento, ao menor sinal de um deslize diante do que se espera das atitudes de uma "mocinha".

Embora a luta feminista caminhe a passos largos na direção das liberdades individuais para as mulheres, no que diz respeito a relacionamentos, escolhas e trajetórias profissionais e opções de maternidade, a plena liberdade na vivência da sexualidade feminina é ainda um lugar almejado. O julgamento sobre a sexualidade delas é frequentemente atravessado por valores simbólicos que atingem aspectos da vida prática, como roupas e aparência física, e são materializados em constrangimentos e violências: mulheres são condenadas por atitudes consideradas degeneradas, mas que se mostram aceitáveis se vindas de um homem.

Esse tipo de censura recebe em inglês o nome de *slut-shaming*, que pode ser traduzido livremente como julgamento moral e descreve essa conduta repressora. Infelizmente, tal conduta é exercida entre as próprias mulheres, que acabam por

reproduzir a posição que as oprime. Ainda hoje, mulheres (cis ou trans) são facilmente desautorizadas ou descredibilizadas se assumirem alguma postura de escândalo, que possa ser comparável ao comportamento de uma puta. Assim, continua intacta a dicotomia que separa as mulheres entre putas e santas, ou boas e más (entre muitos outros derivativos), uma forma de controlar seu corpo e sexualidade.

Ao longo de sua obra, Letícia Bassit discute a arbitrariedade dessa divisão, estremecendo estereótipos como esse, em que ela questiona a plateia se tem cara de mãe ou se tem cara de puta, após expor as possibilidades múltiplas da paternidade de seu filho:

O pai do meu filho é músico.
 O pai do meu filho toca samba.
 O pai do meu filho toca choro.
 O pai do meu filho toca percussão.
 [...]
 Não. O pai do meu filho toca cavaquinho. Não. Violão.
 Não. O pai do meu filho toca flauta. Não. Piano.
 Saxofone órgão baixo trompa banjo violino cello berimbau cravo
 trompete alaúde tuba lira trombone bandolim acordeão guitarra koto
 clarinete gaita pífaro cajon.
 O pai do meu filho é uma orquestra.
 Meu filho nasceu de uma sinfonia.
 CIOFONIA.
 O pai, quem é? Por que todo mundo me pergunta isso? [...] Eu tenho
 cara de mãe? Tenho cara de puta? Tenho cara de puta-grávida?
 Tenho cara de filha da puta? Eu não sei quem é o pai. Estou
 esperando ele aparecer. Já comuniquei todos eles (BASSIT, 2019, p.
 82).

Ao assumir sua postura e sexualidade, Bassit formula um discurso contra hegemônico, avesso à mentalidade burguesa patriarcal que considera que o prazer no sexo é um direito masculino, negando à mulher igual liberdade, pois a ela caberia manter a castidade e dedicar-se à maternidade (BORGES, 2019). Na mulher-mãe, a ideia de prazer e do orgasmo é considerada obscena, por escapar dos limites da imagem ideal e santificada. Os discursos de poder atuam com mão firme na construção da sexualidade feminina, por meio do valor central da maternidade para a família burguesa. Nas palavras de Margareth Rago: “[...] na representação santificada da mãe-esposa-dona-de-casa, ordeira e higiênica, o aspecto sexual só aparece se associado à ideia de procriação” (RAGO, 2014, p. 114).

Clarissa Borges (2019), que pesquisa a representação da mulher na produção artística visual do século XX, classifica a maternidade como um dos arquétipos

dominantes no imaginário, tanto de homens quanto de mulheres. Ela pontua: “[...] três tipos de abordagem sobre a maternidade são propostas diante das representações da mulher como mãe na iconografia ocidental: a amorosa, a dolorosa e a gloriosa” (BORGES, 2019, p. 128). Para a autora, apesar da estreita relação com aspectos religiosos, a imagem da mulher burguesa também está atrelada à função maternal. Características relacionadas à doçura, passividade e afetuosidade, por exemplo, foram construídas como deveres da mulher, responsável pela manutenção do lar e dos filhos.

Borges (2019) aponta Rousseau⁴⁶ como um dos principais responsáveis pela valorização desses atributos como deveres, anunciando a subserviência das mulheres ao homem, sempre suportando os feitos deles de forma paciente e dócil, como uma importante qualidade da mulher. Borges resume:

O esforço por dessexualizar a imagem da mulher-mãe, na verdade, parece ser um esforço para obscurecer a relação dela com o sexo, evidenciada constantemente na priorização de sua gestação, parto e amamentação. Rousseau declara que o não cumprimento de inúmeras funções e definições sociais, completamente ligadas às funções biológicas, levaria a humanidade à catástrofe (BORGES, 2019, p. 128).

A obra de Letícia Bassit rompe com a defesa de um lugar social feminino subserviente, propalada por Rousseau. Ao invés da mulher dócil e gentil e da mãe pura e dedicada (BORGES, 2019), ela revela uma mulher que assume o desejo, o poder e o controle sobre seu corpo e sua sexualidade. Isto se reflete no seguinte trecho do livro, também representado no espetáculo:

Os anos se passaram e um dia desabrochei. Floresci. Encantei-me com meu próprio corpo de flor – com outros corpos também. Corpos que me faziam sentir cada vez mais aberta, bela e livre. Corpos que maltratavam minha terra. Corpos que fertilizavam minha terra. Lembro-me bem do instante em que conheci a vulnerabilidade. Minha mãe logo percebeu meu novo vício: me abrir para outros corpos entrarem. [...] – Mãe, eu gosto muito dos homens. Até demais. É sufocante o quanto gosto deles. Se eu pudesse, teria todos eles para mim e seria de todos eles (BASSIT, 2019, p. 32).

⁴⁶ Em especial nas obras *Contrato Social* e *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*

Ao dizer o trecho, ela passa um batom vermelho lentamente, encarando a plateia com atitude de poder diante dessa liberdade descoberta. A cor vermelha saturada que a atriz utiliza provoca uma oposição em relação às imagens tradicionais da santa, representadas com roupas fechadas, em tons de azul, ornando um semblante sereno. Flusser (2013) lembra que somos fortemente influenciados e sensibilizados pelas cores, por meio de conexões simbólicas e culturais; coisa que Eva Heller confirma, em *A psicologia das cores* (2013). A cor azul, ela estuda, traz as sensações de harmonia, fidelidade e virtude. O azul celeste também é atribuído aos deuses e outros seres de bondade; ao passo que o vermelho – a chamada cor da paixão - transita entre o amor e ódio, evocando da felicidade extrema ao perigo e à guerra. Normalmente relacionado com imagens de pecado, fogo e sangue, o vermelho de Letícia Bassit nos remete à provocação, ao sexo e ao prazer.

Figura 27 - Atriz contrapõe a imagem santificada da Virgem Maria em *Mãe ou Eu também não gozei* (2019).



Fonte: Fotograma extraído pela autora de acervo pessoal de Letícia Bassit.

Seguindo Luciana Loponte (2002), as artes são formas de pedagogia, o que comprovamos diante do poder de sugestão que as imagens carregam em cena, no sentido de configurarem modos de compreender a sexualidade a partir das cores, formas, silêncios, exclusões e representações dos corpos. Assim, “[...] articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como

a constituição de identidades sexuais e de gênero” (LOPONTE, 2002, p. 298).

Letícia Bassit reverte a visão hegemônica por meio das imagens, mas também de linguagem desbocada e abjeta, que usa para desassociar a ideia de prazer e reprodução:

Trepei muito com muitos. Preferia os desconhecidos. Observar o quarto deles, os livros na estante, os restos de comida no prato, as roupas jogadas atrás da porta, a roupa de cama suja, as cinzas de cigarro na pia, o chão do banheiro úmido com pelos e cabelos grudados na parede, a caneca de café de uma semana atrás, café seco, seco, seco, cheiro, imundície. Amava a sujeira dele! Meu tesão se misturava nessa nojeira, tudo de nojento que eu via me deixava mais molhada. Tudo de podre ao meu redor fazia latejar minha buceta. Tudo de fedido me fazia gemer mais. Gemia em silêncio e coberta de sujeira. Sou puta / fui puta / nunca serei puta.
[...] Naquela semana eu tava no cio, naquela semana eu desejei um pau. Não somente um, mas vários. Abundância de falo. Devoradora de paus (BASSIT, 2019, p. 59).

O trecho identifica pontos de contato entre Letícia Bassit e Janaina Leite. No uso da linguagem devassa, Letícia Bassit tangencia o conceito de abjeção, por meio da obscenidade e da escatologia. Embora em *Mãe ou Eu também não gozei* a estética não apresente as camadas de leitura psicanalítica que caracteriza as obras de Janaina Leite, a autora opta por roubar do senso comum e do cotidiano elementos de comunicação direta. Assim, numa linguagem sem rodeios e teorizações, dá conta de satirizar e brincar com figuras que fazem parte do imaginário de homens e mulheres, arranhando com a secura das palavras e das imagens o verniz bem-comportado da sociedade. A própria encenação utiliza-se de recursos mínimos, abusando apenas da projeção, dos áudios e das peças de roupa de cores intensas para compor com a performance solo da atriz.

É o que exemplifica a cena em que Letícia Bassit relata, caso a caso, o sexo com cada possível pai e os nomeia de Corvo (Corvo 1, Corvo 2, Corvo 3 etc). Vemos um desenho de um corvo e uma lista com as características físicas de cada sujeito descritas no texto projetado, enquanto ela narra o sexo com o respectivo homem pormenorizando o local, as posições e sensações. Na cena, ela aparece com um vestido azul curto e colado ao corpo, e uma peruca azul. Depois de apresentar os quatro corvos, vemos na projeção uma cena do filme *The Birds*, de Alfred Hitchcock.

Figura 28 - Cenas de Mãe ou Eu também não gozei (2019).



Fonte: Fotograma extraído pela autora de acervo pessoal de Letícia Bassit.

Na maior parte da peça, a postura da atriz é de enfrentamento, provocação sexual e ironia, desafiando com sua autonomia o comportamento esperado das mulheres. Porém, em um trecho, ela reflete sobre o sentimento de vergonha e impotência, em um diálogo consigo mesma. É nesse diálogo "secreto" que discorre sobre sua necessidade de encontrar a origem do filho para, assim, entender de onde ele veio. Só então demonstra vergonha e culpa, ao se lembrar da semana em que engravidou. Reconhecendo como a norma sexual está interiorizada em cada mulher, encerra, como se apontasse o dedo para si mesma: "seu filho nasceu da sua falta de vergonha" (BASSIT, 2019, p. 108).

Nesses laivos, a autora nos leva a refletir que nenhuma mulher está imune à crítica do outro e ao seu próprio julgamento. Embora questione de forma crítica e contundente a contradição entre a mulher grávida santificada e a mulher devassa, promíscua e vagabunda (que são, justamente, a mesma mulher), ela mesma recai na armadilha de depreciar-se, que aprendeu com o patriarcado e a estrutura social machista.

Apesar do número crescente de mães solo, que chefiam suas casas, elas não estão isentas do preconceito social. O julgamento por não estar em um relacionamento conjugal heterossexual monogâmico tradicional é superlativado com uma mãe solteira que desconhece quem é o pai. No seu trabalho, a artista politiza a questão, dando destaque às desigualdades e injustiças sofridas na arena jurídica.

3.8 CORPO MÃE – O MONSTRO E O FANTASMA

Em seu estudo sobre performatividade e corporalidade, Romano (2015) discute as políticas do corpo sexuado em cena e suas diferentes formas de exploração no teatro contemporâneo feito por artistas mulheres, utilizando o conceito de imagens encarnadas. Ela explica essas imagens como estados de existência, em que estas corpos formulam discursos e marcam suas identidades e posicionamentos, diferenciando o corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente, o corpo da boneca, o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo travestido e o corpo combatente.

De acordo com a autora, o processo criativo de um espetáculo serve à criação dessas imagens, numa teia de referências, informações, materiais e repertórios, estudos teóricos, laboratórios, treinamentos corporal e vocal, modos de produção, entre outros dispositivos que possibilitam encontrar novos padrões de formar uma cena e "fazer gênero". Cada prática teatral, com suas características particulares, esboça um estado de existência, que surge a partir de escolhas estéticas em relação à dramaturgia, figurinos, cenário e disposição dos corpos em cena (ROMANO, 2015).

Assim, no que diz respeito à produção teatral das mulheres e suas poéticas, podemos pensar nas corpos das atrizes como signos que necessitam de novas grades de análise para refletir sobre as múltiplas possibilidades de discursos e práticas cênicas que vem sendo produzidas no teatro feito por artistas mulheres. Escreve a autora:

Enquanto organiza a semiose, esse corpo sexuado estrutura a si mesmo, reescrevendo suas relações com a história do teatro e com a cultura, visto que corpo e cultura co-evoluem. Dessa maneira, dialoga com as diversas modificações no conceito de gênero - advogados também em outros textos da cultura - e implica a reformulação do sentido atribuído ao termo “teatro feminino” (ROMANO, 2015, p. 34).

Para Lucia Romano (2015), devido à variedade de formas estéticas, linguagens e discursos ideológicos que aparecem nas produções teatrais de mulheres, é inviável se pautar na obra final como objeto de análise, sendo mais interessante observar suas “criações em fluxo”, investigando as relações possíveis entre corpo social, corpo biológico e corpo expressivo nos trabalhos das artistas. Cada trabalho artístico desenha corpos que performam de formas diferentes, manipulando as construções de gênero, raça-etnia, sexualidade e assim por diante. Por isso, Romano (2015) propõe a noção de imagens encarnadas e transitórias do corpo, que reinventam e desafiam a produção cênica e sua recepção.

Traçando um paralelo com a obra *Mãe ou Eu também não gozei*, estas imagens encarnadas emanam do atravessamento entre cultura e sociedade no corpo da atriz Letícia Bassit. A primeira imagem encarnada que identificamos na obra da artista é o corpo monstruoso, segundo Romano, “[...] termo empregado pela filósofa italiana Rosi Braidotti, para quem o monstruoso distingue um corpo ilusório e não-maternal e, por isso, descorporalizado (sem materialidade aceitável) e faminto por controle” (ROMANO, 2015, p. 43).

Para Romano (2015), este corpo provoca os limites entre animal e humano, e resiste à normatização e transita entre imaginação e realidade. Nesse sentido, flerta com o conceito de abjeção de Kristeva, por se manifestar como um corpo excluído, que não se encaixa no discurso dominante. Esse corpo monstruoso vai contra as identidades fixadas, colocando pontos de ambivalência e desestabilizando a ordem. Resume Romano: “Sua política se endereça para a luta pela linguagem e pela comunicação, porque essas são formas de resistência, centrais para as chamadas ‘identidades negativas’” (ROMANO, 2015, p. 44). Aprendemos com a pesquisadora que este corpo monstruoso funciona como uma ação política, por apontar a fragilidade dos limites e dualidades, e encorajar mulheres a tomarem para si os discursos políticos e identitários, ao escancarar segredos e expor situações privadas desconfortáveis ou absurdas perante o público. Letícia Bassit se coloca em situação semelhante, rompendo silêncios e profanando o corpo intocável da grávida

santificada. Enfrenta o sistema judiciário com seu corpo-pensamento promíscuo, travando um embate entre as leis e a moral e sacudindo as estruturas patriarcais e capitalistas da família tradicional brasileira.

Outra possível imagem encarnada trazida por Romano (2015) que podemos apontar na obra de Letícia Bassit é o corpo fantasma, situado “[...] entre o que se impõe por existir (o persistente) e o que não deveria existir (o interdito)” (ROMANO, 2015, p. 46). A atriz propõe a figura de uma mãe-puta, que nos faz refletir sobre esta mulher que vive à margem, invisível, porque não existe diante do ideal disseminado de mulheridade. De acordo com Romano, o corpo fantasma:

[...] discute o jogo de presença/ausência que caracteriza o sujeito mulher; nos termos da crítica feminista, tensão decorrente da ideologia masculinista, que define o “feminino” como inconsistente, mutável, obscuro e desconhecido. Nesse caso, o fantasma é o estrangeiro, o Outro. Habitante das margens, ele precisa inventar formas de ser reconhecido no mundo dos viventes (ROMANO, 2015, p. 46).

O corpo fantasma combate sua invisibilidade e cria novas formas para representar a existência não reconhecida e dar contorno e voz a essas mulheres. De acordo com a autora, algumas estratégias utilizadas pelas artistas é trazer para a cena conteúdos cotidianos através da autobiografia e mesclar textos e imagens na obra, estratégias nitidamente adotadas por Bassit em seu espetáculo. Nos termos de Romano:

O corpo fantasma resiste também ao esquecimento institucional. Enquanto a ausência do corpo feminino parece demarcar muitos momentos da história do teatro, perseverar significa reescrever essa história; mesmo que o ressurgimento do corpo da mulher na cena (e não apenas de seu correspondente ficcional, a personagem feminina) revele realidades desconhecidas da versão histórica dominante. Na verdade, a ausência feminina, defendida pela historiografia oficial, seria uma falsa fantasmagoria: o corpo fantasma torna-se, então, o relato de uma sobrevivente, mais ignorada pela posteridade, do que realmente morta. O reaparecimento do corpo ausente das mulheres assombra, então, não apenas nas práticas teatrais do passado, como também dos estudos críticos sobre teatro e na prática atuais. Ligeiro, constrói pontes entre os dois campos, atravessando tijolos que pareciam impenetráveis, como fazem os legítimos espectros (ROMANO, 2015, p. 46).

Através do discurso de uma mãe solo e de um filho com muitos possíveis pais, Letícia Bassit assombra o padrão hegemônico de família, sussurrando verdades

indigestas no ouvido da sociedade sobre abandono paterno e falta de responsabilidade afetiva praticada por muitos progenitores. Em seu livro e em seu espetáculo, a artista reivindica que olhem para a história dela, que é também a história de muitas mulheres, caladas e invisibilizadas.

De certo modo, reconhecemos também na obra em questão o corpo combatente, apresentado por Romano (2015), considerando que “[...] o lugar da mulher no teatro é uma 'guerra'. Sua obra, um território móvel, povoado por questionamentos contínuos, vem encarnada num corpo de guerrilheira, engajado na transformação do que limita sua ampla expressão” (ROMANO, 2015, p. 49). O corpo combatente propõe revoluções, tanto no que compete às agendas feministas, como nos modos de produção de uma obra artística feita por mulheres.

Lucia Romano elenca as imagens encarnadas como estratégias adotadas por mulheres na cena para reinventar discursos e práticas e levantar novas possibilidades de representação de si na arte. De acordo com a autora, essas imagens encarnadas funcionam como movimentos para “‘tornar-se mulher’, as quais só podem encontrar sua consistência no corpo em performance (ou, por meio de práticas cênicas), onde o gênero feminino, em sua permanente desconstrução, faz-se notável” (ROMANO, 2015, p. 51). Entendidas menos como conceitos e mais como fluxos, podemos afirmar que as imagens encarnadas das corpas são observadas em todas as obras tratadas nesta pesquisa, visto que são estabilizações nutridas na relação entre a criação de mulheres e as políticas de gênero, reestruturando o que se entende por teatro feminista.

4 PÁTRIA-MÃE

Neste capítulo, iremos mergulhar no processo de criação de *Pátria-mãe*, obra em andamento concebida por esta artista pesquisadora em paralelo ao desenvolvimento desta tese, como proposta de apropriação prática de conceitos e proposições estéticas derivadas do tema maternidade e autobiografia na cena contemporânea.

Para apresentar o experimento artístico *Pátria-mãe*, refletimos sobre processo criativo da obra e suas heranças artísticas. Composto por reflexões, diários, registros audiovisuais e releituras de diferentes cenas de trabalhos anteriores que abordam, de alguma forma, a questão da maternidade, *Pátria-mãe* trata de aborto, gestação, parto e criação de uma filha. Será importante observar os procedimentos utilizados durante o processo criativo, posto que as escolhas estéticas, desafios e passos incertos que me guiaram até o momento no experimento também estão contaminados pelos conceitos e referências desta tese.

