

MÃE-ARTISTA: REFLEXÕES SOBRE AUTOBIOGRAFIA E MATERNIDADE NA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA

Mariela Lamberti de Abreu¹

Lucia Romano²

Resumo: Neste artigo proponho investigar pontos de cruzamento entre maternidade, autobiografia e a cena teatral contemporânea a partir das obras *Stabat Mater*, de Janaina Leite e *Mãe ou Eu também não gozei*, de Leticia Bassit. Reflito sobre o lugar ocupado pela mãe e suas representações 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. Nesse percurso também apresento o processo criativo de *Pátria-mãe*, trabalho artístico autoral realizado com a intenção de experimentar na prática os conceitos e procedimentos explorados na pesquisa teórica.

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

¹ Mariela Lamberti é artista e pesquisadora na área de criação artística de mulheres, com experiência teatral em atuação, direção e dramaturgia. Doutora pelo Instituto de Artes da UNESP com pesquisa sobre autobiografias teatrais femininas, mestre em Artes Cênicas pela ECA - USP, e graduada em Psicologia pela UEM. Atualmente participa do Núcleo de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro, com direção de Juliana Sanches; e do Coletivo Impermanente, com direção de Marcelo Varzea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0543884695943787>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0966-9531>. E-mail: marielalamberti@gmail.com.

² Bacharel em Teoria do Teatro pela ECA / USP, Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC / SP e Doutora pela ECA-USP, tem experiência nas áreas de Artes Cênicas, com ênfase em interpretação teatral, performance, corporeidade, performatividade de gênero, teatro feminista e processos criativos. Docente do Instituto de Artes da Unesp, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação Lato Sensu e Stricto Sensu. Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa Mulheres da Cena da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, e Coordenadora do Grupo de Pesquisa "Poéticas da Atuação" do CNPq. Editora da revista acadêmica 'Rebento', e colaboradora das revistas 'Urdimento', 'Arts Research Journal', 'Sala Preta' e 'Alberto', entre outras. Autora dos livros 'Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico' (Ed. Perspectiva, 2005) e 'De quem é esse corpo: A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo' (Ed. Unesp, 2017), além de capítulos de livros. Atriz fundadora dos grupos teatrais Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje na Cia Livre de Teatro (São Paulo / Brasil). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1085539773116789>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8528-1793>. E-mail: lucia.romano@unesp.br

MOTHER-ARTIST: REFLECTIONS ON AUTOBIOGRAPHY AND MOTHERHOOD IN THE CONTEMPORARY THEATER SCENE

Abstract: In this article I propose to investigate the links between motherhood, autobiography and the contemporary theater scene, from the works *Stabat Mater*, by Janaina Leite and *Mãe ou Eu também não gozei*, by Letícia Bassit. 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 features and the plurality of subjectivities that characterize motherhood. Along the way, I also present an original artistic work named *Pátria-mãe*, with the intention of experimenting with the concepts and procedures explored in this research.

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

Maternidade e autobiografia

O slogan “o pessoal é político”³, 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 público para produzir sentido e legitimar a experiência. A estratégia 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).

Podemos reconhecer nas obras teatrais *Stabat Mater*, de Janaina Leite, *Mãe ou Eu Também não gozei*, de Letícia Bassit e *Pátria-mãe*, de minha autoria, esse movimento que busca dilatar a experiência privada através da reflexão crítica sobre o

³ 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.

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 citadas⁴. De acordo com Romano (2009), embora esteja presente em diversos momentos da história do teatro, o solo tem destaque no teatro feminista como uma possibilidade de autoexpressão, em resposta à necessidade de as mulheres desenvolverem sua voz pessoal.⁵

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 o público. Graças ao hibridismo das linguagens da performance, dança e artes visuais, a produção teatral das mulheres nesse 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).

O engajamento crítico dos espetáculos é compartilhado com o público também através da quebra da espetacularização (ROMANO, 2009, p. 437), por meio

⁴ Apesar de Janaina Leite não estar completamente sozinha em *Stabat Mater*, a criação e concepção do espetáculo são assinadas pela artista.

⁵ 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.

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 necessariamente esse termo para se referirem aos seus trabalhos. Podemos identificar nos espetáculos a exposição da corporeidade atrelada à crítica das estruturas de poder. Janaina Leite e Letícia Bassit 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.

Outra característica em comum nas três obras é que as artistas utilizam material pessoal para abordar questões relacionadas à maternidade através de uma contranarrativa que problematiza as representações da figura materna e denunciam os diversos tipos de desequilíbrio de gênero, que ficam ainda mais evidentes nas realidades de mulheres mães.

A construção desse entendimento se dará a partir do viés feminista pois compreendemos que as teorias feministas não nos deixam perder de vista o contexto histórico e político em que estamos inseridas. Nesse contexto, enfrentei outra inquietação: sendo eu uma mãe-artista-pesquisadora latino-americana, como falar da maternidade sem considerar outros marcadores sociais?

Vale considerar aqui 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 são fundamentais para a discussão que perpassa pelos debates em torno do controle do patriarcado sobre o corpo da mulher.

Apresentaremos de forma breve cada uma dessas obras a fim de investigar o jogo entre elementos autobiográficos e a construção ficcional, a partir da experiência da maternidade. Ao que nos parece, a maternidade não surge 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. Consideramos que 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.

Stabat Mater

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. A artista 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.

Anteriormente, em 2017 Janaina Leite coordenou e dirigiu *Feminino Abjeto*⁶, um experimento artístico fruto do *Núcleo de Pesquisa do Grupo XIX de Teatro*, que influenciou muito suas produções futuras, especialmente *Stabat Mater*. A artista estava a frente desse núcleo composto exclusivamente por mulheres⁷ e duas pessoas não-binárias. Sob o comando de Leite, as atrizes experimentaram cenas que tinham por eixo principal a figura da mãe arcaica, com as contradições e identificações presentes nas relações mãe-filha. Apontamos aqui esse fluxo de inspiração, em rastros de procedimentos e traços estéticos de Janaina Leite que repercutiram de forma determinante na obra de Letícia Bassit.

A pesquisa do núcleo, 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 é reconhecida

⁶ Ver mais em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat-3>

⁷ Entre as integrantes do núcleo, também estava Letícia Bassit, a outra artista-mãe cuja obra é analisada nesse texto.

na cena artística por suas falas polêmicas, bem como por seus trabalhos autobiográficos, que executa de forma radical.

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

Em *Stabat Mater* (2019), 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 própria narradora duvida de sua versão dos fatos, pois a memória que evoca é povoada por fantasmagorias, que caracterizam a excepcionalidade do evento.

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 dramaturgica da peça 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. 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.

A peça desdobra as diferentes percepções sobre as formas de representação da mulher. A imagem da Virgem Maria e seu lugar na fé cristã conduz 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.

Janaina Leite foi assumidamente influenciada pelo trabalho de Julia Kristeva, que em 1977 publicou o artigo denominado *Stabat Mater*, principal inspiração e título do espetáculo da brasileira. No artigo 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.

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. A fecundação de Maria isenta da sexualidade e do prazer (de acordo o pensamento cristão) é um sustentáculo fundamental para o mito da passividade feminina, posto que seu corpo funcionou como receptáculo, servindo a algo "superior".

Chocando essas imagens de uma maternidade santificada, Janaina Leite fricciona obscenidade e profanação. 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 Príapo, 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.

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. 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).

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 que fortalecem o *status de real*, num tipo de presença 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.

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, 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.

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; o corpo da filha. 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.

Fernandes (2020) nos auxilia a discutir as estratégias operadas em *Stabat Mater*. Janaina Leite 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 relembra algumas situações com seus filhos.

O vídeo do parto também é um recurso de exposição de intimidade que envolve a plateia. 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).

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.

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.

Outra referência central na obra de Janaina Leite é o trabalho da artista 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. Os trabalhos de Liddell trazem uma carga altamente autobiográfica, partindo de suas obsessões e inquietações, sempre refletindo sobre a monstruosidade 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 partir de seu livro *Una costilla sobre la mesa* (2018), 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”) que funcionam como uma espécie de oração teatral, de culpa e expiação, onde a artista expressa luto e amor. Podemos identificar nessa proposta semelhanças com a trajetória de Janaina Leite, que também desenvolve um espetáculo dedicado ao pai (*Conversas com meu pai*, em 2004)⁸ e, posteriormente, *Stabat Mater*, no qual sua mãe ocupa o centro da cena, também de maneira ritualística e contrapondo culpa, expiação, amor e sacrifício. Em outra obra de Liddell, *Yo no soy bonita* (2005), também reconhecemos traços estéticos e poéticos que, nitidamente, ecoam nos trabalhos da artista brasileira. Liddell provoca um atrito entre o monstruoso e o sublime, por meio do enjoo e da repulsa. A pornografia e obscenidade também são refletidas em uma tentativa de fazer o prazer combater a morte.