Pretendemos, assim, compartilhar textos e imagens de *Pátria-mãe*, propondo uma reflexão sobre a obra e buscando pontos de encontro (ou de fuga) com as obras analisadas nos capítulos anteriores. Vale ressaltar que, até o presente momento, *Pátria-mãe* continua em período gestacional, embora já tenha dado indícios de suas feições em uma apresentação com caráter de abertura de processo, para um público restrito.

4.1 A CASA DA MÃE JOANA – NOÇÕES DE DESMONTAGEM CÊNICA

A prática cênica contemporânea tem apresentado tendências criativas que utilizam procedimentos híbridos, experimentando cruzamentos de linguagens e investigando possibilidades de colocar o corpo em cena, como observa Santos (2014) em seu trabalho. Dentre os novos procedimentos de criação, estão as obras feitas por mulheres artistas, que se contrapõem ao teatro convencional e ao drama clássico por meio de práticas teatrais que estendem ao público a ação criativa, envolvendo a plateia para além da obra final, atentando também ao “movimento criador” (SALLES apud SANTOS, 2014).

Essa ênfase no rascunho da criação derruba as paredes da "obra de arte fechada" para revelar suas estruturas, gerando também formas de análise sobre a

pesquisa cênica que vão na contramão da ideia da obra como resultado final e acabado de um processo.

Desestabilizando o discurso da encenação como produto artístico, a estratégia chamada desmontagem cênica dá destaque ao processo criativo e revela as motivações pessoais que instigam e influenciam a artista durante a construção do trabalho cênico. Esse procedimento tem como principal objetivo revelar o processo de pesquisa de um espetáculo, expondo a trajetória da artista, em suas fragilidades, incertezas e escolhas sobre o que mostrar ou não mostrar.

A tendência, que surgiu na América Latina, tem aproximações geográficas e culturais com a cena teatral brasileira pertinentes ao modo de criação que empregamos no processo de *Pátria-mãe*, sendo uma referência para pensarmos a tessitura dessa obra, embora entendemos que esse experimento cênico não adere completamente à noção de desmontagem. Segundo Ileana Diéguez (2014), a prática da desmontagem cênica começa a aparecer entre o final da década de 1970 e início de 1980, entre alguns grupos de teatro situados em Lima (no Peru) e Havana (em Cuba). O Grupo Cultural Yuyachkani, do Peru, exemplifica os primeiros experimentos de desmontagem, em que artistas do coletivo apresentavam os processos de seus espetáculos. Expunham testemunhos, influências e percursos do processo de criação, aproximando-se do que faziam os e as artistas do coletivo dinamarquês Odin Teatret em suas demonstrações de trabalho (DIÉGUEZ, 2014).

Essas apresentações distinguiram-se das formas tradicionais de representação cênica, apesar de envolver teatralidade, pois estavam focadas em compartilhar não apenas resultantes finais, mas também processos de produção e criação, configurando-se como uma prática artístico-pedagógica. Diéguez, contudo, diferencia a desmontagem cênica da demonstração técnica de trabalho a partir do conceito de desconstrução apresentado por Derrida. Ela resume:

Jacques Derrida passou a considerar a ação de decompor e desmontar estruturas. A desconstrução remete a uma prática filosófica e política aplicada a textos de linguística, literatura, arte, religião, filosofia, evidenciando os sistemas de poder que os habitam. Surgida no contexto estruturalista, a palavra implicava certa atenção às estruturas; mas de uma forma também anti estruturalista, apontava as ações de decompor e desacomodar as estruturas fixadas em modelos (DIÉGUEZ, 2014, p. 7).

Para a autora, desmontar não significa desconstruir ou demolir o evento teatral, o que significaria (em relação ao termo derridiano) continuar trabalhando sobre os escombros do material fragmentado. A ideia da desmontagem, diferentemente, torna visível a construção da obra e seus alicerces, revelando o percurso da criação cênica e dialogando com a feitura do trabalho. Desse modo são questionados o valor e a hierarquia do sistema estrutural, com a intenção de não perpetuar modelos, mas expor “[...] a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento” (DIÉGUEZ, 2014, p. 8).

Então antes a questão seria dialogar sobre o mecanismo de decomposição da obra, como apresentado por Edgar Allan Poe no texto *A filosofia da composição* (1946). Poe sugere uma trama complexa, entre o mistério criativo e as técnicas e estratégias poéticas, criticando e desmistificando a ideia de êxtase que tomaria conta do espírito artístico no estado de criação. Para ele, a escrita poética é um trabalho árduo e cansativo, não um mero fruto da inspiração. Nas palavras de Poe (apud Diéguez, 2018): “[...] a maioria dos escritores estremeceriam se deixassem que o público olhasse por trás das coxias e percebesse as cenas da elaboração e as vacilações do pensamento que têm espaço no processo de criação (POE apud DIÉGUEZ, 2018, p. 14).

Ileana Diéguez, neste viés, pensa as experiências de desmontagem como filosofias da de/composição, que problematizam técnicas, teorias e poéticas integrantes da viagem criativa e que caminham em sentido contrário ao resultado final, pois não tem como foco principal a apresentação de uma obra finalizada, de acordo com os modelos tradicionais. Na desmontagem, articula-se uma espécie de roteiro cênico, cuja finalidade é expor procedimentos e colocar o/a artista como investigador/a de seu próprio trabalho, apresentando memórias, arquivos e referências visuais, textuais, sonoras etc. Dessa forma, a desmontagem não se pretende como uma forma precisa e fechada, tampouco prevê uma regra ou um modo de fazer. Ao contrário, acontece de maneira particular para cada artista, por revelar sua trajetória pessoal, seu treinamento e seu movimento criador, diante do caos e das dúvidas da criação.

A desmontagem apresenta-se, assim, como um procedimento de investigação das poéticas do ator e da atriz diante da criação de um espetáculo, que promove um encontro do público com o testemunho vivo do/a artista, de caráter pessoal e documental (SANTOS, 2014), possibilitando o compartilhamento do trabalho artístico e do/a artista tais como são.

Historicamente, lembra Diéguez (2009), essas mostras de processos criativos realizadas por atores e atrizes de grupos independentes pretendiam compartilhar com os e as espectadores/as os bastidores da composição de personagens encenadas em seus espetáculos anteriores, buscando refletir e organizar os dispositivos ali empregados. Desse modo, eram trabalhos que exibiam as imersões, erros e acertos da experiência criativa pessoal de cada artista. Essa prática, contudo, extrapolava a exibição técnica, por estar intimamente relacionada aos afetos, motivações e emoções envolvidas no trabalho atoral. Por isso, não se tratava de um processo puramente racional, visto que dependia das vivências do/a artista, na ocasião em que criou a personagem.

A partir disso, as desmontagens cênicas foram se caracterizando como apresentações performativas e pedagógicas, em suas palavras, “[...] verdadeiras escolas para muitos teatrólogos e teatrólogas” (DIÉGUEZ, 2014, p. 5). Para Diéguez, a prática de mostrar os processos de trabalho, articulando novas dramaturgias a partir de outros pontos de vista e outras formas de produção, mostrou-se uma grande oportunidade para conhecer mecanismos, estruturas e referências poéticas dos/as artistas teatrais. Em decorrência, essas experiências de desmontagens também contribuíram para a prática de pesquisadores/as e teóricos/as de teatro que buscavam, segundo a autora, os “[...] processos vivos da teatralidade, [...] fora dos espaços convencionais ou seguros, das bibliotecas ou arquivos que tanto e erroneamente separam atores, investigadores e teóricos [...]” (DIÉGUEZ, 2014, p. 6).

A experiência de compartilhar processos de trabalhos artísticos pode ser uma navegação sem bússola, em direção arriscada. Como difere da montagem de um espetáculo a partir de um texto prévio, carece de um modelo, uma regra ou um mapa que indica o itinerário. Em contraponto, a potência dessa prática está ligada ao diálogo com a artista e o artista criadores, seus colaboradores e o público. Por isso, são experiências que contribuem para “[...] desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais [...]” (DIÉGUEZ, 2014, p. 6).

A desmontagem funciona como uma lente de aumento direcionada ao/à artista, que revela a pesquisa e a pessoa. Criadores que se colocam na experiência de desmontagem utilizam-se de um discurso próprio, criando uma textura através do corpo e da dramaturgia cênica. Ela assume, desse modo, uma dimensão performativa, que provoca a teatralidade e as estruturas representacionais legitimadas por modelos tradicionais. De acordo com Diéguez, desmontar esses modelos desloca

conceituações e espaços de poder, cujos saberes legitimam a noção de teatro. Como resume a autora, a desmontagem questiona "[...] a certeza do constructo teatro, ou a insubmissa radicalidade da performance. É pôr em dúvida a ideia mesma de arte, a eficácia poética, a contemplação sublimadora" (DIÉGUEZ, 2014, p. 10). A obra, nesse caso, passa a ser um arquivo vivo de documentos, impressões, memórias, pertences familiares e registros, que resiste a se tornar um espetáculo.

No livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*, organizado por Ileana Diéguez e Mara Leal (2018), vemos as diferentes estratégias metodológicas e pedagógicas utilizadas pelos e pelas artistas "desmontadores". Os artigos, de diversos autores e autoras, compõem pontos de vistas variados sobre essa prática cênica, o que nos dá campo para pensar a desmontagem como um procedimento interessante para a pesquisa em artes, bem como um espaço fértil para diálogos entre teóricos e criadores em torno dos processos vivos que habitam a teatralidade.

Se conseguimos reconhecer nas experiências de desmontagem traços em comum que desenham um modo de fazer, isto não implica em um método fechado, ou uma só sistematização. Não é possível "ossificar" o corpo vivo da cena (DIÉGUEZ, 2018), pois cada criador e criadora irá eleger caminhos e estratégias, de acordo com seu material artístico e sua experiência pessoal. O que salta aos olhos é, portanto, a vivência e a voz do/a artista, sem a mediação de uma personagem ou um texto prévio. Assume-se que o processo criativo pode ser doloroso, cansativo e exigente, demasiadamente humano, pleno de riscos e fragilidades. Antes de conhecermos um corpo inspirado, talentoso e intuitivo, entramos em contato com o corpo sensível, com dúvidas, em embate com o trabalho e a técnica.

Essas noções sobre desmontagem cênica são operacionais para pensarmos o processo de criação de *Pátria-mãe*, que flerta com alguns de seus procedimentos e tem como herança o trabalho de Janaina Leite, pensando a desmontagem como uma relação entre teoria e prática. *Pátria-mãe* pode ser entendido não como uma desmontagem, mas como um trabalho cênico que emerge da pesquisa, um resíduo da pesquisa, uma multiplicação das formas, uma outra maneira de traduzir e incorporar a teoria.

Nesse experimento eu apresento reflexões e práticas que não faziam parte do meu repertório artístico e acadêmico anteriormente, ao lado de cenas e textos que projetam continuidades futuras desta escrita de tese. Os elementos que compartilho

têm a ver com o lugar que ocupo, de mãe-artista-pesquisadora. Revelam a geografia que percorri durante esses quatro anos em que pensei sobre maternidade e arte; os "calos" que adquiri e as olheiras que surgiram no rosto nesse trajeto. Numa construção conscientemente inacabada, deixo entrever as dificuldades que encontrei para me dividir em diversas funções e multiplicar meu tempo, desde o cansaço por ter uma bebê com distúrbios de sono, até as soluções que arquitetei para lidar com as interrupções constantes: é possível escutar ali o som de infinitos "mamãe", que raptaram minha atenção durante a feitura desta tese e do próprio experimento artístico.

Pátria-mãe conta também com breves cenas de trabalhos anteriores. Em novos contextos, surgem personagens icônicas de espetáculos já apresentados, como Medeia e Marie Farrar, que misturo com cenas autobiográficas, eventos extraordinários do cotidiano e autoficções inspiradas em diálogos com outras mães. Tudo isto, em meio a testemunhos, perguntas, registros de áudio e vídeo, trechos de diários e reflexões teóricas. Experimento um labirinto, com várias e distintas possibilidades de caminho.

Pátria-mãe encontra sua linguagem sem se configurar necessariamente como um espetáculo. Trata-se de um processo mais próximo do acaso, das indagações e sutis descobertas, como uma espécie de "[...] confessionário das incertezas" (SANTOS, 2014, p. 68). Em relação a esta pesquisa, *Pátria-mãe* dá continuidade ao exercício de pensar a maternidade na cena contemporânea.

4.2 CORAÇÃO DE MÃE – BRICOLAGEM E PROCESSO CRIATIVO

O processo criativo de *Pátria-mãe* tem funcionado como coração de mãe, sempre cabe mais um... Os materiais são de todo tipo: desde narrativas pessoais, mitos antigos, interferências e empréstimos de outras histórias de vida, até episódios inventados, cenas refeitas e reflexões. Diferentes procedimentos de criação vêm sendo somados, brincando com as linguagens em uma profusão de referências e ingredientes. Um espetáculo assistido, um livro aberto ou uma noite em claro ninando a bebê podem ser inseridos, restando o questionamento: quando (e se) ficará pronto?

O experimento cênico, ainda em andamento, expõe o momento da pesquisa em que estou agora, na escrita final deste texto. A cada dia vivido, contudo, mais

material surge, mesmo que nem tudo seja aproveitado. A contaminação entre vida e obra presente apoia-se na bricolagem. Essa metodologia, conceituada por Kincheloe e Berry (2007), abraça a interdisciplinaridade e utiliza conceitos e procedimentos de diferentes áreas, o que nos permite adotar uma perspectiva multidirecional. A bricolagem como metodologia de pesquisa-criação também leva em consideração minha subjetividade e investimentos afetivos.

O experimento se dá através do corpo, entendido como um caleidoscópio de experiências, ou seja, uma corpa-sujeita onde se entremeiam narrativas pessoais, uma complexa rede de relações sociais e de linguagens artísticas, além de acionamentos advindos de múltiplas fontes teóricas. Percebo-me como parte de uma rede de criação, conforme define a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles (2008), visto que a autoria não é centrada em mim, isoladamente. Seguindo as pistas de Odailso Berte (2020), penso o processo de criação artística de *Pátria-mãe* como um “espaço-fronteiriço matricial”, termo que o pesquisador brasileiro extrai de Bracha Ettinger⁴⁷. Artista e psicanalista israelense, Ettinger investiga a matriz-útero, responsável pela gestação, forma simbólica que transcende o entendimento biológico ou reprodutivo e, assim, pode ser aplicada a uma obra de arte. Conforme resume Berte (2020), “[...] o processo criativo é entendido como espaço/útero modelado por interconexões e permeabilidades, gerador da obra de arte e capaz de recriar o/a próprio/a artista” (BERTE, 2020, p. 2).

Berte propõe pensar uma genealogia como esse espaço-fronteiriço matricial, uma rede *co-poiética* constituída por marcas, afetos e influências que impulsionam os processos criativos de uma artista que, por sua vez, inspira-se em outras. Conceito fundamental de Ettinger, relido por Berte (2020), a “copoiésis” seria, nas palavras do autor:

A partir da compreensão grega, *poiesis* significa criação, produção, ato de fazer, e tem fundamentado o conceito de estética e a compreensão dos processos criativos na arte. Ettinger (2005) propõe uma “copoiésis”, que significa “a potencialidade criativa estética e ética dos enlaces fronteiriços [...]”. Assim, um espaço-fronteiriço matricial é uma rede copoiética mutante na qual pode ocorrer a cocriatividade” (BERTE, 2020, p. 13).

⁴⁷ Para conceituar o espaço-fronteiriço matricial, a autora se apoia em um “[...] complexo arcabouço conceitual que entrelaça questões psicanalíticas (Jacques Lacan), filosóficas (Gilles Deleuze) e de gênero (Julia Kristeva e Judith Butler), entre outros/as” (BERTE, 2020, p. 5).

No meu caso, o processo artístico é instigado pelos trabalhos de Janaina Leite e Letícia Bassit, ao lado de outras m/others artistas e teóricas mencionadas até aqui que formam minha rede co-poiética de criação.

Por isso defendo que o processo de criação é pluralizado e historicizado, interagindo com diversas e intensas “turbulências culturais” (SALLES, 2007, p. 36). Ou seja, as marcas que são parte do espaço-fronteiriço matricial surgem no meu corpo, mas em constante interação com a coletividade e com a cultura, e atravessado por elas de forma irreversível.

Pelo entendimento de Berte (2020), nos estudos de Ettinger o espaço-fronteiriço matricial ocorre a partir de um “encontro-evento matricial”, definido como “[...] um acontecimento que transgride os limites individuais e invade relações interpessoais instaurando diferentes campos de ressonância e formando uma ‘rede matricial’ constituída por interconexões ‘corpo-psique-tempo-espaço’” (BERTE, 2020, p. 7).

Nesse sentido, enxergo nas referências artísticas e teóricas que contribuem para esta escrita (e que retornam no experimento cênico) a capacidade de “maternidade/outreidade – m/other”⁴⁸, por impulsionarem e nutrirem meu corpo-artista e minha criação. O reconhecimento de fragmentos do outro em mim, que caracteriza a copoiésis matricial, estoura a bolha da autoralidade isolada, destacando a artista como uma espécie de “[...] multiplicidade sem fim, comunidade coletiva e sociedade organizada” (ETTINGER apud BERTE, 2020, p. 14). Ou seja, meu corpo é atravessado por outras experiências e vestígios deixados pelos encontros com outros corpos que compõem a rede copoiética, resultando em um processo em que crio a obra e sou também recriada, dentro desse útero simbólico que caracteriza o espaço-fronteiriço matricial.

Enumero a seguir cinco etapas do processo de criação que conduziram ao roteiro cênico de *Pátria-mãe*. Cada uma delas identifica um procedimento e uma fase que estão relacionadas à elaboração dos textos e seleção de materiais que utilizo no experimento cênico. Considero que todas essas cinco etapas foram fundamentais para o processo criativo, porque envolvem meus afetos, memórias e a bagagem

⁴⁸ Segundo Berte (2020), é uma capacidade que nos ajuda a compreender o espaço-fronteiriço matricial como um conjugado de relações socioculturais, a criação e recepção (BERTE, 2020, p.11).

teórica acumulada, levantando os questionamentos relacionados aos meus percursos artístico, pedagógico e de pesquisa.

Etapas 1

Há muito tempo, sou adepta da escrita de diários. A partir deles tive as primeiras ideias de utilizar trechos como material dramatúrgico. Voltei ao passado para recolher memórias e ressignificar trechos da minha história para então me debruçar no presente.

Durante minha primeira gravidez, no início do isolamento social causado pela pandemia mundial de Covid-19, iniciei um diário, onde anotava sensações físicas e emocionais diante daquele momento tão incerto – gravidez e pandemia moviam enormes expectativas e angústias. O diário foi interrompido assim que soube que o bebê que carregava veio à óbito, sem eu sequer percebê-lo. Devido a um aborto retido, estive “grávida” de um bebê morto por cerca de quarenta dias, até que meu corpo, finalmente, pudesse expelir o que sobrara daquele pequeno corpo que morava dentro de mim.

Após esse episódio traumático e melancólico, escrevi (e reescrevi, editando e mexendo nos escritos por diversas vezes) um texto-cena que, mais tarde, fez parte de uma peça em que trabalhei como atriz e dramaturga. A peça estreou em Maringá (PR) em junho de 2022⁴⁹. Graças a soma de vozes de outras mulheres que também sofreram aborto espontâneo ou optaram por interromper a gravidez, a cena foi reformulada para compor o experimento *Pátria-mãe*.

Em minha segunda gravidez, retomei um diário, que mantive durante toda a gestação até o nascimento da minha filha, Cora. Depois do nascimento, as entradas no diário ficaram cada vez menos frequentes, devido ao caos do puerpério, a desorganização na rotina e no tempo, as mudanças de casa, de cidade e de estado. Ainda hoje tento alimentar este diário da maternidade, na tentativa de não esquecer, de segurar forte algumas lembranças. No entanto, tantas coisas já foram perdidas na memória fraca e ensonada! Às vezes, restam apenas as sensações e algumas fotos fora de foco na galeria do meu celular.