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.

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. Embora Liddell goste de deixar claro que não se identifica como

⁸ Mais informações em <https://www.janainaleite.com.br/c%C3%B3pia-stabat>

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. Assim como Liddel, Janaina Leite também trabalha no limite do insuportável, perturbando os espectadores e referindo-se a eles muitas vezes como cúmplices. Isso certamente influenciou o trabalho de Letícia Bassit, após participar do processo criativo de *Feminino Abjeto*.

Mãe ou eu também não gozei

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

A performance *Mãe ou Eu também não gozei* estreou em agosto de 2019. 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, um foco de luz acende, e a atriz está sentada no vaso sanitário, digitando 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 palco 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.

Ouvimos, então, a gravação em áudio de uma conversa entre Bassit 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. Sabemos, agora, que Letícia Bassit fala de sua própria experiência. Ela mostra a cicatriz do corte da cesárea, e segue com uma fala confusa, que descreve o parto, suas sensações e dores.

Após 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 ensurdecadora junta-se à projeção, para criar uma atmosfera de caos sonoro.

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 e acontece uma fusão entre a fala e 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”.

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”⁹ (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”.

⁹ Texto explicativo de Ana Paula Braga, a advogada que acompanhou Letícia em seu processo jurídico.

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).

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.

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 solo que desconhece quem é o pai. No seu trabalho, a artista politiza a questão, dando destaque às desigualdades e injustiças sofridas na arena jurídica.

Pátria-mãe

Trataremos agora do processo de criação de *Pátria-mãe*, obra em andamento concebida por essa artista pesquisadora como proposta de apropriação prática de conceitos e proposições estéticas derivadas do tema maternidade e autobiografia na cena contemporânea. 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, criação de uma filha e carreira profissional.

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. Para apresentar o experimento artístico *Pátria-mãe*, empregamos a noção de desmontagem cênica, a partir do entendimento de Ileana Diéguez.

A 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. 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. 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.

Para Diéguez (2014), desmontar não significa desconstruir ou demolir o evento teatral, 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. 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. 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 da criação. A experiência de compartilhar processos de trabalhos artísticos contribui para “[...] desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais [...]” (DIÉGUEZ, 2014, p. 6). De acordo com Diéguez, desmontar esses modelos desloca conceituações e espaços de poder, cujos saberes legitimam a noção de teatro.

Essas ideias sobre desmontagem cênica são operacionais para pensarmos o processo de criação de *Pátria-mãe*, que flerta com alguns de seus procedimentos. Nesse experimento revelo a geografia que percorri durante os anos em que pesquisei

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 a privação de sono, até as soluções que arquitetei para lidar com as interrupções constantes.

Assim como uma desmontagem cênica, *Pátria-mãe* encontra sua linguagem sem se configurar como um espetáculo. Trata-se de um processo mais próximo do acaso, das indagações e sutis descobertas, como uma espécie de "[...] confissão das incertezas" (SANTOS, 2014, p. 68).

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 (2007), 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 Ettinger¹⁰. 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:

¹⁰ 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).

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).

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 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.

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).

Um dos assuntos que atravessa *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 realizar um experimento cênico. 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 pública¹¹, 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 materno e interfere também no trabalho, e no meu caso, nas minhas práticas artísticas e de pesquisa.

¹¹ Vale ressaltar que nas experiências históricas de mulheres não-brancas e das classes trabalhadoras, a ocupação do espaço extra-doméstico do mundo do trabalho é uma realidade que traz outras camadas à noção de conquista ativa do mercado profissional por mulheres brancas das classes médias e altas.

Durante os estudos teóricos e criação 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. Trabalho ouvindo seus infinitos e amorosos chamados, parando para atendê-la, servindo-lhe comida, fazendo um denço, beijando o dodói. Trabalho 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 me 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. Mas, no enfrentamento à idealização da maternidade, não nos reconhecemos e não nos sentimos representadas. Pode, enfim, uma mãe trabalhar dignamente? Podemos ser mães e pesquisadoras, artistas, astronautas, atletas ou presidentes?