⁴⁹ *Devaneios inexequíveis*, pela Cia. Solagasta. Ver mais em: <https://www.instagram.com/p/CfAkfsWtiS2/>

Alguns trechos desse diário também fazem parte da dramaturgia do trabalho, entre uma reflexão e outra, aliviando de forma poética o peso teórico.

Etapa 2

Guardo um acervo grande de fotos, vídeos e áudios, devido ao meu impulso desenfreado de sacar o celular do bolso a qualquer momento e disparar diversos cliques por segundo. Diante desse rico acervo, outro procedimento utilizado para elaborar o experimento cênico foi utilizar registros audiovisuais.

Selecionei da "coleção" algumas fotografias que, de certa forma, ilustravam alguns dos sentimentos que buscava trazer para a cena. Alguns desses registros em fotos e vídeos, inclusive, foram criados desde a gravidez, já com a intenção de servir para um processo artístico futuro, mesmo que na ocasião ainda não tivesse a menor ideia do que seria. A maioria deles, contudo, foi feita ao acaso, resultando em cenas banais, mal enquadradas e sem rigor estético deliberado, refletindo somente o cotidiano da vida com um bebê.

Alguns áudios também são expostos no trabalho artístico. São, em sua maioria, diálogos com outras mães, que contemplam uma diversidade de temas. Entre as gravações, estão queixas de mulheres sobrecarregadas, desafios da maternidade, dicas de introdução alimentar, simpatias para sono e receitas de xarope para tosse, relatos de casos de aborto, desabafos sobre a insegurança na vida profissional e as formas dissidentes de maternar, conversas a respeito da violência obstétrica e sobre dificuldades com amamentação, e assim por diante. Comecei a recolher essas histórias em 2021, após o nascimento da minha filha, formando um painel amplo sobre a escolha (ou não) da maternidade e as angústias que isto gera.

Etapa 3

Em outro momento, para trazer certa materialidade para o processo, recorri à experimentação com objetos.

Pratiquei, inicialmente, com o *sling* (tecido que permite amarrar a criança ao corpo da mãe ou do/a cuidador/a), objeto muito presente na minha vida desde o nascimento da Cora. Com ela amarrada junto ao meu corpo, estudei, trabalhei, assisti filmes, caminhei, dei aulas, fiz compras de mercado, ensaiei, viajei de avião, tomei vacina, preparei refeições, dancei, tomei café... Vivemos amarradas pelo *sling* por um bom tempo; até quando o peso dela ficou incompatível com a minha coluna.

Com esse objeto testei amarrações, movimentos, ritmos e imagens, criadas a partir do próprio tecido. Depois eu também trouxe para o palco brinquedos, blocos e peças para montar, móbile de berço, livros, peças de roupa miúdas e um sapatinho nunca usado, primeiro presente daquele bebê que nunca nasceu. Todos os objetos selecionados para a prática tinham significados importantes para mim ou para Cora, ou mesmo para nossa relação.

A partir da experimentação e ressignificação dos objetos selecionados, surgiram coreografias e partituras corporais, além de um esboço de cenário.

Etapas 4

Devido à influência das leituras sobre desmontagem cênica, outro procedimento que adotei durante o processo de criação do experimento cênico foi o retorno aos meus trabalhos anteriores. Revisitei cenas e personagens de espetáculos em que atuei no passado e propus uma releitura, expondo o contexto em que o trabalho fora criado e as condições técnicas que podia recordar como atriz. Propus atualizações a partir do meu entendimento sobre o tema no momento da retomada e a partir de referências teóricas e artísticas que adquiri em virtude desta pesquisa.

Entre as personagens que retomo em *Pátria-mãe* estão Medéia e Marie Farrar⁵⁰, personagens que trazem reflexões críticas sobre julgamentos sofridos por mulheres em situações relacionadas à maternidade, cada qual em sua realidade. Medeia não aparece enquanto personagem, mas como inspiração e material de base para criar uma cena autoficcional com o *Coletivo Impermanente* em 2020.

Na história escrita por Eurípedes, Medeia se apaixona por Jasão e ambos acabam por se exilar. Eles passam a viver em Corinto junto com os filhos, frutos da relação. Medéia, embora tenha ajudado Jasão a conquistar tudo que ele teve, precisa enfrentar depois de dez anos um ato de traição, quando o companheiro decide deixá-la para se casar com a filha do rei Creonte, mais jovem e mais rica, abandonando também os filhos da primeira união. Creonte expulsa Medeia e seus filhos de Corinto,

⁵⁰ A personagem Medeia, de Eurípedes, inspirou a criação de uma cena autoral de *(In)confessáveis* (2021), dirigida por Marcelo Várzea. A infanticida Marie Farrar, de Brecht, aparece em um quadro do espetáculo *Medidas contra a violência* (2009), com direção de Pedro Ochôa.

diante do que Jasão nada faz, mesmo que isso signifique um destino incerto para seus descendentes legítimos. Medéia, então, planeja se vingar, gesto que tem como final trágico o assassinato dos seus próprios filhos.

A quantidade de obras que se baseiam em versões do mito de Medéia indica o incômodo que essa figura feminina provoca até os dias atuais. Paira sobre a personagem o “crime” de ser uma mulher que não corresponde à imagem do feminino maternal idealizado. Recai sobre ela, acima de tudo, o peso do infanticídio, que tantos discursos masculinos sobre a figura acabaram por consolidar como uma vilania.

No mito grego, Medeia é considerada uma feiticeira (ela domina a prática da cura e da magia), temida e admirada por seus conhecimentos. De acordo com Sheila Campos (2021), por ser estrangeira, poderosa e sábia, ela é mal-vista aos olhos da sociedade grega. Esse estatuto ambíguo persiste em diversas obras artísticas e em leituras críticas posteriores, em que Medeia é descrita como louca, sombria ou diabólica (CAMPOS, 2021), pesando sobre ela a marca dos papéis sociais de gênero. Medéia é uma mulher em confronto com o poder masculino. Sua autonomia lhe é negada com a perda do lugar de amante e de esposa. Tomada pelo hybris, ela age como criminosa. A partir do gesto de vingança, ceifa a vida dos próprios filhos, impiedosamente, e adquire um valor negativo, se tornando um exemplo que não deve ser seguido, sob pena de aniquilação.

Outra figura revisitada em *Pátria-mãe* é Marie Farrar, personagem do poema *A Infanticida Marie Farrar*, escrito em 1931 pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A obra foi criada durante um período turbulento na Alemanha, marcado por instabilidade política, desemprego e pobreza generalizada (KONDER, 1996). Marie Farrar, uma personagem real, sofreu o rigor da justiça diante de sua ação violenta e teve sua história registrada nos jornais alemães da época.

Ainda menina, após parir escondida um filho indesejado, ela comete um ato de infanticídio e é levada a julgamento. No formato de um texto de tribunal de júri, o poema de Brecht permite que a própria Marie Farrar apresente sua defesa em primeira pessoa, expondo sua dor e desespero diante das circunstâncias. A obra nos desafia a avaliar não apenas o ato em si, mas também o contexto social e as condições que levaram a personagem a tomar tal decisão. O tribunal simbólico coloca em evidência a responsabilidade da sociedade e das instituições na marginalização e na falta de apoio às mulheres em situações de vulnerabilidade. Como de costume na obra de Brecht, o poema é apresentado com distanciamento crítico, sem julgamento de moral,

propondo uma reflexão sobre o lugar e as condições dessa menina empobrecida em uma sociedade que a condena e, ao mesmo tempo, fecha os olhos à situação que a levou a cometer o delito.

Brecht opera uma desromantização da maternidade nessa obra, tanto no aspecto da gestação e parto, quanto da imagem da mãe. Diante das opressões de classe, a maternidade perde seus contornos usuais. Em minha leitura, a jovem mãe enfrenta a opressão de uma sociedade moralista e patriarcal, que não deixa a ela outra escolha senão replicar a violência de gênero e a exclusão de classe que vinha enfrentando.

A *Infanticida Marie Farrar*, de Brecht, e *Medeia*, de Eurípides, são obras que, apesar de separadas por muitos séculos, apresentam paralelos interessantes em relação à maternidade e à condição feminina. Ambas as histórias envolvem mulheres que cometem infanticídio como resposta às circunstâncias extremas. Elas são apresentadas como mães que vão contra o estereótipo da mãe amorosa e protetora, evidenciando que a maternidade é uma construção social, o que faz com que mulheres a vivenciem com diferentes sentimentos. A desconstrução desses estereótipos é crucial para abordar a diversidade e a complexidade das diversas experiências maternas.

A figura da "mãe má" é tema recorrente na literatura e na cultura popular, e ambas as personagens se encaixam nessa categoria. No entanto, é importante reconhecer que a ação dessas mulheres, justa ou injusta, é resultado de um contexto sociocultural que as oprime. Quando revemos e contextualizamos a condenação dessas duas personagens com os olhos de hoje, é possível problematizar a demonização dessas mulheres e buscar uma maior compreensão das circunstâncias que levam a seus delitos. As experiências de Marie Farrar e Medéia são moldadas não apenas pelo gênero, mas também por fatores como classe social, cultura e valores de tradição. Por isso, uma análise interseccional ajuda a compreender como múltiplas formas de opressão se entrelaçam e afetam suas vidas.

Em *Pátria-mãe*, tive a intenção de repensar as estruturas de poder e, adotando essas histórias, contrapor as narrativas hegemônicas que impingem às mulheres o desafio do amor compassivo e do cuidado, como se fossem atos "naturais". Quando desafiam as normas sociais relacionadas à maternidade e recusam assumir atitudes passivas e compreensivas, essas personagens são segregadas ao espaço da criminalidade. Assumo, na leitura que adoto no experimento cênico, o lugar de artista

criadora, contribuindo com a exposição de uma contranarrativa que nos permite olhar novamente para os espaços que cabem socialmente às mulheres.

Etapas 5

Também constitui a dramaturgia do experimento cênico alguns trechos de teorias aplicadas na tese e pontos de reflexão, que em diversos momentos abrem espaço para a interação com a plateia. Através dessas citações, reverencio as artistas que vieram antes e apresento as realidades de diferentes formas de maternidade vividas pelas mulheres, seus desafios e prazeres. Com as referências teóricas, também me apresento como pesquisadora; exponho impasses e fragilidades diante da pesquisa e da maternidade; compartilho alguns saberes; dou materialidade à tese (quando leio trechos que a compõem), e me coloco à disposição para ouvir os e as espectadores.

Esses momentos estão intercalados entres cenas que dispõem de mais teatralidade. Neles, me coloco de forma mais direta, como mãe, mulher e artista-pesquisadora. A teoria, desse modo, funciona também para desdramatizar as histórias pessoais e as de outras autoras e autores, que elegi retomar.

No presente momento, continuo diante de muitas indagações relativas tanto à plasticidade das cenas e à construção da dramaturgia, quanto aos modos de fazer e aos caminhos de compartilhamento. Após a etapa de feitura da tese, projeto a continuidade do trabalho iniciado no exercício cênico, pleiteando leis de incentivos e editais que se interessem pela causa. No contexto atual, criar uma obra cênica – e uma filha – sem apoio institucional e recursos financeiros é uma jornada quase impossível. Ainda assim, desenrolo esse emaranhado de fios que se embaraçam a todo momento e se perco o começo da linha, retomo o novelo, paciente e esperançosa.

4.3 PADECER NO PARAÍSO - A CRIAÇÃO DE UMA FILHA, UMA TESE E UMA PEÇA

O experimento cênico *Pátria-mãe* foi concebido com o objetivo de testar na prática alguns procedimentos, teorias e formatos, fazendo conexões com meu percurso de artista e pesquisadora de teatro. Utilizo experiências cênicas anteriores e

a pesquisa atual, enquanto tento entender meu lugar social, como mãe de uma filha mulher.

Um dos assuntos que atravessa o experimento *Pátria-mãe* é a relação tensa entre maternidade e carreira/trabalho. Trago o tema tanto nos diálogos com diferentes mães, quanto no próprio desafio de fazer um experimento cênico e uma tese.

Ainda hoje, o modelo tradicional de família nuclear patriarcal alimenta as condicionantes que restringem as mulheres ao espaço doméstico. Observamos a sobrecarga feminina cada vez mais acentuada, devido às jornadas de trabalho acumuladas dentro e fora de casa e aos salários inferiores, se comparados aos dos homens em funções semelhantes (EBC, 2017). Uma vez que nós conquistamos mais espaço na esfera pública, atuando ativamente no mercado profissional, mulheres continuam sendo responsabilizadas pela maior parte das funções da casa e da criação dos filhos. Isso afeta diretamente a experiência do maternar e interfere também no trabalho, e no meu caso, nas minhas práticas artísticas e de pesquisa.

Nesta investigação, em que analiso a autobiografia e a autoficção, estão em pauta não somente procedimentos artísticos, mas também a perspectiva da pessoa. Durante a escrita da tese e dos textos da dramaturgia de *Pátria-mãe*, quase nunca estive sentada a uma mesa, esse lugar sagrado do trabalho, munida de uma cadeira confortável e café quente, no silêncio desejado para a melhor concentração e inspiração. Isso seria pedir demais...

Escrevo, geralmente, durante as curtas sonecas diurnas da minha filha. Escrevo ouvindo seus infinitos e amorosos chamados, parando para atendê-la, servindo-lhe comida, fazendo um dengo, beijando o dodói. Escrevo porque tenho a sorte de contar com a ajuda da minha mãe, paciente e generosa. Escrevo durante a noite, depois que a bebê dorme, quando eu também gostaria de estar dormindo. Anoto ideias no celular, na sala de espera do consultório médico. Abro o bloco de notas no meio da madrugada, depois de se levantar para amamentar e perder o sono. Envio áudios para mim mesma enquanto dirijo o carro, para não deixar aquela frase se perder. Aproveito qualquer pequeno intervalo de tempo, porque sei que não posso esperar por algum período mais longo de concentração.

No entanto, sei que essa não é uma condição particular. Mulheres mães trabalham há séculos. Existem e existiram milhares de mães escritoras. Mas, no enfrentamento à idealização da maternidade, o revezamento entre perseguir um pensamento e ajudar a filha a montar uma torre de *Lego* é um descompasso. A

alternância de papéis destoa tanto da imagem de uma escritora/pesquisadora bem-sucedida, quanto de uma mãe feliz, ninando seu rebento. Onde está a mulher sentada no chão com a camiseta suja de suco de uva, colorindo livrinhos com sua filha, enquanto tenta anotar no computador sua posição sobre o debate em torno dos estereótipos e modelos de representação do feminino? Sem nos reconhecermos aqui e acolá, não nos sentimos representadas. Pode, enfim, uma mãe trabalhar dignamente? Podemos ser mães e pesquisadoras, artistas, astronautas, atletas ou presidentes?

Em um dia de desânimo e improdutividade, em meio a pesquisas no *Google* sobre maternidade e escrita, me deparei com o ensaio de não ficção *The fisherwoman's daughter*, de Ursula K. Le Guin (1988). Nele, a autora discorda de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (publicado em 1929), a respeito do argumento de que uma mulher precisa, para escrever ficção, de um quarto ou um espaço particular seu. Sentindo-se inadequada diante dessa ideia, Le Guin (1988) reflete sobre a luta para combinar escrita e maternidade, e investiga onde e como mulheres mães escrevem. A maioria das respostas, que não me surpreenderam, é que elas o fazem na mesa da cozinha, entre uma refeição e outra, em meio aos gritos, apartando brigas de irmãos, com brinquedos espalhados por toda parte. Ursula K. Le Guin, tida como uma escritora prolífica (ela publicou diversos romances, ensaios, poesias, contos e livros infantis, como poucos escritores homens fizeram), de reconhecida qualidade, é mãe de três filhos.

Nesse ensaio, a autora explora e critica a ideia de que ter um filho mata a capacidade criativa da mulher, e de que seria preciso fazer escolhas. A autora discorda veementemente da necessidade de escolher entre maternidade e realização profissional, embora admita que crianças irão sim interferir e, talvez, atrasar o trabalho. Le Guin (1988) sugere que esse malabarismo entre maternidade e trabalho produza bebês melhores, e quiçá, livros melhores também.

A maternidade, pasmem, me ajudou a organizar melhor a agenda e ser mais disciplinada, para aproveitar o tempo. Por isso, meu trabalho acontece no *enquanto*. Escrevo *enquanto* minha filha dorme, ou *enquanto* está sob os cuidados de alguém confiável, ou, atualmente, *enquanto* está na creche. Não há muito tempo para os rituais, talvez, só para o café, que ajuda a disfarçar a noite mal dormida. Foi importante estabelecer o horário de início do trabalho e saber que, todos os dias, eu deveria parar de escrever no mesmo horário, para seguir a rotina e entrar na “hora da mãe”. Fazer

a transição de uma função para outra. Trocar de personagem. Estar disponível para as necessidades da minha filha. Muitas vezes, é difícil interromper a escrita em determinado ponto, no meio de um raciocínio, mas não posso simplesmente ligar para a escola e dizer que hoje vou fazer hora extra como pesquisadora.

Certa vez ouvi um conselho sobre escrita que pregava ser melhor parar no meio, assim sabemos onde começar no dia seguinte. Para mim tem sido assim, a vida das mães está cheia de interrupções. Já perdi as contas de quantas vezes fui interrompida no meu fluxo de pensamento enquanto escrevo essa tese; é justamente essa interrupção que me transporta imediatamente da imersão criativa para a função de cuidadora, oferecendo outro estado de atenção quando retorno ao trabalho.

Esse é um dos pontos em comum no processo criativo de artistas mães. De acordo com a psicanalista feminista Lisa Baraitser (2009), as frequentes e constantes interrupções constituem a experiência do maternar e influenciam assim as subjetividades, por provocarem momentos desestabilizadores e instáveis. Estar disponível para as interrupções vindas das crianças e aceitar o inesperado pode fazer parte do processo de criação, como uma "linha de fuga" poética e formal. Aprendendo a lidar com isso, pegamos o jeito, como se diz no senso comum. Hoje reconheço em meu trabalho criativo o que tenho chamado de *estética da interrupção*. Como reflexo dessa estética, identifico as cenas sendo tratadas como fragmentos, os pensamentos sendo atravessados por diálogos reproduzidos em áudios e partituras corporais sendo cortadas por trechos de diário, imagens ou canções. As estruturas da dramaturgia e da cena em si são entrecortadas, interrompidas por digressões, urgências e improvisos.

O ambiente caótico da vida com um bebê passou a contribuir para o meu trabalho artístico e reflexivo, pois acrescentou complexidades às minhas elocubrações. Não posso negar, entretanto, que sinto inveja de quem tem mais controle do seu tempo. Mas é notável que a turbulência da maternidade me trouxe muito material criativo: sou surpreendida diariamente por frases ou ações inesperadas da minha filha. Isso me coloca em um estado de presença o tempo todo. Sou conduzida ao ato de observar. De responder. De explicar. De repetir usando outras palavras. Descubro nisso um frescor para enxergar as coisas sob outras perspectivas. Retorno para algum lugar da infância, rico em curiosidades, surpresas, espanto e admiração.

O papel de mãe me permite habitar lugares de intimidade e aprender a negociar com experiências muito desafiadoras, mas que também geram prazer. Tatiana Reis (2021), ao falar sobre arte e maternidade, questiona como conciliar os vértices da criação, quando nos propomos a criar arte e criar gente. Talvez, uma das estratégias seja, justamente, assumir a experiência relacional entre mãe e filha e o caos cotidiano como dispositivos de criação. Considerar a participação da criança durante o processo artístico pode ser uma experiência enriquecedora, tendo em vista que são sujeitos altamente criativos e "livres" de compromissos, porque querem apenas a satisfação de necessidades urgentes e brincar.

Utilizo-me desse mote em *Pátria-mãe*, onde conto com a criação participativa da pequena Cora, que entra no palco comigo na primeira cena e, ao longo da apresentação, me obriga a improvisar. Às vezes preciso pausar, voltada ao dilema da interrupção. Às vezes ela permanece comigo, calmamente, até o final. Às vezes, ela decide me deixar lá, sozinha em cena. Como nos preparamos para isso, explico a seguir reproduzindo a primeira cena do experimento cênico, quando encontro a plateia, acompanhada de minha filha:

CENA I

Boa noite a todas e todos. Eu sou a Mariela e esta é Cora, minha filha de 1 ano e X meses. (Pode ser que Cora diga “oi”, ou apenas fique grudada nas minhas pernas).

Tive que trazer a Cora comigo, não teve outro jeito. Não é sempre que tenho com quem deixá-la. É uma menininha ávida. Bastante falante e divertida, mas provavelmente vai ficar meio reservada por um tempo, por não conhecer vocês ainda. Não é nada pessoal. É o jeitinho dela.

Ela me ensina muito sobre a vida, me ensina a observar, assim, como ela está fazendo agora. Me ensina sobre o silêncio. Sobre os limites, sobre o amor, sobre o cansaço, sobre alimentação saudável, sobre o calendário vacinal, sobre o Mundo Bita e Peppa Pig.

Trazer uma bebê ao palco tem muito a ver com o que eu vim fazer aqui. Também por isso ela está ao meu lado, em cena comigo. Há tanto tempo estudando teatro, sempre ouvi dizer que tudo que está em cena, no palco, no cenário, no figurino, tudo tem uma razão cênica. Nesse caso, colocar a Cora em cena tem também um motivo teatral, mas os motivos principais por ela estar aqui, agarrada na minha perna, são pessoais. Imagino que vocês entendam que não posso deixá-la sozinha e, por isso, a levo comigo para quase todo lugar. Não posso fazer outra coisa, ela é a minha realidade, minha urgência. Eu vivi trinta e seis anos sem ela, mas agora já não posso mais imaginar minha vida sem a minha filha.

Espero que vocês não se incomodem com ela. Sei que tem muita gente que não gosta de frequentar lugares com crianças. Um dia eu já fui essa pessoa também. A Cora vai bagunçar um pouco as coisas. Talvez mova de lugar uns objetos do

cenário, porque afinal de contas são os brinquedos dela, é justo que ela os manuseie como quiser. Mas isso vai atrapalhar um pouco a marcação que fizemos da iluminação. É provável que queira me interromper em algum momento para me dizer algo, ou pedir um lanchinho. É bastante provável também que ela não faça algumas coisas que eu pedir, mas tudo bem, tenho ensaiado já pensando nisso, pois não teve um único dia que ela repetiu uma cena conforme combinamos (risos). Pode ser que ela faça algum comentário inusitado que me deixe constrangida, ou a vocês. Pode acontecer também dela se encher disso aqui e me abandonar no palco, sozinha, com um sorriso amarelo. Mas tudo bem, também estamos preparados para isso e a/o XXXX (nome da pessoa que está nos acompanhando neste dia), que está ali atrás, vai cuidar dela durante a apresentação.

Bem, eu espero que ela se comporte bem, que vocês não se irritem com a presença de uma criança atrapalhando seu momento de lazer. É sempre um risco, a gente nunca sabe como o filho vai se comportar. Trouxe para ela água, lanchinhos e seus brinquedos preferidos. Acho que isso pode ajudar. Mas como eu disse, nunca se sabe.

Acho que após essa breve apresentação já dá pra gente começar, pois imagino que vocês estão esperando ver uma peça de teatro, e não uma mãe justificando o motivo de carregar sua filha pra cima e para baixo.

Vou começar falando sobre um mantra indiano que me ensinaram para fazer minha filha dormir. Ela sempre teve muitos problemas de sono. (Para Cora) – Filha, vamos brincar de nanar? (pego a Cora no colo, a luz se apaga e canto Govinda Krishna Jai).

4.4 CADERNO DE (MÃE) ARTISTA

Para onde quer que eu vá, carrego um caderninho comigo. Sempre foi assim. Nele anoto listas de compras, sonhos, horário da consulta médica, trechos de músicas, ideias sobre processos artísticos, pontos importantes de alguma aula, sugestões de livros, indicações de filmes, lembretes para mim mesma, rabiscos, esboços de figurino etc. E de uns tempos para cá, esses cadernos ganharam uma coautora. Cora participa, eventualmente, com seus rabiscos, figurinhas adesivas e aquarelas. É um bom jeito de distraí-la quando estamos em algum lugar que lhe causa tédio.

Tenho este hábito há muito anos, mas só recentemente me dei conta da sua importância também como registro de criação e veículo para a reflexão acerca do trabalho desenvolvido. Neste aspecto, empresto o conceito de Caderno de Artista, muito utilizado nas Artes Visuais, para apresentar o material que acumulei durante o processo de criação de *Pátria-mãe*. Para Clarissa Suzuki, o Caderno de Artista é:

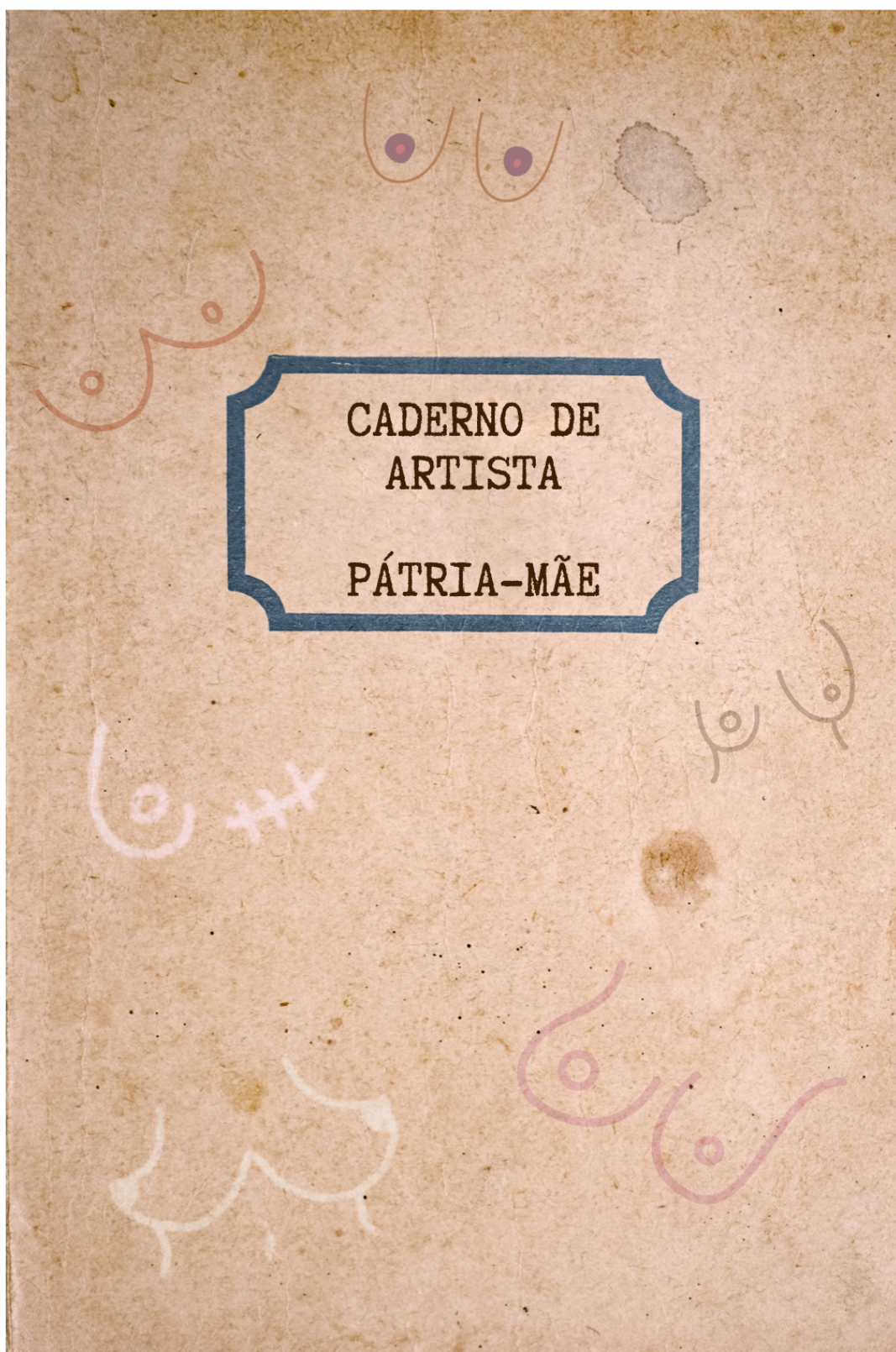
[...] um suporte que materializa o processo criador, o conhecimento acumulado do sujeito no caminho da construção de uma obra ou o

guardador de suas experimentações, suas reflexões, até mesmo o despertar de sua poética (SUZUKI, 2014, p. 23).

Podemos entender que o caderno de artista é uma espécie de registro do diálogo entre a artista e sua obra; um material que auxilia na preparação, no desenvolvimento e na memória da artista em sua produção. Então, por que não pensar também na sua viabilidade como um recurso de registro, análise e transmissão desse processo e, por fim, da obra em si? Pois é no caderno de artista que se rastreia o pensamento e o acaso, possibilitando observar os motivos e escolhas de determinada produção; num caldo em que se misturam diversas linguagens conhecidas e novas ideias a testar, enquanto se gesta a obra. Carolina Nunes e Marisete Colbeich (2014) afirmam que o caderno de artista pode estar inserido na prática pedagógica, pois é uma forma criativa de expressão do fluxo de pensamentos, moldando uma grande colcha de retalhos que dá pistas sobre o que é criar um trabalho em artes.

Ciente disso, apresento imagens, textos, anotações e fragmentos que fazem parte do processo criativo de *Pátria-mãe*, reunidos na forma que desenvolvi de um Caderno de (mãe) artista.

Figura 29 – Caderno de (mãe) artista. Registros do processo criativo de Pátria-mãe





22 de junho de 2021

A luz das 4 da tarde lavando o berço.
O primeiro dia que fiquei sozinha com a pequena mamífera.
O primeiro dia que tentei escrever na vida pós Cora.
Ninguém entenderia a sensação de suspensão. O mundo parou, ou acelerou demais? Cadê o EU que estava aqui?

16 de outubro de 2021

Me ocupo de você o dia todo.
Me preocupo. Me canso. Me derreto.
Te observo com espanto.
Tento engolir os momentos, o sorriso com covinhas. O seu jeitinho de se espreguiçar. Tenho medo de esquecer.
A casa tem estado uma grande bagunça faz tempo. Os e-mails também. Os cabelos então, nem se fala.
Ver um bebê crescer é uma experiência de vida e de morte.
Hoje filha, você já se vira de bruços, segura objetos e dá gargalhadas. Seu riso é minha música preferida, Chopin que me desculpe.

29 de abril de 2022

Pouco tempo antes meu corpo ocupava outra casa, outra cidade, outra vida.
Hoje me sinto um peixe fora d'água. A cidade que nasci, morei por longos anos e fugi.
Agora volto com uma filha e um pedido de ajuda.
Agradeço todos os dias pela sorte que tenho da minha mãe estar por perto, paciente, disposta e feliz.
Sim, ela sempre parece feliz. Será possível uma mãe ser feliz?
Ou será que herdei da mãe minha vocação de atriz?



EQUILID 50mg - 1 comprimido 3x por dia
Medicamento neuroléptico (utilizado para tratamento psiquiátrico ou de doenças mentais) a base de sulpirida, indicado para pacientes com estados neuróticos depressivos, síndromes vertiginosas e esquizofrenia.



I3 de fevereiro de 2022

Quando ainda eu era só um contorno de mãe eu planejava muitas coisas para criar minha filha. Eu era só um corpo arredondado, crescendo, meio mãe, meio filha, ainda na metade do caminho. Uma outra de mim que quase não vejo mais. Tenho poucas notícias de onde ela foi parar. Hoje sou mãe e não tem nada mais concreto do que isso. Meu corpo com dores nas costas, nos calcanhares, nos braços. Meus cabelos brancos se multiplicando a olhos vistos. Olheiras escuras e profundas. Barriga flácida, nunca vai voltar ao que era antes. Sono leve, insônia, despertares sincronizados. Meu corpo inteiro virou mãe. Me solidarizo com qualquer mulher que encontro na rua carregando um pequeno ser humano. Me desculpo com todas as amigas que tiveram filhos antes de mim. Eu não sabia de nada. Ainda hoje sei muito pouco. Me reconecto com minha mãe, minhas avós. Minhas avós, tão distantes da imagem da vó cozinheira de colo gordo e quente. Me desconecto de um mundo que antes era meu. Não frequento os mesmos lugares e nem as mesmas pessoas. E sinto falta. Corro o instagram enquanto amamento e vejo os amigos em festas, viagens e jantares que não me cabem. Não sou convidada. Não faço mais parte. Sinto inveja, tristeza, raiva, saudade, e também sinto meu corpo cansado, querendo só encostar na cama e assistir qualquer série ruim. Eu não conseguiria mesmo sair de casa. Fico sabendo dos colegas de trabalho crescendo, sempre atarefadas, mal falo com elas agora. Sinto saudades de estar no trabalho. De reclamar do trabalho. De me cansar do trabalho e das pessoas do trabalho. Passo as manhãs, tardes e noites sendo testemunha de uma pessoa que cresce e se desenvolve. Que tem humor, personalidade, vontades e olhos grandes. Passo os dias observando pequenas conquistas, mudanças de comportamentos, novos sons, novos movimentos. Acompanhamento cotidianamente a criação de um novo habitante da Terra. Um pequeno corpo neste mundo grande. E vou fazendo o que posso com o pouco que sei sobre ser mãe.

18 de abril de 2022

Sua bebê acorda de 6 a 10 vezes por noite há 5 meses. Por noite, ela passa mais ou menos 200 minutos amamentando por noite. O que significa que em 1 semana ela passa em média 23 horas em claro durante a madrugada. E umas 90 horas por mês. Chegamos então a uma média ponderada de 460 horas que ela passou acordada de madrugada nos últimos meses. Tentou de tudo: ruído branco, luz azul no quarto, luz vermelha, sem luz, simpatia com espada de são Jorge, chá de camomila, chá de erva cidreira, chá de alface, flor branca pro anjinho da guarda, sal grosso, benzedeira, "é quebrante", ela disse, santo anjo do senhor, tem que rezar pro deusinho, dorme filha, massagem relaxante, óleo essencial de lavanda, de laranja doce, tesoura pra espantar a bruxa, mantra indiano, govinda krhsina jay, gopala krhishna jay, dorme filha, eu te abençoo.

05 de maio de 2022

O dia começa já com a mãe polvo, esticando seus tentáculos por todos os lados. Dá a volta na mesa, queima a fatia de pão, recolhe brinquedos, "tire isso da boca, menina", se concentra no trabalho por 13 minutos. Desacelera, respira, engole o café, recolhe os farelos. Sorri pra mini pessoa que rodopia em torno de si mesma. O pressentimento da saudade futura. Coloca um casaco na criança, amanheceu frio. O frio gostoso do começo de maio. Nostalgia do vento gelado no rosto pedalando a bicicleta. Hoje em dia mal consegue respirar.

Mãe falta de ar. Meia mãe, meias sujas, meia estação, maria metade. Quisera eu ser inteira, ou não ter que dar conta de meio mundo.



Deus Há de Ser - Elza Soares

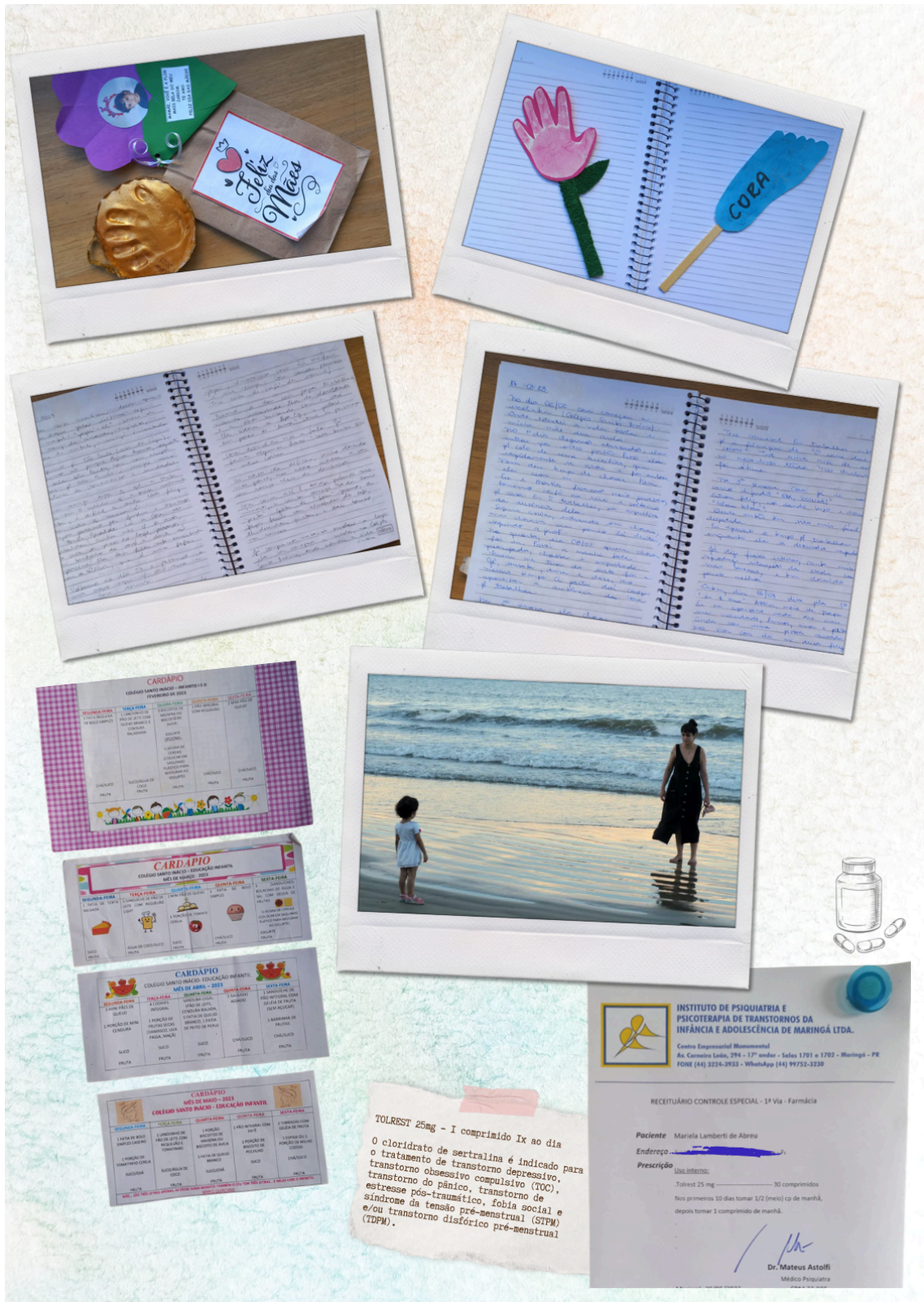
Deus é Mãe
 E todas as ciências femininas
 A poesia, as rimas
 Querem o seu colo de Madona
 A poesia, as rimas
 Querem o seu colo de Madona
 Pegar carona nesse seu calor divino
 Transforma qualquer homem em menino
 Ser pedra bruta nesse seu colar de braços
 Amacia dureza dos fatos
 Deus é Mãe
 E todas as ciências femininas
 A poesia, as rimas
 Querem o seu colo de Madona
 A poesia, as rimas
 Querem o seu colo de Madona
 Pegar carona nesse seu calor divino
 Transforma qualquer homem em menino
 Ser pedra bruta nesse seu colar de braços
 Amacia dureza dos fatos
 Deus é Mulher
 Deus há de ser
 Deus há de entender
 Deus há de querer
 Que tudo vá para melhor
 Se for mulher
 Deus-há-de-ser
 Deus-há-de-ser Fêmea
 Deus-há-de-ser Fina
 Deus-há-de-ser Linda
 Deus-há-de-ser
 Deus-há-de-ser Fêmea (Deus-há-de-ser Fêmea)
 Deus-há-de-ser Fina (Deus-há-de-ser Fina)
 Deus-há-de-ser Linda (Deus-há-de-ser Linda)
 Deus-há-de-ser, Deus-há-de-ser
 Deus-há-de-ser, Deus-há-de-ser
 Deus-há-de-ser
 Deus é Mãe

"Andava devagar, pois tinha que
 arrastar na saia nove crianças"

falar de maternidade é falar
 sobre o mundo.
 todo mundo tem uma experiência
 com mãe, ou com a falta dela.
 todo mundo é filho e filha.