Meu trabalho acontece no *enquanto*. Escrevo *enquanto* minha filha dorme, ou *enquanto* está sob os cuidados de alguém ou *enquanto* está na creche. Não há muito tempo para os rituais, talvez, só para o café, que ajuda a disfarçar a noite mal dormida. É preciso estar ciente que hora ou outra terei que interromper meu trabalho e entrar na “hora da mãe”. Fazer a transição de uma função para outra. Trocar de personagem.

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 materno 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. 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, 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. O papel de mãe me permite habitar lugares de intimidade e aprender a negociar com experiências muito desafiadoras, mas que também geram prazer.

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. E pensando nessa possibilidade, estamos sempre preparadas para que algum(a) cuidador(a) fique responsável por ela nesses casos.

Enumero a seguir cinco etapas que conduziram ao roteiro cênico de *Pátria-mãe* que foram fundamentais para o processo porque envolvem meus afetos, memórias e a bagagem teórica acumulada, levantando os questionamentos relacionados aos meus percursos artístico, pedagógico e de pesquisa.

Etapa 1

Revisitei meus diários e utilizei trechos de situações anteriores como material dramaturgico. Alguns dos trechos que selecionei dizem respeito à minha primeira gravidez, em que sofri um aborto retido, e sem perceber, 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. A partir desse episódio escrevi um texto-cena que, mais tarde, fez parte de uma peça em que trabalhei como atriz e dramaturga em Maringá (PR) em junho de 2022. Essa cena foi reformulada para compor o experimento Pátria-mãe, somando vozes de outras mulheres que também sofreram aborto espontâneo ou por escolha. Também utilizo na dramaturgia diversos trechos do diário que mantive durante a gestação da minha filha, que atualizo ainda hoje na tentativa de não esquecer, mesmo que após seu nascimento as entradas no diário tenham ficado cada vez menos frequentes.

Etapa 2

Outro procedimento foi a utilização de registros audiovisuais. Selecionei do meu acervo pessoal fotografias e vídeos que, de certa forma, ilustravam sentimentos que buscava trazer para a cena. Alguns desses registros 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, como maternidade trans, adoção, maternidade negra, etc.

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 de 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.

Etapa 4

Outro procedimento que adotei durante o processo de criação foi o retorno aos meus trabalhos anteriores. Revisitei cenas e personagens de espetáculos em que atuei no passado e propus uma releitura e atualizações a partir de referências teóricas e artísticas que adquiri em virtude desse estudo sobre maternidade e teatro. Entre as personagens que retomo em *Pátria-mãe* estão Medeia e Marie Farrar¹², que trazem reflexões críticas sobre julgamentos sofridos por mulheres em situações relacionadas à maternidade, cada qual em sua realidade. 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 é resultado de um contexto sociocultural que as oprime. As experiências de Marie Farrar e Medéia são moldadas não apenas pelo gênero, mas também por fatores como classe social e cultura. 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".