"A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.
 A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem - o hoje - o agora.
 Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 o eco da vida-liberdade."

Conceição Evaristo



TOLREST 25mg - I comprimido 1x ao dia
 O cloridrato de sertralina é indicado para o tratamento de transtorno depressivo, transtorno obsessivo compulsivo (TOC), estresse pós-traumático, fobia social e síndrome da tensão pré-menstrual (STPM) e/ou transtorno disfórico pré-menstrual (TDPM).

INSTITUTO DE PSIQUIATRIA E PSICOTERAPIA DE TRANSTORNOS DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE MARINGÁ LTDA.
 Centro Empresarial Monumental
 Av. Conselheiro Lodi, 294 - 17º andar - Setor 1701 e 1702 - Maringá - PR
 FONE (41) 3224-3932 - WhatsApp (41) 99752-3230

RECEITUÁRIO CONTROLE ESPECIAL - 1ª Via - Farmácia

Paciente: Mariana Lamberti de Abreu
 Endereço: [Redacted]
 Prescrição: [Redacted]

Uso: [Redacted]
 Tolrest 25 mg - 30 comprimidos
 Nos primeiros 10 dias tomar 1/2 (meio) cp de manhã, depois tomar 1 comprimido de manhã.

Dr. Mateus Astolfi
 Médico Psiquiatra



DEVANEIOS INEXEQUÍVEIS - Cia. Solagasta

(Cena autoral - Aquele que nunca chegou)

Quando a possibilidade de me tornar mãe virou um devaneio. Uma insubstancialidade, um nada bem vazio. Uma cavidade uterina guardando um embrião morto. Absolutamente nada, coisa nenhuma, nada sobre a terra, nem uma partícula com vida. Um fantasma, uma miragem, um espectro, uma ilusão.

De concreto eu tinha um par de sapatos de pouco mais de 11 centímetros, novinho. Sem a sola gasta. Sem chulé, sem o formato dos pés do dono, ainda com etiqueta. Novinho.

A barriga nem cresceu, pra não deixar vestígio. A coisa ali dentro se diluiu, assim como a ideia da maternidade, da família perfeita, da felicidade. Aquele material com que se fabricam os sonhos foi um pouco absorvido, um tanto dissolvido, expelido, escorreu pelos dedos, pelas pernas, pela fenda que se abriu em mim.

Um ser concebido apenas pelo pensamento, imaterial, imponderável, inatingível, inexequível, incorpóreo, fantasmagórico.

Secretamente fui nutrindo o fantasminha dentro de mim. Quando ninguém assistia, vestia a almofada pra me ver de barriga. Imaginação fecunda, fui deixando aquilo ser real, ainda que só por dentro. Ainda que sem células. Por vezes usei a fila preferencial, e aí de quem duvidasse do meu corpo fértil, sem falha, sem erro. Estava ali a minha ilusão de alma. Cheguei a sentir se mexendo. Encomendei um berço sob medidas em madeira cor de avelã. Nunca paguei. Ganhamos presentes, lavei com sabão de côco e pendurei no varal da memória, num lugar que as vezes venta.

Caprichei na fantasia, na dupla sagrada mãe-bebê, com o contorno de carregar um filho no colo. Asas de fantasia, voou como um anjo, fiquei entre sonho e pesadelo.

Mas nunca cresci, nunca pari, leite não teve, não teve choro na madrugada. Não o dele. O meu teve muito. O choro calado com gosto de realidade.

Não fui mãe. Ou será que fui?

Nunca tive nos braços aquele pequeno bebê, aquele que nunca chegou.

MEDEIA - EURÍPEDES

E eu, sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça.

A minha ciência faz com que eu para uns seja invejada para outros ainda desagradável.

Além de que nascemos mulheres, para as ações nobres incapacíssimas, mas de todos os males artífices sapientíssimas.

Gemo ao pensar na ação que em seguida tenho de praticar. Porque eu vou matar os meus filhos. Não há quem os possa livrar. E, depois de ter derrubado toda a casa de Jasão, saio do país, fugindo do assassinio dos meus filhos adorados, eu, que ousei a mais ímpia das ações.

privada de vós, eu levarei uma vida amarga, e para mim dolorosa. E vós nem sequer ao menos vereis a vossa mãe com esses queridos olhos, porque tereis passado a outro gênero de vida.

A INFANTICIDA MARIE FARRAR - BERTOLT BRECHT

Somente de madrugada ela foi parir em paz.
E teve, como diz, um filho homem.
Um filho como tantos outros filhos.
Uma mãe como as outras ela não era, porém.
E não podemos desprezá-la por isso.

(...)

Então, entre o quarto e o sanitário - diz que
Até então não havia acontecido - a criança
começou a chorar, o que a irritou tanto, que com
ambos os punhos, cegamente, sem parar
Eateu nela até que se calasse, diz ela.
Levou em seguida o corpo da criança
Para sua cama, pelo resto da noite
E de manhã escondeu-o na lavanderia.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados
Todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Cena MEDEIA do
espetáculo
"(In)Confessáveis"

Cena CARTA PARA MINHA
FILHA, do espetáculo
"(In)Confessáveis"

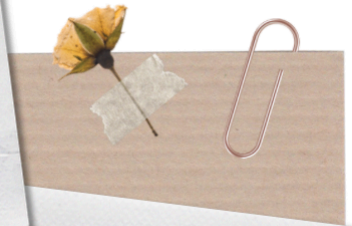
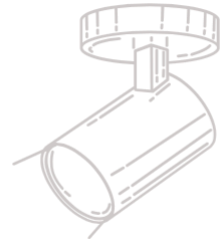
Espectáculo "Medidas
contra violência"



Em cena falo sobre angústias por saber que carregava uma filha mulher. Enumero as várias opressões sofridas por mim e outras mulheres próximas, entre elas o feminicídio ocorrido em janeiro de 2020 da artista maringense Magó, minha conterrânea.



abertura de processo:
PÁTRIA-MÃE
Fotos: Ana Clara Poltronieri



Fotos: Ana Clara
Poltronieri





parir a mim mesma
 abortar medos e crenças
 de quantas mortes eu precisei pra chegar aqui?
 maternidades do fracasso
 mãe coruja
 padecer no paraíso
 beijo de mãe sara tudo
 casa da mãe joana
 pátria-mãe
 língua-mãe
 tirar a mãe da força
 colo de mãe
 não tenho filho desse tamanho
 mãe é tudo igual só muda o endereço
 onde o filho chora e a mãe não vê

organizar:

áudios para mim mesma (lembretes e ideias).

videos e gravações (gravidez, parto e cora).

conversas com Cora. mil conversas.

Falar com Rita sobre adoção e relação
 homoafetiva.
 Duas mães sapatão e um filho negro.
 Gravar conversa com Lua sobre maternidade
 trans, possibilidades e desafios.

áudios de WhatsApp:

receitas de xarope caseiro para tosse.

série de diálogos com Kanzelu sobre referências da pesquisa, dificuldades, e experiência com a creche dos filhos.

divagações com Lidi sobre aborto, ser mãe depois dos 40.

conversas com várias amigas sobre maternidade solo, desespero, medo, desânimo e exaustão.

ideias trocadas com Mateus sobre paternidade e processo criativo.

conversa com Dágela sobre maternidade atípica, terapias, acolhimento.

Conversa com Gê e Eianca sobre introdução alimentar, crises conjugais, profissão e aleatoriedades.



PÁTRIA-MÃE (ROTEIRO CÊNICO)

CENA I

Entro no palco com Cora.

Faço o texto de apresentação.

CENA II

Mantra Indiano - Govinda Krishna Jai

Apenas luz de abajur enquanto canto o mantra com Cora no colo.

(Pode ser que nesse momento ela queira mamar, então amamentação sentada na poltrona ao lado do abajur)

CENA III

Áudios sobrepostos com trechos de diários.

Em projeção no chão vídeos editados da minha gravidez, de momentos com a Cora em diferentes idades e fotos. A montagem é feita também com sobreposição de imagens, com cores dessaturadas e alguns momentos em câmera lenta.

Distribuo papéis e giz de cera no chão, em cima das projeções, sento-me com a Cora e desenho com ela.

Áudios e vídeos são interrompidos.

Enquanto ela está distraída com esta atividade, falo sobre a importância dos diários para o meu processo criativo e conto sobre a minha pesquisa e os conceitos de autobiografia, autoficção e escrita de si.

Emendo a narrativa desdramatizada e falo sobre os encontros com diferentes formas de maternar, e as pluralidades das condições de cada mãe.

CENA IV

Peço para algumas pessoas da plateia lerem pequenos trechos de autoras, como Conceição Evaristo, Silvia Federici, Orna Donath, Aminatta Forna, Ursula Le Guin, Lucila Scavone, entre outras.

A cena continua com áudios e pequenos trechos editados de conversas com outras mães sobre diferentes realidades: mãe solo, mães adotivas, mães negras, maternidade trans, não-maternidade e aborto.

Enquanto os áudios acontecem realizo uma partitura corporal repetitiva, coreografada pela bailarina e atriz Ana Clara Poltronieri, simulando ações do dia-a-dia com a Cora, tais como: trocar, alimentar, cozinhar, amamentar, dar banho, ninar, brincar, pintar, etc.

Esta cena tem trilha sonora original composta por Martin Eikmeier, pai da Cora.

(Nesse momento, geralmente, Cora acha divertido ficar correndo atrás de mim, me agarra pelas pernas, brinca, imita e dança).

CENA V

Terminamos a cena anterior exaustas.

Sento-me e coloco a Cora sentada entre minhas pernas. A gente toma água e ofereço-lhe algum lanchinho.

Falo diretamente para a plateia, em uma narrativa reta, sem interpretações, sobre como a maternidade mudou a minha vida.

Não apenas na rotina e no corpo, mas na percepção do mundo.

Conto sobre algumas cenas que atuei em outros espetáculos, começando por Marie Farrar.

Resumo a história da personagem do poema de Brecht e recito alguns trechos.

Contextualizo sobre como e quando a cena foi montada.

Em seguida faço uma breve sinopse sobre Medeia, de Eurípedes, e como ela surgiu como material de inspiração para uma cena que criei junto ao Coletivo Impermanente para o espetáculo (In)Confessáveis.

Apresento algumas reflexões sobre as diferentes opressões sofridas por mulheres, relacionando com classe social e contextos histórico e cultural.

A seguir um clip de várias notícias de jornais referentes ao abandono materno, e comportamentos diferentes do que se espera da "mãe ideal".

O som que acompanha o clip é caótico e perturbador, também composição de Martin Eikmeier.

O som é interrompido na imagem final do clip, que apresenta dados estatísticos de abandono paterno no Brasil e algumas colagens com manchetes sobre este tema.

CENA VI

Falo sobre outra cena de um trabalho anterior que criei após sofrer um aborto espontâneo, quando sabia muito pouco ainda sobre ser mãe. Leio o texto da cena e exponho alguns objetos que fazem parte destas memórias, com um par de sapatinho nunca usado.

Apresento alguns depoimentos de mulheres que optaram pelo aborto e outras que sofreram aborto espontâneo.

Em seguida estendo um varal com frases sobre a polêmica questão da legalização do aborto.

CENA VII

Volto à questão da pesquisa, e levanto pontos sobre trabalho, carreira profissional e as dificuldades em conciliar com a maternidade, e como isso afeta nossa saúde mental, somado à falta de rede de apoio e condições públicas para mulheres mães.

Falo sobre as infinitas interrupções e como isso se transformou em um elemento formal deste exercício cênico.

Após essa fala abro um baú de brinquedos, e com a ajuda de Cora vamos tirando tudo que tem lá dentro. Além de brinquedos, caixas e caixas vazias de ansiolíticos e antidepressivos, livrinhos infantis, fraldas, várias receitas médicas, máscaras de inalação, seringa de medicamentos, bomba elétrica de leite, máscara cirúrgica e N95 (como as usadas no auge da pandemia) imagens de ultrassom, livros utilizados na pesquisa, post-its, diários e outros cacarecos.

Essa ação acontece ao som de "Deus Há de Ser", de Elza Soares.

CENA VIII

Com o palco repleto de coisas espalhadas, me posiciono ao lado de um mosquiteiro pendurado na vara do teatro. Ele já foi utilizado na cena da coreografia de ações cotidianas.

O tecido é leve e transparente e nele vemos algumas palavras e desenhos. O mosquiteiro desce e fica esparramado pelo chão.

Digo que essa é nossa cena final, e convido quem desejar, a subir no palco e rabiscar algo no mosquiteiro. Pode ser apenas um nome. Ou uma palavra, frase, desenhos ou traços abstratos.

Essa ação pode durar alguns minutos, enquanto isso brinco com a cora de cantigas de roda, dançamos e corremos pelo palco (a depender da vontade dela).

Depois o mosquiteiro sobe novamente e ganha uma iluminação de destaque.

Áudio com texto autoral "Pátria-mãe":

A pátria não é um sistema, nem uma monarquia, nem um monopólio, nem uma forma de governo;

Pátria é céu, solo, corpo, colo, lar e berço.

É território.

Suor, trabalho, cansaço.

Pátria é língua.

Pátria é mãe.

Nem sempre mãe gentil.

Nem sempre filho sadio.

Os mapas não sabem indicar pra que lado fica

As bússolas perdem os ponteiros

Terra desconhecida

Mãe estarecida

A filha recém-nascida estica os braços, boceja e pergunta:

Mãe, de onde vem a tempestade?

Entra trecho da música "Poetisas no Topo 2":

"Ó, pátria amada de filhos abandonados

Mulheres e mães solteiras vivendo como tem dado

Ó, pátria armada, fruto do patriarcado

Que quer defender o ventre e não o corpo violado"

(Poetisas no Topo 2 - Stefanie | Cynthia Luz | Winnit | Ebony | Lourena | Kmila CDD - Pineapple)

OBS: este é apenas um roteiro, e tudo está suscetível ao improviso e às mudanças, a depender do comportamento e das demandas de Cora.

FIM.

**FIGURINO MARIELA:**

- I - camiseta regata preta larga e desbotada e calcinha.
- 2 - penhoar longo vermelho

FIGURINO CORA:

body/camiseta/blusa vermelha
calça/short vermelha ou preta.

CENÁRIO:

- Poltrona, mesa de centro, abajur.
- Baú de brinquedos
- Mosquiteiro pendurado
- Bonecas de Cora
- varal (estendido em cena)

A ideia é que o palco comece quase vazio e ao final está repleto de coisas, bagunças e brinquedos espalhados.

ILUMINAÇÃO:

Vai alterando de acordo com as cenas entre o lúdico, o onírico e o "real".

TRILHA SONORA ORIGINAL:
Martin Eikmeier

PPREPARAÇÃO CORPORAL E COREOGRAFIA:
Ana Clara Poltronieri

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, eu não era mãe.

Não fui a menina com o sonho de ser mãe. Não sonhei com nomes para meus possíveis filhos, nem com decoração de quartos infantis. Eu poderia ser, tranquilamente, uma mulher que escolheu não ter filhos e não teve. Poderia, mas não sou, pelo fato de ter tido dois. Uma filha que esbanja vida, ávida que é, e outro, que nunca tive em meus braços. *“Never in my arms, always in my heart”*, uma vez ouvi dizerem. Essas experiências foram tempestades no meu mar, que já não era calmo. E depois delas, foi impossível seguir o mapa já traçado.

Minha filha é meu começo. Não dá para voltar para as minhas coisas de antes, após a “licença-maternidade” - para as mulheres da classe artística, isso nunca existiu de fato. Não tem volta. É um novo começo. E como todo começo, é preciso coragem para desbravar os caminhos ainda não trilhados. A maternidade me faz visitar alguns lugares belos, outros nem tanto.

Sendo assim, essa pesquisa se deu, principalmente, por uma curiosidade: como as mães artistas seguiam suas vidas? Seria isso possível? A experiência da maternidade inaugurou em mim o sentimento de solidão materna, tão comentado em rodas de mães. Mas também me catapultou para outros lugares. Para outros pensamentos, reflexões, questionamentos. Entrei em contato com outros corpos que maternam. Com artistas que vivem situações semelhantes às minhas e outras que experimentam a maternidade de forma bastante diferente. Por muitas vezes, me vi só. Mas, em vários momentos, senti a maternidade como uma rede complexa de conexão entre mães. E ali estive a escutar, acolher, chorar e aprender.

Nesse contexto, cresceu a necessidade de me aproximar de mães artistas e de outras formas de fazer arte. Precisei me aprofundar em leituras sobre maternidade e autoras que olham atentamente para isso, para repensar os conflitos e contradições construídos pelos discursos normativos acerca do que se entende por maternidade.

Nesses percursos, esta pesquisa foi ganhando corpo. De início, quando nem era mãe, o interesse em pesquisar a autobiografia feminina na cena teatral contemporânea apontava para outros rumos. Depois de atravessada pela experiência da primeira gravidez, e estilhada por um aborto espontâneo, meu foco voltou-se para a maternidade. Seguiu, então, mais precisamente, para mães artistas que falam em primeira pessoa na cena.

Quando este tema virou minha cisma, pensava haver poucas obras teatrais que tratavam da maternidade. Talvez porque não tinha a atenção voltada para isso até então. Talvez porque esse assunto fique de fora do circuito badalado dos festivais e das críticas importantes. Talvez. Agora sou contaminada com um olhar afiado para o tema. No decorrer desses quatro anos de investigação, obstinação e pesquisa, descobri incontáveis trabalhos de artistas mães que tratam da maternidade de forma direta ou indireta, muitas das quais apresento ao longo do primeiro capítulo. Descobri publicações de várias mães artistas que se dedicam a criar a partir deste lugar e estão listadas nas referências bibliográficas por terem sido fundamentais para o desenvolvimento do meu texto. Em suas obras, elas falam das delícias de ser mãe. Ou do arrependimento, da sobrecarga, das dificuldades, das frustrações. São olhares diferentes, perspectivas que se chocam ou se complementam, mas sempre criando redes e expandindo o que podemos nomear de corpo-mãe, por meio de narrativas sobre maternidades múltiplas.

Diante de tantos trabalhos interessantes que encontrei, percebi uma ampla diversidade de discursos, estéticas e abordagens; seria impossível realizar uma análise mais profunda sobre a totalidade das obras. Precisei reconhecer que este trabalho não daria conta de abordar a extensa produção artística contemporânea voltada ao tema. E também que não poderia contemplar formas de maternidades dissidentes, como mães adotivas, mães de filhos neuroatípicos ou maternidade trans. Porém, como este é um dos primeiros trabalhos acadêmicos a tratar da maternidade e autobiografia na cena teatral brasileira, optei por mencionar, ao longo dos capítulos, algumas das produções artísticas que encontrei e, por meio delas, reverenciar essas mães artistas. Foi um caminho de escolhas e exclusões, deixando muitas outras referências para possíveis pesquisas futuras.

Assim, busquei traçar limites para circunscrever este estudo, mas guiando meu olhar para as obras e discursos a partir do entendimento da maternidade como uma experiência plural, impossível de ser capturada por completo. Ainda precisaríamos inventar palavras para dar conta de descrever minimamente o atravessamento pelo que passa uma pessoa que se torna mãe. Estrategicamente, me dediquei a duas obras da cena teatral paulistana que considere bastante representativas e propus a criação de um experimento cênico que dialogasse com as artistas estudadas e a teoria que embasa esta pesquisa.

A obra de Janaina Leite foi, desde o início, um objeto de estudo e de cisma. Sua relevância como artista para a cena atual fez com que seu trabalho circulasse por vários espaços e ganhasse atenção de críticos e pesquisadores. Por se tratar de uma obra que extrapola os modelos de teatro convencional e escancara diversos tabus, ela repercutiu no círculo artístico, posicionando a maternidade como um dos temas centrais do debate teatral.

O trabalho de Letícia Bassit emergiu como outro interesse de investigação, por sua potência discursiva e sua urgência temática. Enquanto temos na obra de Leite a força imagética, de potência ritual e onírica, ao lado da sofisticação dos elementos que compõem a plasticidade da cena e de um tipo de construção de discurso pelo fragmento, reconhecemos em Bassit a elaboração da palavra e a força da operação dos elementos do cotidiano no palco, numa forma narrativa mais linear, que flerta - criticamente - com o lugar comum e o ordinário.

Depois de dialogar com as teorias que embasam esta pesquisa, também identifiquei na obra de Janaina Leite uma relação entre desmontagem e autobiografia, bem como o recurso de pesquisa-ação, como forma de inserir a autobiografia dentro do universo de pesquisa da artista. Já Letícia Bassit trabalha nos limites entre autoficção e autobiografia de forma mais crua, mostrando-se mais preocupada em compartilhar sua experiência e denunciar uma situação social, do que em tensionar teorias e procedimentos teatrais.

Essas escolhas estéticas geram efeitos diferentes, o que sempre me interessou muito. Ainda assim, procurei observar atentamente os pontos em comum nos processos de criação das duas artistas e frisar os discursos dessas obras como importantes contranarrativas, que abordam a maternidade por outras perspectivas, afastando as imagens daquela mãe santificada e aproximando-as da realidade de inúmeras mães de hoje.

A autobiografia utilizada como estratégia cênica para abordar o tema da maternidade também foi observada nas obras de Soraia Costa, Tati Caltabiano, Roberta Barros, Jocarla Gomes, Karla Tenório e Angela Ribeiro, entre outras. Todas essas artistas partem de si mesmas para alcançarem um panorama mais amplo, potencializando o discurso político e social. Nessa coleção de trabalhos sobre o lugar materno, várias camadas se sobrepõem, perpassando relações familiares, ancestralidade, simbologias, tabus, regras e estruturas sociais.

Deixando-me contaminar pelas obras dessas artistas e por tantas outras que assisti, ouvi e li, além de todas as autoras que me alimentaram durante essa caminhada, abracei também o processo criativo, experimentando no palco os procedimentos estudados, sem saber o que dali viria. Que face teria esse “bebê”? Com quem iria se parecer? Também arrisquei deixar que o processo indicasse sua utilidade dentro da pesquisa. Será que a obra em processo seria apenas um elemento residual da pesquisa ou uma continuidade, indício do seu futuro? Por ora posso afirmar que o experimento integra a tese, e que vai continuar reverberando por meio de um próximo espetáculo que, por enquanto, é uma sequência de fragmentos interrompidos, ou um relicário de miudezas sobre as dores e delícias de ser mãe, artista e pesquisadora. Posso dizer que a maternidade, sem dúvida, tem exercido grande influência na minha criação artística e acadêmica, mas digo também que essa pesquisa tem afetado minha forma de maternar.

Retomando minhas inquietações iniciais, hoje, ao fim desta pesquisa, depois de experimentar na prática os conceitos e procedimentos analisados, posso dizer que autobiografia, autoficção, autoginografia e escrevivência são maneiras contemporâneas de trazer as maternidades para a cena, como demonstramos nos espetáculos *Stabat Mater* e *Mãe ou Eu também não gozei*. Evidentemente, não existe um protocolo ou um modelo claro, e cada artista vai manusear seus materiais de forma individual, mas podemos dizer que existe uma poética em comum entre as obras que partem de material pessoal para tratar da maternidade.

Reconhecemos outros estilos e modos de fazer, que diferem do teatro convencional pois carregam consigo a força da relação entre a cidadã, sua obra e a sociedade. Emprestando as palavras de Eleonora Fabião:

Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, [...] de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2008, p. 237).

Fabião lista algumas tendências dramatúrgicas da performance que podemos identificar no teatro contemporâneo e apontar nas obras aqui analisadas, tais como: o desinteresse em interpretar personagens fictícios, preferindo explorar características próprias e seu estereótipo social; o investimento em dramaturgias pessoais, com posicionamentos nítidos; o estreitamento entre ética e estética; a

ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte; e o alargamento da presença e da contribuição do espectador na obra (FABIÃO, 2008, p. 239).

Busquei, ao longo dos capítulos desta tese, dispor posições e discursos que não fossem rígidos, na tentativa de contemplar outras formas de matinar e de criar arte ao mesmo tempo em que se cria gente. Evitei classificar as obras de acordo com teorias hegemônicas, favorecendo narrativas que vão contra a lógica patriarcal para, assim, criar uma rede de relações entre maternidade, feminismo, autobiografia e teatro.

O arcabouço teórico desta pesquisa foi marcado pelas teorias feministas, que deram o tom da análise sobre as obras e as imagens que apresento ao longo do texto, com o objetivo de apontar como o corpo feminino e, principalmente, o corpo materno, é alvo de críticas e condenações quando não se comporta de acordo com a lógica capitalista patriarcal. Busquei dar espaço para enfoques que propõem construções de novas maternidades, fugindo de modelos que normatizam o que uma mãe deve ou não ser ou fazer. Concordo com Clarissa Borges (2019), quando afirma que:

[...] neste tabuleiro de percepções e imagens, [...] o jogo entre sociedade e arte não pode ser encarado a partir de posicionamentos fixos de poder, pois apesar de a criação artística ser fruto de várias questões sociais, ela é agente de poder e cria modelos que também afetam a sociedade (BORGES, 2019, p. 284).

Entendo que na cultura ocidental dominante, esses jogos de poder são formados e sustentados pelas imagens que apresentam modelos para o corpo feminino. Embora disfarcem seu aspecto ideológico, essas imagens ensinam como uma mulher deve se comportar para ser “feminina”, aceitando e reproduzindo as regras transmitidas através dos discursos normativos de gênero, divulgados nas mídias e nas interações sociais. Ações publicitárias, filmes, contos de fadas, romances, novelas, jornais e revistas nos mostram como devemos nos vestir e nos comportar, quais as formas de desejo aceitáveis, como expressar nossas emoções e assim por diante. Nessa “campanha”, aprendemos também sobre ser a mãe dócil e amorosa.

De acordo com Borges (2019), a arte não está alheia à reprodução das desigualdades entre homens e mulheres, por exemplo, propagando como eles e elas se relacionam com os processos de visibilidade e de olhar, ou como corpos femininos são instaurados como objetos do olhar do outro. Ao longo da história, reconhecemos

em muitas imagens reproduzidas pela arte hegemônica as regras impostas pelo ideal de maternidade. No entanto, esta é uma disposição cultural e, assim, também móvel; segundo Borges:

A mudança nas representações do corpo feminino em sua função como mãe sofre uma reviravolta quando as vozes femininas começam a ser ouvidas, tornam-se artistas, escritoras e pesquisadoras, que incluem a subjetividade e falam então de si e de sua própria experiência (BORGES, p. 133, 2019).

Reconhecemos, em um movimento recente que se iniciou a partir da década de 1990, pesquisadoras feministas que passaram a dar mais atenção à condição materna e às diferentes experiências das mulheres, levando em consideração aspectos interseccionais para pensar o impacto das representações do corpo-mãe na produção em artes. Aderimos a esta reflexão sobre as representações do corpo materno partindo da perspectiva da teoria feminista e lutamos também contra a fixidez das identidades, apontando possibilidades do corpo-mãe como sujeito da contestação e da revolução, por vias diversas.

Nos últimos anos, observamos no Brasil outro movimento crescente, da extrema direita, manifestando posições em defesa de valores conservadores, entre eles, a noção tradicional de família. Essa onda reacionária, que elegeu as feministas como inimigas, reage à abertura da sociedade às visões mais igualitárias e plurais. De fato, associa-se ao poder econômico, buscando manter privilégios e lucro. Como aponta Campos (2021), não é incomum que uma forte resposta conservadora patriarcal suceda um período de conquistas emancipatórias e de expansão do pensamento. Na crise política, econômica e cultural que ainda assola o país, mesmo após a mudança do poder no governo federal, é notável o fortalecimento dos discursos patriarcais, misóginos, racistas, transfóbicos e homofóbicos, que rejeitam outras possibilidades de família, que não o desenho tradicional burguês. Diante desse quadro, nosso posicionamento como artista, pesquisadora e cidadã, é o de resistência. Contestamos qualquer cerceamento à liberdade e às formas plurais de subjetividade, que impõem modelos para a experiência feminina.

Chego à fase final da tese e do experimento artístico com a sensação de que ainda não fiz tudo que desejava, a mesma incompletude que percebo em mim a respeito da maternidade: sempre parece faltar algo, ou parece existir uma outra forma que ainda não tentei. Ainda assim, encerro esta etapa com a esperança de que este

trabalho possa contribuir para novas reflexões sobre arte, teatro e maternidade, e inspirar outras artistas e mães a construírem narrativas plurais sobre suas existências, rompendo com paradigmas e estereótipos de gênero.

Por fim, agradeço a todas as parceiras e parceiros com quem trabalhei desde que me tornei mãe, e que aceitaram horários alternativos de ensaios, cancelamentos por causa de uma febre inesperada na cria, viagens com uma bebê no carro, e tudo o mais que foi feito para respeitar as demandas da Cora. Agradeço a escuta, paciência e cumplicidade que tiveram comigo. Se nem tudo são flores, estamos inventando alternativas muito melhores, para acolher mães trabalhadoras nas artes, como em toda e qualquer profissão que caiba às mulheres.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mariela Lamberti de. O corpo materno como provocação entre o público e o privado. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 163-175, 2018. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v8i1p163-175. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/144294>. Acesso em: 25 nov. 2022.

ABREU, Mariela Lamberti de. **A intuição feminista em Hysteria**: um olhar sobre os possíveis feminismos na cena contemporânea. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A “ESCREVIVÊNCIA” na literatura feminina de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Tv Puc-Rio, 2017. (15 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8>. Acesso em: 25 out. 2022.

ALONSO, Aristides Ledesma. Verossimilhança. **E-dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca>, acesso em 30/05/2022.

ALVES, Caleb Faria e VIRTUOSO, Letícia. Nos meandros do processo criativo: o ritual da desmontagem no teatro. **Revista Gis**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115 -134, junho 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/116352/113943>. Acesso em 14 jan. 2023.

ALVES, Cíntia Marques; LOPES, Ederaldo José. Falsas Memórias: questões teórico-metodológicas. **Paidéia**: Cadernos de Psicologia e Educação, Ribeirão Preto, v. 36, n. 17, p. 45-56, abr. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/6TcsYLzSMYnrPDTGJdWNFzr/?format=pdf&lang=pt>, acesso em 30/05/2022.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Espetáculo, comunicação e comunismo em Guy Debord. **Kriterion**: Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 48, n. 115, p. 167-182, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/9t7XPSTDPzzybZwSVWT8NQh/?lang=pt>. Acesso em: 30/05/2022.

ARÁN, Márcia. **Psicanálise e feminismo**. Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/psicanalise-e-feminismo/>. Acesso em: 08 fev. 2023.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2007. Trad. Pietro Nassetti.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. Trad Waltensir Dutra

BAIA, Luara Paula Vieira. **Maternidade tem cor?** Vivências de mulheres negras sobre a experiência de ser mãe. 2020. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020. Disponível em:

<http://www.pgc.uem.br/arquivos-dissertacoes/luara-paula-vieira-baia.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2021.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Podem as imagens devorar os corpos? **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.7, p. 77 - 82, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57322> , acesso em 12/10/2021.

BALDIN, Talita; BRITO, Rosemeire Santos. A mulher em cena: o feminino na tragédia grega 'medéia'. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, [S.L.], v. 5, n. 1, p. 114-125, jan./jul. 2014. Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). <http://dx.doi.org/10.5212/rlagg.v.5.i1.0007>. Disponível em: https://revistas.uepg.br/index.php/rlagg/article/view/4767/pdf_111. Acesso em: 28 maio 2023.

BARAITSER, Lisa. **Maternal Encounters: The Ethics of Interruption**. New York: Routledge, 2009.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64. Trad. Mario Laranjeira.

BALSANELLI, Adriana. **Conversas com Meu Pai**. Assessoria de Comunicação. Disponível em: <http://adrianabalsanelli.com.br/espetaculos-eventos/conversas-com-meu-pai/>. Acesso em: 14 abr. 2022.

BASSIT, Letícia. **Mãe ou Eu também não gozei**. São Paulo: Editora Patuá, 2019.

BASTOS, Roberto Kennedy de Lemos. A escrita como cuidado de si na obra tardia de Michel Foucault. **Revista Sísifo**, Feira de Santana, v.1 n. 5, 2017. Disponível em <http://www.revistasisifo.com/2017/05/a-escrita-como-cuidado-de-si-na-obra.html> , acesso em 30/05/2022

BENJAMIN, Flaviana. **Poéticas de Si: Autobiografia como estratégia artística de subversão das mulheres**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Volume 1, Tatuapé: Editora Brasiliense, 1985. Trad. Sergio Paulo Rouanet.

BERTE, Odailso Sinvaldo. O processo criativo como espaço-fronteiriço matricial. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.2, n.38, Florianópolis, p.1-32, 2020.

BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade**. 318 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2464>

BORSA, Juliane Callegaro; NUNES, Maria Lucia Tiellet. Aspectos psicossociais da parentalidade: O papel de homens e mulheres na família nuclear. **Psicologia**

Argumento, Curitiba, v. 29 n. 64, p. 31-39, 2011. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/psicologiaargumento/article/view/19835> , acesso em 26/05/2022.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidente da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 09/06/2022.

BRECHT, Bertolt. A infanticida Marrie Farrar. *In: Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Thais Becker. **Maternidade, Psicanálise e Normatividade**: uma leitura crítica da feminilidade e maternidade na teoria freudiana. 2021. 184 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

CAMPOS, Sheila. **Arte, política e ideologia**: uma mirada feminista sobre medeia. uma mirada feminista sobre Medeia. 2021. Diretório Regional do PT no Distrito Federal. Disponível em: <https://ptdf.com.br/2021/03/29/arte-politica-e-ideologia-uma-mirada-feminista-sobre-medeia/>. Acesso em: 09 abr. 2023.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>. Acesso em: 25 set. 2022.

_____. **Racismo, sexismo e desigualdade racial no Brasil**. São Paulo: Selo negro, 2011.

_____. Enegrecer o feminismo: a situação negra na América latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 313-321, 2019.

CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 331-245, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/HGVKFKHfL4KfXB3wSFkxxMS/?format=pdf&lang=pt> , acesso 28/07/2020

CASANAVE, Carlota. M. I. L. **As tramas de Mnemosine: a memória nos primórdios da teoria freudiana**. 2008. Tese (Doutoramento) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2008.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Contingência e necessidade. In: **A crise da razão**[S.l.: s.n.], 1996. Disponível em <https://artepensamento.ims.com.br/item/contingencia-e-necessidade/> , acesso em 39/05/2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORNAGO, Óscar. Atuar “de verdade”. A confissão como estratégia cênica. **Revista Urdimento**, Florianópolis, ano 12, v. 13, p. 99-111. Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099> , acesso em 09/04/2013.

COSTA, Elce Nunes Nogueira da; PURIFICAÇÃO, Marcelo Máximo; TEIXEIRA, Filomena Rodrigues. Ensino de Filosofia e o lugar social da mulher no mito de Medeia. **Revista Educação, Psicologia e Interfaces**, [S.L.], v. 1, n. 1, p. 6-14, 12 out. 2017. Revista Educacao, Psicologia e Interfaces. <http://dx.doi.org/10.37444/issn-2594-5343.v1i1.13>. Disponível em: <https://educacaoepsicologia.emnuvens.com.br/edupsi/article/view/13>. Acesso em: 29 maio 2023.

COSTA, Jurandir Freire. Memória e trauma. **Cadernos de Psicanálise**. Rio de Janeiro , v. 41, n. 41, p. 103-123, dez. 2019 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952019000200006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 31/05/2022.

COX, Renee. **Portfólio**. Disponível em: <https://www.reneecox.org/yo-mama>. Acesso em: 30 nov. 2022.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Do coração à caneta: cartas e diários pessoais nas teias do vivido. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 59, p. 115-142, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/37036/22828> , acesso em 14/03/2020.

_____. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **Revista Patrimônio e Memória**, v.3, n.1, p. 45-62, 2007. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/8/455>, acesso em: 29/05/2022

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. Trad. Heci Regina.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Trad. Estela dos Santos Abreu.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIÉGUEZ, Ileana (Org.). **Des/Tejiendo Escenas**. Desmontajes: procesos de investigación y creación. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.

_____. Cenários expandidos: (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, n.15, Udesc, Florianópolis, p. 135-148, 2010.

_____. DESMONTAGEM CÊNICA. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. Trad. José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217>. Acesso em: 14 fev. 2023.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

DIEHL, Bianca Tams; SENNA, Tassiana da Silva. A construção da identidade da mulher no espaço público: um processo relacionado ao poder. **Rev. Humanidades**, Fortaleza, v. 31, n. 1, p. 23-41, jun. 2016. Disponível em <https://periodicos.unifor.br/rh/article/view/4832> Acesso 02/06/2022

DIP, Nerina. **Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2005. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/1210/1/NERINA%20DISSERTACAO.pdf> , acesso em 29/05/2020.

DONATH, Orna. **Mães Arrependidas: uma outra visão da maternidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. Trad. Marina Vargas.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres**: a idade média. S/i: Afrontamento, 1990.

EBC. (Empresa Brasil de Comunicação). **Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada**. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/mulheres-trabalham-75-horas-mais-que-homens-devido-dupla-jornada> . Acesso em 23/05/2023.

EURÍPIDES, **Medeia**. Trad. Miroel Silveira e Júnia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2005.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade, diáspora**. João Pessoa: Ideia: Editora Universitária - UFPB, 2005, p. 201-212.

_____. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, [S. l.], v. 8, p. 235-246, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 30 maio de 2023.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. Itinerários, **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun, 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. acesso em 30 de maio de 2022.

_____. Autoficção: um percurso teórico. **Criação & Crítica** n. 17, p.30-46, São Paulo, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>> Acesso em: 08/07/2020

FALCÃO, Paula. Mulheres e espaço público: invisibilidade social feminina e o direito ao voto no Brasil. **Mosaico**, [S.L.], v. 11, n. 17, p. 245-260, 28 jan. 2020. Fundação Getúlio Vargas. <http://dx.doi.org/10.12660/rm.v11n17.2019.80333>. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/80333/7741>. Acesso em: 13 out. 2022.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017. Tradução Coletivo Sycorax.

_____. **Mulheres e Caça às Bruxas**: Da Idade Média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

FERNANDES, SILVIA. Atos de profanação. **Revista Sala Preta** v.20 no.1, p.185 – 197, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/170782> , acesso em 15/02/2022

FERRARA, *Jessica Antunes*. Escrita e reinvenção de si: caminhos para uma prática discursiva feminista. **Revista Garrafa**, v. 17, n. 4. p. 166 - 191. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/25188> acesso em 30/05/2022.

FERREIRA, Luciana Pereira Queiroz Pimenta; ARAÚJO, Luísa Consentino de; RODRIGUES, Maria Luiza Simplicio; CÂMARA, Yanca Abreu. A escrevivência de Conceição Evaristo como estratégia político-discursiva de resistência. **Letras de Hoje**, [S.L.], v. 56, n. 2, p. 251-261, 9 nov. 2021. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2021.2.40482>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/40482>. Acesso em: 16 out. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção?*. **Matrizes**. Volume 3, n. 1, p. 131-143, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38247> , acesso em 18/11/2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

FIORIN, Pascale Chechi; OLIVEIRA, Clarissa Tochetto; DIAS, Ana Cristina Garcia. Percepções de mulheres sobre a relação entre trabalho e maternidade. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**. v. 15, n. 1, p. 25-35, Santa Maria, jan.-jun, 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-33902014000100005 , acesso em 28/05/2022.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FONSECA, Cláudia. **Família, fofoca e honra**: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 2000.