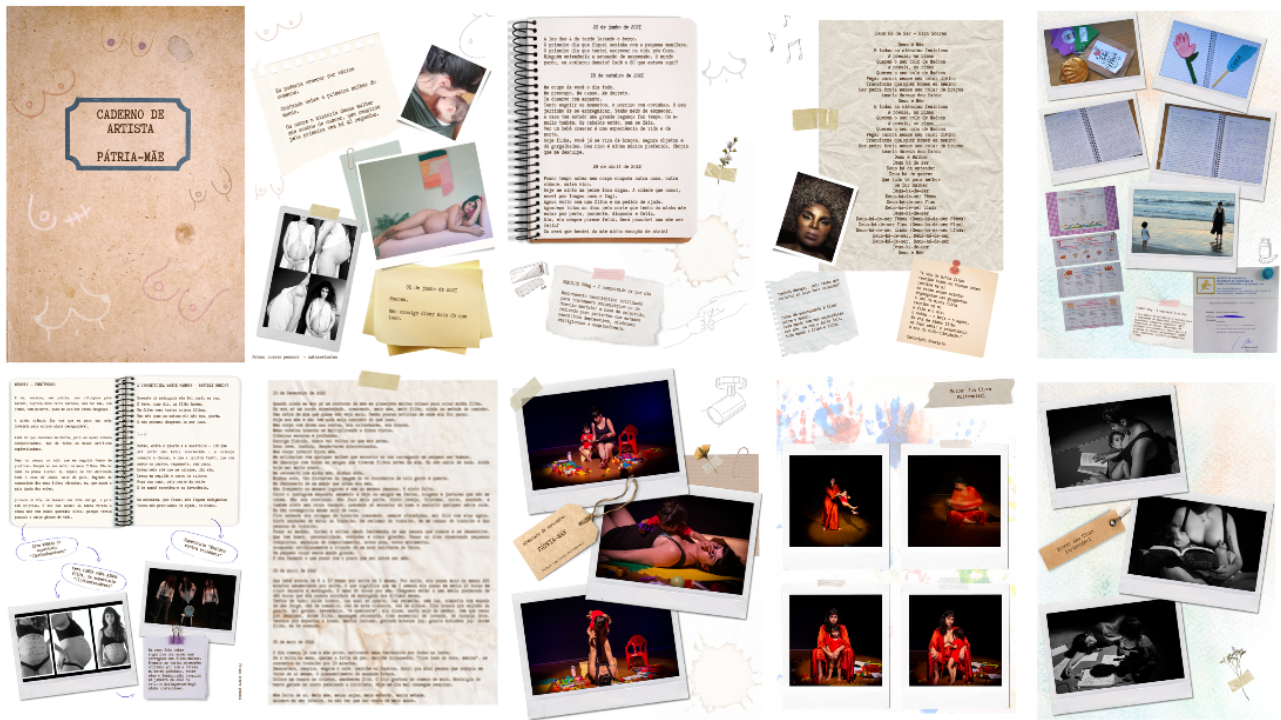
¹² A personagem Medeia, de Eurípedes, inspirou a criação de uma cena autoral de *(In)confessáveis* (2021), dirigida por Marcelo Várzea. A infanticida Marie Farrar, de Brecht, aparece em um quadro do espetáculo *Medidas contra a violência* (2009), com direção de Pedro Ochôa.

Etapa 5

Também constitui a dramaturgia do experimento cênico alguns trechos de teorias aplicadas na minha pesquisa de doutorado 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 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.

Além do processo prático que se deu por meio dessas cinco etapas, acumulei também muito material durante o processo criativo, que estão reunidos na forma que desenvolvi de um Caderno de (mãe) artista, que funciona como um registro de imagens, textos, anotações, ideias e fragmentos que fazem parte do processo criativo de *Pátria-mãe*, e que auxiliam na preparação, no desenvolvimento e na memória da produção artística. Compartilho aqui algumas páginas desse caderno, que servem como ilustração para compreender esse processo.

Figura 01 - Caderno de (mãe) artista. Registros do processo criativo de Pátria-mãe



Fonte: Acervo pessoal da artista-pesquisadora (2021/2022/2023).

Considerações finais

As três obras aqui apresentadas possuem abordagens estéticas particulares, que geram efeitos diferentes. Ainda assim, procurei observar atentamente os pontos em comum nos processos de criação das artistas e frisar os discursos dessas obras como importantes contranarrativas, que abordam a maternidade por outras perspectivas, afastando a imagem da mãe idealizada e aproximando-a da realidade de inúmeras mães de hoje.

Retomando minhas inquietações iniciais, depois de experimentar na prática os conceitos e procedimentos analisados, posso dizer que autobiografia e autoficção são maneiras contemporâneas de trazer as maternidades para a cena. 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. Busquei dispor posições e discursos que não fossem rígidos, na tentativa

de contemplar outras formas de maternar. 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.

As teorias feministas deram o tom da análise sobre as obras, 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.

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.

REFERÊNCIAS

BARAITSER, Lisa. **Maternal Encounters**: The Ethics of Interruption. New York: Routledge, 2009.

BASSIT, Letícia. **Mãe ou Eu também não gozei**. São Paulo: Editora Patuá, 2019.

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>

DIÉGUEZ, Ileana. 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.

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-horasmais-que-homens-devido-dupla-jornada> . Acesso em 23/05/2023.

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

IACONELLI, Vera. **Maternidade e Erotismo Na Modernidade**: Assepsia do Impensável na Cena de Parto. Revista Percurso, no 34, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://institutogerar.com.br/wpcontent/uploads/2017/02/maternidade-e-erotismo-na-contemporaneidade.pdf>. Acesso em 17/02/2022.

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

LEITE, Janaina. 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.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. São Paulo: Paz & terra, 2014.

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.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

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. l.], 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.

Recebido em: 30/06/2023

Aceito em: 13/11/2023