FORNA, Aminatta. **Mãe de todos os mitos**: como a sociedade modela e reprime as mães. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. Tradução: Angela Lobo de Andrade.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo – Y otros textos afines**. 1a. ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. Coleção Pensamiento Contemporáneo. Trad. Mercedes Allendesalazar.

_____. **A Ordem do Discurso**. Aula inaugural no College de France. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Fearless speech**. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

_____. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTES, Virgínia. **O que é ACUMULAÇÃO PRIMITIVA? | #LéxicoMarx**. TV Boitempo Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=odEH0AEFMvc> , acesso em 29/05/2022.

FREUD, Sigmund. La interpretación de los sueños. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu, vol. V, 2007.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20Lélia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf. Acesso em: 05 março 2022.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (org.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 75-93.

GUASCH, Anna Maria. **Autobiografías Visuales: del archivo al índice**. Madrid: Siruela, 2009.

GUIMARÃES, Maria da Gloria Vitória; PETEAN, Eucia Beatriz Lopes. Carreira e família: Divisão de tarefas domiciliares na vida de professoras universitárias. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, v. 13 n.1, p. 103 - 110, São Paulo, 2012. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-33902012000100011 , acesso em 29/05/2022.

HAACK, Marina Camilo. Maternidade e escravidão: disputas, agências e experiências. In: **30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil**. Recife v. 30. 2019.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2013.

HENRIQUES, Fernanda. Elisabeth Badinter: racionalismo, igualdade e feminismo. **Comunicação apresentada ao Congresso Evocativo do Primeiro Congresso Feminista em Portugal**: Lisboa 2005. Disponível em: <https://home.uevora.pt/~fhenriques/textos-filegenero/elisabetebadinter.pdf> Acesso em: 21 fev. 2023.

HERMINIO, Beatriz. **A escrevivência carrega a escrita da coletividade, afirma Conceição Evaristo**. In: Instituto de Estudos Avançados (IEA) da Universidade de São Paulo, 2022. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/a-escrevivencia-carrega-a-escrita-da-coletividade-afirma-conceicao-evaristo>. Acesso em: 09 jan. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar, 2020.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**. 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

IACONELLI, Vera. Maternidade e Erotismo Na Modernidade: Assepsia do Impensável na Cena de Parto. **Revista Percursos**, no 34, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://institutogerar.com.br/wp-content/uploads/2017/02/maternidade-e-erotismo-na-contemporaneidade.pdf> . Acesso em 17/02/2022.

JABLONSKI, Bernardo. O cotidiano do casamento contemporâneo: A difícil e conflitiva divisão de tarefas e responsabilidades entre homens e mulheres. In T. Féres-Carneiro (Ed.), **Família e casal: Saúde, trabalho e modos de vinculação** (p. 203-228). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathleen S. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KONDER, Leandro. **A Poesia de Brecht e a História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 269-295

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário e Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a narrativa e a identidade. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. **A aventura (auto)biográfica: teoria & empiria**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

LE GUIN, Ursula K. The Fisherman's Daughter. **Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places**. Nova Iorque: Grove Press, 1989.

LEITE, Janaina. Teatro documentário ou sob o risco do real: artigo sobre o conceito de teatro documentário e a criação da peça festa de separação. **Questão de Crítica**: Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, nov. 2011. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/10/teatro-documentario-ou-sob-o-risco-do-real/>. Acesso em: 06 maio 2022.

_____. **Autoescrituras performativas: do diário à cena**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

_____. O feminino abjeto na obra de Angélica Liddell. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498513914_ARQUIV_O_OfemininoabjetonaobraDeAngelicaLiddell.pdf , acesso em 16/03/2022.

_____. Feminino abjeto. **Revista Aspás**, [S.L.], v. 8, n. 1, p. 210-240, 25 out. 2018. Universidade de São Paulo. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p210-240>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75493/148197>. Acesso em: 18 nov. 2021.

_____. **Stabat mater**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019.

_____. **Ensaio sobre o feminino e a abjeção na obscena contemporânea**. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Guedes.

_____. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. **Letras de Hoje**, v. 48, n. 4, p. 537 - 544, Paris, 2013. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15460> , acesso em 14/04/2019.

LIRA, Aline Nogueira de; MORAIS, Normanda Araújo de; BORIS, Georges Daniel Janja Bloc. A homoparentalidade em cena: a vivência cotidiana de mulheres lésbicas com seus filhos. **Revista da SPAGESP**, v.16 n.1, p. 74-91, 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702015000100007 Acesso em: 6 nov. 2022.

LOFTUS, Elizabeth. Make believe memories. **American Psychologist**, 277, p. 867-873, Washington 2003.

_____. As falsas lembranças. **Revista Viver Mente & Cérebro**, 2, p. 90-93, São Paulo, 2005

LOPONTE, Luciana. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**. 10 (2). Julho 2002.

LUSTOZA, Rosane Zétola. A formação do conceito de Nome do pai (1938-1958). **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, [S.L.], v. 21, n. 3, p. 323-332, dez. 2018. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1516-14982018003004>.

LYRA, L. F. R. P. Engrendramentos da cena feminista fiados pela trama da mandala dramatúrgica. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero: transformações, conexões, deslocamentos**, 11., 2017, Florianópolis. Anais... Florianópolis, SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 2018.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Por uma dramaturgia feminista: jornadas de f(r)icção. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (org.). **Estudos interdisciplinares sobre gênero e feminismo 2**. Ponta Grossa, Pr: Atena Editora, 2019. p. 80-89.

MACHADO, Alice e CHAGAS, Isabelle. **Não tenho pai, mas sou herdeiro: histórias e registros de paternidades ausentes**. Belo Horizonte, Crivo editorial, 2020.

MARCONDES FILHO, Ciro. As imagens que nos aprisionam e a escapada a partir do corpo: sobre dietmar kamper. **Comunicação & Cultura**, [S.L.], v. [], n. 4, p. 153-174, 1 jun. 2007. Comunicação & Cultura. <http://dx.doi.org/10.34632/COMUNICACAOECULTURA.2007.456>.

MATTAR, Laura Davis; DINIZ, Carmen Simone Grilo. Hierarquias reprodutivas: maternidades e desigualdades no exercício dos direitos humanos pelas mulheres. **Interface: comunicação, saúde, educação**. n. 40, v. 16, p. 107-119, Botucatu, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/XqxCrSPzLQSyTJjsFQMdwjb/abstract/?lang=pt> acesso em: 2/06/2022.

MCLARNEY, Ellen. Beyoncé's Soft Power. **Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies**, [S.L.], v. 34, n. 2, p. 1-39, 1 set. 2019. Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/02705346-7584892>.

MEAD, Margaret. **Macho e fêmea; um estudo dos sexos num mundo em transformação**. Petrópolis, Vozes, 1971.

MELO, Hildete Pereira. O industrial feminino. **Texto para discussão IPEA**. n. 764, Rio de Janeiro, 2000.

MENEZES, Maria Eugênia de. A mãe de todas as perguntas. *In: Teatrojornal*. [S. l.], 1 dez. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3ilChYu> , acesso em: 2/09/2021.

_____. 'Stabat Mater' e a jornada de Janaina Leite. *In: Teatrojornal*. [S. l.], 6 set. 2020. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2020/09/stabat-mater-e-a-jornada-de-janaina-leite/> . Acesso em: 12/10/21.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. **Pós**, Belo Horizonte, v.6 n. 11, p. 78-91, maio 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15776/pdf> , acesso em 31/05/2022.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen 16:3, 1975.

NASCIMENTO, Evandro. Autoficção como dispositivo. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.24, n.42, 2017. disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/viewFile/31606/23295> Acesso em 30/05/2022

NUNES, Carolina Ramos; COLBEICH, Marisete. **O espaço criativo na educação: Cadernos de Artista\ Professor\ Pesquisador. Anais do X Encontro do grupo de Pesquisa Educação, Arte e Inclusão**. Florianópolis – CEART\ UDESC. 2014. Disponível em: <https://virtual.udesc.br/eventos/xencontro/02.pdf>. Acesso em: 12 de abril de 2023.

OLIVEIRA, Cândida e RAMOS, Tânia Regina Oliveira. A produção de subjetividades no romance e na entrevista midiática: rastros do autobiográfico e da escrita feminista de Maria Valéria Rezende. **Letras de Hoje**, v. 53, n. 2, p. 212-222. Florianópolis, 2018.

OKIN, Susan Moller. Rousseau's Natural Woman. *In: The Journal of Politics*, v. 41, n. 2, p. 393-416, [S.l.], 1979.

PAIVA, Giovanna Galisi. **Por uma autobiografia para além do texto: o corpo e a palavra no teatro de angélica liddell**. 2020. 68 f. TCC (Graduação) - Curso de Arte-Teatro, Universidade Estadual Paulista – Unesp, São Paulo, 2020.

PAGLIA, Camille. **Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, n. 18, 1989.

_____. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATTOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESCO, 2003. p. 13-27.

_____. **Minha história das mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, 21(3): 496, Florianópolis, 2013.

RAGO, Margareth. **Entre a História e a Liberdade: Luce Fabri e o Anarquismo Contemporâneo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

_____. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2013.

_____. **Do cabaré ao lar**. São Paulo: Paz & terra, 2014.

REIS, Tatiana de Sousa. **Arte e maternidade**: artistas brasileiras, uma análise sob a perspectiva feminista. 2021. 78 f. TCC (Graduação) - Curso de Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/32129>. Acesso em: 28 set. 2022.

REYNA, Valerie F., & LLOYD, Farrell. Theories of false memory in children and adults. **Learning and Individual Differences**, 9, 95-123, 1997

RIBEIRO, Lucas Mello Carvalho. Rousseau e a escrita de si. **Artefilosofia**, v. 14 n. 27. Ouro Preto, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2202/3067> Acesso em 30/05/2022.

RODRIGUES, Ariene; KALIL, Irene Rocha. O corpo materno no espaço público: uma análise dos mamecos no jornalismo on-line nacional. In: OLIVEIRA-CRUZ, Milena Freire de; MENDONÇA, Maria Collier de (org.). **Maternidade nas Mídias**. Santa Maria: Facos-Ufsm, p. 294-317, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/21291/Maternidade%20nas%20M%C3%ADdias.pdf>. Acesso em: 04 set. 2022.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Metacrítica – Eu não sou bonita**. 2014. Prática da Crítica - MIT-SP. Disponível em: <https://mitsp.org/2014/metacritica-eu-nao-sou-bonita/>. Acesso em: 02 mar. 2023.

ROMANO, Lucia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo?** a performatividade de gênero feminino no teatro contemporâneo. 2009. 659 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Imagens encarnadas estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro contemporâneo. **Mimus – Revista online de mímica e teatro**

físico. Ano 5, no.5. Salvador: Padma, 2015. p. 32-55. Disponível em: <https://mimus.com.br/revista-mimus/n-5/revistamimus5-32-55.pdf>. Acesso em 16 out 2022.

ROUSSELLE, Jeanne; TEIXEIRA, Evandro Luis; SANTOS, Luciellm dos. O corpo monstruoso e sofredor do teatro de Angélica Liddell. **Ouvirouver**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 161-170, 25 set. 2021. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/ouv-v17n1a2021-55976>.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 57-71

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo: EDUC, 2008.

SANKOFA: significado desse símbolo africano. significado desse símbolo africano. Dicionário de Símbolos. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>. Acesso em: 24 mar. 2023.

SANTOS, José Raphael Brito dos. DESMONTAGEM CÊNICA: reflexão sobre o processo ético e estético do artista-docente. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. I.], v. 1, n. 1, 2014. DOI: 10.14393/RR-v1n1a2014-14. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27153>. Acesso em: 17 fev. 2023.

SANTOS, Renato Favarin dos; STEIN, Lilian Milnitsky. A influência das emoções nas falsas memórias: uma revisão crítica. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 415-434, set. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51772008000300009&lng=pt&nrm=iso. acesso em 31/05/2022.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. Trad. Rosa Freire d'Aguiar

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos Pagu**. Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu, n. 16, p. 137- 150, Campinas, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/3wSKqcsySs8ZV4rHM63K8Lz/?lang=pt> , acesso em 20/04/2020.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**, p. 23-56. São Paulo, 1994.

SILVA, Heloisa. **Narrativas Pessoais: possibilidades de confrontos com o real na cena**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

SMALL, Daniele Ávila. A profanação fundamental. **Questão de crítica**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 70, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2D3QJnU>. Acesso em: 02/07/2020.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SOUSA, Raimundo. Gênero, autoginografia e performatividade em Margaret Skinnider. **Ex Aequo - Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre As Mulheres**, [S.L.], v. 5, n. 34, p. 127-141, 15 dez. 2016. Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres - APEM. <http://dx.doi.org/10.22355/exaequo.2016.34.09>.

STANTON, Domna. Autogynography: Is the Subject Different? In: **The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century**. Nova Iorque: New York Literary Forum, 1984.

STEVENS, Cristina; VASCONCELOS, Vania. Mães de outras cores: matrifocalidade na literatura afro-brasileira de autoria feminina. **Revista Cerrados**, [S. l.], v. 20, n. 32, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25968>. Acesso em: 7 dez. 2022.

STREHLAU, Vivian Iara; CLARO, Danny Pimentel; LABAN NETO, Silvio Abrahão. A vaidade impulsiona o consumo de cosméticos e de procedimentos estéticos cirúrgicos nas mulheres? Uma investigação exploratória. **Revista de Administração**, [S.L.], v. 50, n. 1, p. 73-88, mar. 2015. Business Department, School of Economics, Business & Accounting USP. <http://dx.doi.org/10.5700/rausp1185>.

SUZUKI, Clarissa Lopes. **Cadernos de artista: páginas que revelam olhares da arte e da educação**. 2014. 75 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

TEODORO, Malu. **Porfólio**. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/>. Acesso em: 09 ago. 2022.

The Guggenheim Museums and Foundation. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/14666>. Acesso em: 26 nov. 2022.

TOLEDO, Paulo Bio. Sobre Stabat Mater: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, v. 20 n.1, p. 198 - 219, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/171903> , acesso em 15/02/2022

TRASTOY, Beatriz. **Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual**. 2008. Disponível em < https://www.europeana.eu/en/item/2022101/urn_axmedis_00000_obj_75173d2e_028f_42e4_acae_7862115eafe8> acesso em 28/05/2020.

Una costilla sobre la mesa: Madre (Angélica Liddell / Atra Bilis). Madre (Angélica Liddell / Atra Bilis). 2020. Comunidad de Madrid - 38 Festival de Otoño. Disponível em: <https://www.madrid.org/fo/2020/unacostillamadre.html>. Acesso em: 19 fev. 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXO

Apresento aqui o roteiro cênico e alguns fragmentos que irão compor a dramaturgia de *Pátria-Mãe*. Como ainda é um trabalho em processo, os trechos não estão organizados no formato de dramaturgia, funcionando apenas como ideias e referências para o fio condutor da peça.

PÁTRIA-MÃE ROTEIRO CÊNICO

CENA I

Entro no palco com Cora.

Faço o texto de apresentação.

CENA II

Mantra Indiano – *Govinda Krishna Jai*

Apenas luz de abajur enquanto canto o mantra com Cora no colo.

(Pode ser que nesse momento ela queira mamar, então amamentação sentada na poltrona ao lado do abajur)

CENA III

Áudios sobrepostos com trechos de diários.

Em projeção no chão trechos de vídeos da minha gravidez, de momentos com a Cora em diferentes idades e fotos. A montagem é feita também com sobreposição de imagens, com cores dessaturadas e alguns momentos em câmera lenta.

Distribuo papéis e giz de cera no chão, em cima das projeções, sento-me com a Cora e desenho com ela.

Áudios e vídeos são interrompidos.

Enquanto ela está distraída com esta atividade, falo sobre a importância dos diários para o meu processo criativo e conto sobre a minha pesquisa e os conceitos de autobiografia, autoficção e escrita de si.

Emendo a narrativa desdramatizada e falo sobre os encontros com diferentes formas de maternar, e as pluralidades das condições de cada mãe.

CENA IV

Peço para algumas pessoas da plateia lerem pequenos trechos de autoras, como Conceição Evaristo, Silvia Federici, Orna Donath, Aminatta Forna, Ursula Le Guin, Lucila Scavone, entre outras.

A cena continua com áudios e pequenos trechos de conversas com outras mães sobre diferentes realidades: mãe solo, mães adotivas, mães negras, maternidade trans, não-maternidade e aborto.

Enquanto os áudios acontecem realizo uma partitura corporal repetitiva, coreografada pela bailarina e atriz Ana Clara Poltronieri, simulando ações do dia a dia com a Cora, tais como: trocar, alimentar, cozinhar, amamentar, dar banho, ninar, brincar, pintar, etc. Esta cena tem trilha sonora original composta por Martin Eikmeier, pai da Cora. (Nesse momento, geralmente, Cora acha divertido ficar correndo atrás de mim, me agarra pelas pernas, brinca, imita e dança).

CENA V

Terminamos a cena anterior exaustas.

Sento-me e coloco a Cora sentada entre minhas pernas. A gente toma água e ofereço-lhe algum lanchinho.

Falo diretamente para a plateia, em uma narrativa reta, sem interpretações, sobre como a maternidade mudou a minha vida.

Não apenas na rotina e no corpo, mas na percepção do mundo.

Conto sobre algumas cenas que atuei em outros espetáculos, começando por Marie Farrar. Resumo a história da personagem do poema de Brecht e recito alguns trechos. Contextualizo sobre como e quando a cena foi montada.

Em seguida faço uma breve sinopse sobre Medeia, de Eurípedes, e como ela surgiu como material de inspiração para uma cena que criei junto ao Coletivo Impermanente para o espetáculo (In)Confessáveis.

Apresento algumas reflexões sobre as diferentes opressões sofridas por mulheres, relacionando com classe social e contextos histórico e cultural.

A seguir um clip de várias notícias de jornais referentes ao abandono materno, e comportamentos diferentes do que se espera da “mãe ideal”.

O som que acompanha o clip é caótico e perturbador, também composição de Martin Eikmeier.

O som é interrompido na imagem final do clip, que apresenta dados estatísticos de abandono paterno no Brasil e algumas colagens com manchetes sobre este tema.

CENA VI

Falo sobre outra cena de um trabalho anterior que criei após sofrer um aborto espontâneo, quando sabia muito pouco ainda sobre ser mãe. Leio o texto da cena e exponho alguns objetos que fazem parte destas memórias.

Apresento alguns depoimentos de mulheres que optaram pelo aborto e outras que sofreram aborto espontâneo.

Em seguida estendo um varal com frases sobre a polêmica questão da legalização do aborto.

CENA VII

Volto à questão da pesquisa, e levanto pontos sobre trabalho, carreira profissional e as dificuldades em conciliar com a maternidade, e como isso afeta nossa saúde mental, somado à falta de rede de apoio e condições públicas para mulheres mães.

Falo sobre a infinitas interrupções e como isso se transformou em um elemento formal deste exercício cênico.

Após essa fala abro um baú de brinquedos, e com a ajuda de Cora vamos tirando tudo que tem lá dentro. Além de brinquedos, caixas e caixas vazias de ansiolíticos e antidepressivos, livrinhos infantis, fraldas, várias receitas médicas, máscaras de inalação, seringa de medicamentos, bomba elétrica de leite, máscara cirúrgica e N95 (como as usadas no auge da pandemia) imagens de ultrassom, livros utilizados na pesquisa, post-its, diários e outros cacarecos.

Essa ação acontece ao som de “Deus Há de Ser”, de Elza Soares.

CENA VIII

Com o palco repleto de coisas espalhadas, me posiciono ao lado de um mosquiteiro pendurado na vara do teatro. Ele já foi utilizado na cena da coreografia de ações cotidianas.

O tecido é leve e transparente e nele vemos algumas palavras e desenhos. O mosquiteiro desce e fica esparramado pelo chão.

Digo que essa é nossa cena final, e convido quem desejar, a subir no palco e rabiscar algo no mosquiteiro. Pode ser apenas um nome. Ou uma palavra, frase, desenhos ou traços abstratos.

Essa ação pode durar alguns minutos, enquanto isso brinco com a cora de cantigas de roda, dançamos e corremos pelo palco (a depender da vontade dela).

Depois o mosquiteiro sobe novamente e ganha uma iluminação de destaque.

Áudio com texto poético Pátria-mãe:

A pátria não é um sistema, nem uma monarquia, nem um monopólio, nem uma forma de governo;

Pátria é céu, solo, corpo, colo, lar e berço.

É território.

Suor, trabalho, cansaço.

Pátria é língua.

Pátria mãe.

Nem sempre mãe gentil.

Nem sempre filho sadio.

Os mapas não sabem indicar pra que lado fica

As bússolas perdem os ponteiros

Terra desconhecida

Mãe estarecida

A filha recém-nascida estica os braços, boceja e pergunta:

Mãe, de onde vem a tempestade?

Entra trecho da música “Poetisas no Topo 2”:

“Ó, pátria amada de filhos abandonados
Mulheres e mães solteiras vivendo como tem dado
Ó, pátria armada, fruto do patriarcado
Que quer defender o ventre e não o corpo violado”
(Poetisas no Topo 2 - Stefanie | Cynthia Luz | Winnit | Ebony | Lourena | Kmila CDD – Pineapple)

OBS: este é apenas um roteiro, e tudo está suscetível ao improviso e às mudanças, a depender do comportamento e das demandas de Cora.

FIM.

FRAGMENTOS DE TEXTOS PARA DRAMATURGIA

CENA I

Boa noite a todas e todos. Eu sou a Mariela e esta é Cora, minha filha de 1 ano e X meses. (Pode ser que Cora diga “oi”, ou apenas fique grudada nas minhas pernas).

Tive que trazer a Cora comigo, não teve outro jeito. Não é sempre que tenho com quem deixá-la. É uma menininha ávida. Bastante falante e divertida, mas provavelmente vai ficar meio reservada por um tempo por não conhecer vocês ainda. Não é nada pessoal. É o jeitinho dela.

Ela me ensina muito sobre a vida, me ensina a observar, assim, como ela está fazendo agora. Me ensina sobre o silêncio. Sobre os limites, sobre o amor, sobre o cansaço, sobre alimentação saudável, sobre o calendário vacinal, sobre o Mundo Bita e Pepa Pig.

Trazar uma bebê ao palco tem muito a ver com o que eu vim fazer aqui. Também por isso ela está ao meu lado, em cena comigo. Há tanto tempo estudando teatro, sempre ouvi dizer que tudo que está em cena, no palco, no cenário, no figurino, tudo tem uma razão cênica. Nesse caso, colocar a Cora em cena tem também um motivo teatral, mas os motivos principais por ela estar aqui, agarrada na minha perna, são pessoais. Imagino que vocês entendam que não posso deixá-la sozinha, e por isso, a levo comigo para quase todo lugar. Não posso fazer outra coisa, ela é a minha realidade, minha urgência. Eu vivi 36 anos sem ela, mas agora já não posso mais imaginar minha vida sem a minha filha.

Espero que vocês não se incomodem com ela. Sei que tem muita gente que não gosta de frequentar lugares com crianças. Um dia eu já fui essa pessoa também. A Cora vai bagunçar um pouco as coisas. Talvez mova de lugar uns objetos do cenário, porque afinal de conta, são os brinquedos dela, e é justo que ela manuseie como quiser. Mas isso vai atrapalhar um pouco a marcação que fizemos da iluminação. É provável que queira me interromper em algum momento para me dizer algo, ou pedir

um lanchinho. É bastante provável também que ela não faça algumas coisas que eu pedir, mas tudo bem, tenho ensaiado já pensando nisso, pois não teve um único dia que ela repetiu uma cena conforme combinamos (risos). Pode ser que ela faça algum comentário inusitado que me deixe constrangida, ou vocês. Pode acontecer também dela se encher disso aqui e me abandonar no palco, sozinha, com um sorriso amarelo. Mas tudo bem, também estamos preparados para isso e a/o XXXX (nome da pessoa que está nos acompanhando neste dia), que está ali atrás vai cuidar dela durante a apresentação.

Bem, eu espero que ela se comporte bem, que vocês não se irritem com a presença de uma criança atrapalhando seu momento de lazer. É sempre um risco, a gente nunca sabe como o filho vai se comportar. Trouxe para ela água, lanchinhos e seus brinquedos preferidos. Acho que isso pode ajudar. Mas como eu disse, nunca se sabe.

Acho que após essa breve apresentação já dá pra gente começar, pois imagino que vocês estão esperando ver uma peça de teatro, e não uma mãe justificando o motivo de carregar sua filha pra cima e para baixo.

Vou começar falando sobre um mantra indiano que me ensinaram para fazer minha filha dormir. Ela sempre teve muitos problemas de sono (para Cora). – Filha, vamos brincar de nanar? (pego a Cora no colo, a luz se apaga e canto Govinda Krishna Jai)

A HISTÓRIA QUE EU NÃO CONTEI

Uma história de quatro começos. Quatro histórias de quatro mulheres, ou de todas as mulheres do mundo.

Se ao menos eu tivesse fé, eu poderia fazer uma oração em outra língua pras pessoas que eu nem conheço.

Se ao menos eu tivesse fé, eu poderia rodar *incontida* num vestido rosa choque.

Se ao menos eu tivesse fé, eu me matricularia num curso de corte e costura só pra aprender a fazer remendo nas histórias que eu não consegui contar.

Eu recontaria aquela história da menina que tentou fugir de casa aos 7 anos, colocando todas as calcinhas na mochila.

Ou eu poderia começar bordando a história da mãe dela, que tinha uma irmã gêmea, que andava de bicicleta azul nos anos 80 e usava macacão caramelo. Eu poderia recortar as partes *inconvenientes*, se a mulher preferisse assim.

Ou então, veja que tal, eu poderia começar pela vó da menina de 7 anos, e costurar nas memórias delas uns dias mais coloridos, pra ela não precisar se lembrar das costuras no peito que o médico fez depois de arrumar seu coração doente pela terceira vez.

Talvez fosse melhor começar alinhavando a história daquela mulher que veio antes, que teve uma filha cardíaca e séria. Uma filha só. Cardíaca e séria, mas com um coração que sabia amar e que pariu duas gêmeas idênticas.

Eu poderia começar por vários começos.

Contando sobre a primeira mulher do mundo.

Ou sobre a história dessa mulher que acabou de nascer, que respirou pela primeira vez há 43 segundos.

Eu posso fingir que são todas a mesma mulher e fazer uma história só para todas elas. E misturar cores, linhas e os traços de cada uma numa única história bagunçada e sem métrica.

Se eu tivesse fé em alguma coisa, eu poderia contar a minha história, que é também o caso da menina que tentou fugir de casa aos 7 anos, sem motivos nem malícia.

Se ao menos eu tivesse fé, eu poderia fazer uma oração pra todas as mulheres do mundo. Todas que sou e todas que nem conheço.

ENTRADAS DE DIÁRIO

6 de junho de 2021

Nasceu.

Não consigo dizer mais do que isso.

9 – 22 de junho de 2021

Em casa com neném, mamãe papai e vovó.

Ninguém entenderia os choros copiosos.

A luz das 4 da tarde lavando o berço.

O primeiro dia que fiquei sozinha com a pequena mamífera.

O primeiro dia que tentei escrever na vida pós Cora.

Ninguém entenderia a sensação de suspensão.

O mundo parou, ou acelerou demais?

Cadê o *eu* que estava aqui?

Outubro de 2021

Cora já tem mais de quatro meses. Que bonito e melancólico é ver um bebê crescer.

Me impressiono com as habilidades que você vai adquirindo.

Me ocupo de você o dia todo.

Me preocupo. Me canso. Me derreto.

Te observo com espanto.

Tento engolir os momentos, o sorriso com covinhas. O seu jeitinho de se espreguiçar.

O bico que você faz quando está insatisfeita. Tenho medo de esquecer.

A casa tem estado uma grande bagunça faz tempo. Os e-mails também. Os cabelos então, nem se fala.

Mas tem alguma coisa de paz, não sei onde, mas tem.
 Ver um bebê crescer é uma experiência de vida e de morte.
 Ver a relação de avós e bebês é bonito demais. Parece um domingo com sol.
 Hoje filha, você já se vira de bruços, segura objetos e dá gargalhadas. Seu riso é
 minha música preferida, Chopin que me desculpe.

Novembro de 2021

As cores de Cora.
 Não resisto ao seu cangote. Tem cheiro de manhã de primavera.
 Você se contrai e ri, meio se divertindo, meio com cócegas. As vezes parece estar
 gostando, mas na maioria tenho a impressão que você ri só pra me agradar.
 É porque você é a pessoa mais legal que eu conheço.
 Quando te vi pela primeira vez não entendi o que eu estava sentindo. Ou talvez não
 estivesse sentindo nada mesmo.
 Você com seu jeitinho querido foi me ensinando a sentir.

13 de fevereiro de 2022

Quando ainda eu era só um contorno de mãe eu planejava muitas coisas para criar
 minha filha.
 Eu era só um corpo arredondado, crescendo, meio mãe, meio filha, ainda na metade
 do caminho. Uma outra de mim que quase não vejo mais. Tenho poucas notícias de
 onde ela foi parar.
 Já tinha um bebê dentro do corpo e dentro da cabeça, mas eu ainda era dona de
 mim. Dos meus horários e das minhas vontades.
 Hoje sou mãe e não tem nada mais concreto do que isso.
 Meu corpo com dores nas costas, nos calcanhares, nos braços.
 Meus cabelos brancos se multiplicando a olhos vistos.
 Olheiras escuras e profundas.
 Barriga flácida, nunca vai voltar ao que era antes.
 Sono leve, insônia, despertares sincronizados.
 Meu corpo inteiro virou mãe.
 Me solidarizo com qualquer mulher que encontro na rua carregando um pequeno ser
 humano.
 Me desculpo com todas as amigas que tiveram filhos antes de mim. Eu não sabia de
 nada. Ainda hoje sei muito pouco.
 Me reconecto com minha mãe, minhas avós.
 Minhas avós, tão distantes da imagem da vó cozinheira de colo gordo e quente.
 Me desconecto de um mundo que antes era meu.
 Não frequento os mesmos lugares e nem as mesmas pessoas. E sinto falta.
 Corro o *instagram* enquanto amamento e vejo os amigos em festas, viagens e
 jantares que não me cabem. Não sou convidada. Não faço mais parte. Sinto inveja,
 tristeza, raiva, saudade, e também sinto meu corpo cansado, querendo só encostar
 na cama e assistir qualquer série ruim. Eu não conseguiria mesmo sair de casa.

Fico sabendo das colegas de trabalho crescendo, sempre atarefadas, mal falo com elas agora. Sinto saudades de estar no trabalho. De reclamar do trabalho. De me cansar do trabalho e das pessoas do trabalho.

Passo as manhãs, tardes e noites sendo testemunha de uma pessoa que cresce e se desenvolve. Que tem humor, personalidade, vontades e olhos grandes. Passo os dias observando pequenas conquistas, mudanças de comportamentos, novos sons, novos movimentos. Acompanho cotidianamente a criação de uma nova habitante da Terra.

Um pequeno corpo neste mundo grande.

E vou fazendo o que posso com o pouco que sei sobre ser mãe.

Março de 2022

Ela acordou numa segunda feira depois de ter dormido pouco, culpa do bebê e da insônia. E mesmo sendo a mulher mais cansada do bairro, olhou para aquela bebê de olhos arregalados e sorriu. Cantou um samba com a voz ainda rouca, um samba que fala sobre o mar. Uma vez amou um menino com olhos da cor do mar. Foi em uma ilha, no primeiro dia do ano. Choveu naquela noite, e alagou a barraca. Amou aquele menino por algumas semanas. Amava os olhos dele. Amava o cordão que ele carregava no pescoço, com uma pedra natural azul marinho. Amava a ideia de liberdade que ele tinha dela mesma. Ela não era assim tão livre, mas ele achava. Ele amava os cabelos curtos dela. Ela amava as risadas altas e a tapioca na sacada de café da manhã. Ela amava cada vez mais de longe, e um dia veio o carnaval. E ela ama carnaval. Muita gente na rua, sol, calor, suor e música. Ela ama a rua!

Vamos passear filhinha, que a vida é outra do lado de fora.

01 de abril de 2022

Agora ela está ali, entre livros e uma página em branco no word observando a dupla brincar.

Sua mãe e sua filha, juntas, entre risos e gritinhos eufóricos. O encontro de gerações.

Ela observa aquelas duas, tão íntimas, tão suas, e ao mesmo tempo tão estranhas... quase não as reconhece.

Passa os dias ocupada com trabalho, casa, bebê, fios de cabelo pelo chão, angústias, soneca do bebê, gordura localizada, noites em claro, uma nova alergia que surgiu, as msg não respondidas do whatsapp, bebê que não dorme, o parabéns atrasado da sua melhor amiga, os rolês incríveis do instagram, seu ex no instagram, as publicidades do instagram, os filtros do instagram. Sua vida social cabe na tela do celular.

18 de abril de 2022

Sua bebê acorda de 6 a 10 vezes por noite há 5 meses. Por noite, ela passa mais ou menos 200 minutos amamentando por noite. O que significa que em 1 semana ela passa em média 23 horas em claro durante a madrugada. E umas 90 horas por mês.

Chegamos então a uma média ponderada de 460 horas que ela passou acordada de madrugada nos últimos meses.

Tentou de tudo: ruído branco, luz azul no quarto, luz vermelha, sem luz, simpatia com espada de são Jorge, chá de camomila, chá de erva cidreira, chá de alface, flor branca pro anjinho da guarda, sal grosso, benzedeira, “é quebrante”, ela disse, santo anjo do senhor, tem que rezar pro deusinho, dorme filha, massagem relaxante, óleo essencial de lavanda, de laranja doce, tesoura pra espantar a bruxa, mantra indiano, govinda Krishna jay, gopala Krishna jay , dorme filha, eu te abençoo.

29 de abril de 2022

Pouco tempo antes seu corpo ocupava outra casa, outra cidade, outra vida.

Agora na cidade nova se sente um peixe fora d'água. A cidade que nasceu, morou por longos anos e fugiu. Agora volta com uma filha e um pedido de ajuda.

Agradece mentalmente todos os dias pela sorte que tem da mãe estar por perto, paciente, resiliente, disposta, e feliz. Sim, ela sempre parece feliz. Será possível uma mãe ser feliz? Ou será que herdou da mãe sua vocação de atriz?

05 de maio de 2022

O dia começa já com a mãe polvo, esticando seus tentáculos por todos os lados.

Da a volta na mesa, recolhe brinquedos, tira isso da boca menina,

Desacelera, respira, engole o café, recolhe os farelos. Sorri pra mini pessoa que rodopia em torno de si mesma. O pressentimento da saudade futura.

Queima a fatia de pão, coloca um casaco na criança, amanheceu frio. O frio gostoso do começo de maio. Nostalgia do vento gelado no rosto pedalando a bicicleta. Hoje em dia mal consegue respirar. Mãe falta de ar. Meia mãe, meias sujas, meia estação, maria metade. Quisera eu ser inteira, ou não ter que dar conta de meio mundo.

12 de maio de 2022

Eu não estou escrevendo minha tese de doutorado.

Não estou escrevendo o projeto, nem a introdução, nem o primeiro capítulo, nem a dedicatória, nem os agradecimentos nem as considerações finais.

Eu não estou escrevendo uma reclamação para a reunião de condomínio.

Não estou escrevendo uma mensagem para a minha melhor amiga.

Eu não estou escrevendo uma receita de frango com creme de cebola.

Não estou escrevendo um diário sobre o desenvolvimento da minha filha. Nem sobre o dia que ela aprendeu a segurar um objeto, nem o dia que ela gargalhou pela primeira vez, que deve ter sido mais ou menos dia 14 de outubro. Mas não lembro, porque não escrevi, e não estou escrevendo sobre isso.

Eu não estou escrevendo uma peça de teatro. Mas estou pensando nisso.

Eu também não estou fazendo shavasana toda a manhã.

Não estou fazendo uma série de glúteos e abdômen.

Não estou comprando frutas orgânicas.

Não estou fazendo skin care. Quando dá eu lavo o rosto pela manhã. E é só o que dá.

Não estou aprendendo francês.

Não estou arrumando a cama. Nem a casa, nem minha agenda. Aliás, ainda nem comprei agenda de 2022.

Não estou sendo a melhor mãe do mundo. Mas estou sendo a mãe possível.

Estou aqui, de manhã, de madrugada, no almoço, no lanche da tarde, na soneca do meio dia, no entardecer, na hora do banho, nos infinitos despertares noturnos.

Não estou fazendo quase nada além de ser mãe. A mãe que eu posso ser.

BLOCO DE NOTAS

Parir a mim mesma

Abortar medos e crenças

De quantas mortes eu precisei pra chegar aqui?

Maternidades do fracasso

Falar de maternidade é falar sobre o mundo. Todo mundo tem uma experiência com mãe, ou com a falta dela. Todo mundo é filho ou filha.

Mãe coruja

Padecer no paraíso

Beijo de mãe sara tudo

Casa da mãe joana

Língua-mãe

Tirar a mãe da força

Colo de mãe

Não tenho filho desse tamanho

Mãe é tudo igual só mudo o endereço

Onde o filho chora e a mãe não vê

Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas

Mãe da rua

Quem pariu que balance

Putá é a mãe

POEMA PÁTRIA-MÃE (Mariela Lamberti)

A pátria não é um sistema, nem uma monarquia, nem um monopólio, nem uma forma de governo;

Pátria é céu, solo, corpo, colo, lar e berço.

É território.

Suor, trabalho, cansaço.

Pátria é língua.

Pátria mãe.

Nem sempre mãe gentil.

Nem sempre filho sadio.

Os mapas não sabem indicar pra que lado fica

As bússolas perdem os ponteiros
Terra desconhecida
Mãe estarecida

A filha recém-nascida estica os braços, boceja e pergunta:
Mãe, de onde vem a tempestade?

POEMA FILHA-MÃE (Priscila Obaci)

Deusa da vida, a cada dia me torno mais humana
Eu-filha rimava com egoísmo
Eu-mãe me (re)verso por empatia
E tento passo a passo, poetizar outras práticas

MÚSICA POETISAS NO TOPO 2 (Stefanie | Cynthia Luz | Winnit | Ebony | Lourena | Kmila CDD – Pineapple)

Ó, pátria amada de filhos abandonados
Mulheres e mães solteiras vivendo como tem dado
Ó, pátria armada, fruto do patriarcado
Que quer defender o ventre e não o corpo violado

MÚSICA DEUS HÁ DE SER (Elza Soares)

Deus é mãe
E todas as ciências femininas
A poesia, as rimas
Querem o seu colo de madona

A poesia, as rimas
Querem o seu colo de madona

Pegar carona nesse seu calor divino
Transforma qualquer homem em menino
Ser pedra bruta nesse seu colar de braços
Amacia dureza dos fatos

Deus é mãe
E todas as ciências femininas
A poesia, as rimas
Querem o seu colo de madona

A poesia, as rimas
Querem o seu colo de madona

Pegar carona nesse seu calor divino
Transforma qualquer homem em menino
Ser pedra bruta nesse seu colar de braços
Amacia dureza dos fatos

Deus é mulher
Deus há de ser
Deus há de entender
Deus há de querer

Que tudo vá para melhor
Se for mulher, Deus há de ser

Deus há de ser fêmea
Deus há de ser fina
Deus há de ser linda
Deus há de ser

Deus há de ser fêmea
Deus há de ser fina
Deus há de ser linda

Deus há de ser
Deus há de ser
Deus há de ser

Deus é mãe