Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN

Linha de Pesquisa “Cultura e saberes em Artes Cênicas”

ARTIVISMO MATERNO:

Contribuições para a arte e para a democracia

Jaqueline Barbosa Pinto Silva

Brasília (DF), dezembro de 2024.

Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN

Linha de Pesquisa “Cultura e saberes em Artes Cênicas”

Jaqueline Barbosa Pinto Silva

ARTIVISMO MATERNO:

Contribuições para a arte e para a democracia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

Brasília (DF), dezembro de 2024.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa Pinto Silva, Jaqueline
BS586a ARTIVISMO MATERNO: Contribuições para a arte e para a democracia / Jaqueline Barbosa Pinto Silva; orientador Elisabeth Silva Lopes. -- Brasília, 2024.
224 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2024.

1. artivismo. 2. maternagem versus maternidade. 3. pandemia Covid-19. 4. cuidado. 5. processos somáticos. I. Silva Lopes, Elisabeth, orient. II. Título.

JAQUELINE BARBOSA PINTO SILVA

ARTIVISMO MATERNO: Contribuições para a arte e para a democracia

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Linha de Pesquisa: “Cultura e saberes em Artes Cênicas”.

Banca Examinadora:

Orientadora:

_____

Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes
UnB

Membras:

_____

Profa. Dra. Jussara Corrêa Miller
Unicamp e PUC/SP

_____

Dra. Nirlyn Karina Seijas Castillo Conceição

_____

Profa. Dra. Nitza Tenenblat
UnB

Suplente:

_____

Milene Lopes Duenha
Udesc, Unespar

Brasília, 18 de dezembro de 2024.

Agradecimentos

Às deusas e forças que me guiaram nesse processo.

Às minhas ancestrais, que enfrentaram tudo para que eu esteja aqui e agora.

À Teresa, minha primeira filha, que me trouxe vida e potência de criação, me fez nascer de novo, como artista.

À minha segunda filha, que ainda não tem nome, que me fez acreditar em mim e no meu corpo de novo.

À minha rede de apoio, em especial ao meu companheiro Paulo Victor e à minha mãe Ione, e a Cícero, Thanise, Thales, Carol, Astrogilda, Eliana, Jucélia, Mila, Neusa, Herliane, que me viabilizaram tempo e espaço para este trabalho.

Ao Departamento de Artes Cênicas, que acolheu e apoiou esta pesquisa.

À minha orientadora, Beth Lopes, pela abertura, pelo encorajamento, pela alegria, pela tranquilidade, pela disponibilidade, pelos preciosos conhecimentos e críticas sobre performance, corpo, escrita e por praticar o cuidado no processo de doutoramento.

Ao meu orientador inicial, Rafael Villas Boas, pela compreensão, dedicação, honestidade e aprofundamento histórico e político do teatro brasileiro.

Aos integrantes dos grupos de pesquisa GMATER/UnB, RESOCIE/UnB, Política e Afetos (CEFOR), Feminismos EnCena/UnB e Escola do Reparar - AND Lab, ao Coletivo de Mães da UnB e aos colegas de pós-graduação, pela inspiração e motivação constantes e pelo compartilhamento e colaborações nos trabalhos.

Às minhas mestras e aos meus mestres do movimento, Jussara Miller, Fernanda Eugénio, Nirlyn Seijas, Luciana Lara, Fernanda Veras, Dora Selva, Izzah Toth, Tatiana Tardioli, Letícia Orlandi, Laura Tonini, Anna Elisa, Luciano Cardoso, Gustavo Ciríaco, Rafael Leal, Lucas Camargos, Rosa Schramm e tantos outros, que me inspiraram e me ofereceram caminhos de movimento.

Às gestantes, puérperas, mães que se disponibilizaram para este trabalho em mente, corpo e alma para diferentes movimentos, me ensinaram e compartilharam seus processos e de suas crias, em especial Rafaela Kallafa, Geysy Kelly, Marta Mencarini, Bianca Bernardo, Bruna Pedrosa, Kalor, Priscila Costa Oliveira, Iara Sales, Dayane Lacerda e Tatiana Tardioli.

Às minhas amigas, aos meus amigos, colegas de trabalho, companheiras e companheiros de vida e de luta, pelos afetos que me nutriram e pelos encontros que me acolheram.

“Depois que um corpo comporta outro corpo, nenhum coração suporta o pouco”.
Alice Ruiz

“As daughters we need mothers
who want their own freedom and ours.”
(Como filhas nós precisamos de mães
que queiram sua própria liberdade e a nossa)
Adrienne Rich

Às minhas filhas e a todas as mães.

Resumo

A tese investiga o artivismo materno e as produções artísticas politicamente engajadas mobilizadas por mães, marcador de identidade distinto de outras perspectivas sociais mas a elas interseccionado. Também, analisa suas contribuições à arte, com a ampliação das possibilidades metodológicas criativas, o uso de materiais doméstico, cotidianos e afetivos, o recurso à intimidade e a processos psicossomáticos, entre outras; as contribuições à democracia, como a ampliação do debate sobre cuidado, a inclusão de crianças e adolescentes como sujeitos de direito e como produtores de conhecimento e cultura, os métodos horizontais de organização política e produção coletiva, entre outros. A tese recupera o contexto de surgimento do artivismo na década de 1960 e o relaciona às crises de representação política, cênica e de gênero, mostrando seu desenvolvimento até 2020 e as peculiaridades advindas com a pandemia da Covid-19, que colocou o tema do cuidado na agenda política. A residência artística se revela como método importante não somente de criação artística mas também de criação de formas de organização política para pleitear direitos relacionados ao cuidado. A Técnica Klauss Vianna e o Modo Operativo AND se mostraram como métodos importantes na produção sensível de outros contextos que viabilizem a maternagem como potência de transformação social, em oposição à maternidade patriarcal que oprime mulheres.

Palavras-chave: artivismo, maternagem *versus* maternidade, pandemia Covid-19, cuidado, processos somáticos

Abstract

The thesis investigates maternal artivism and the politically engaged artistic productions mobilized by mothers, an identity marker distinct from other social perspectives but intersecting with them. It also analyzes their contributions to art, including the expansion of creative methodological possibilities, the use of domestic, everyday, and affective materials, the appeal to intimacy, and psychosomatic processes, among others; contributions to democracy, such as the broadening of the debate on care, the inclusion of children and adolescents as rights holders and as producers of knowledge and culture, horizontal methods of political organization and collective production, among others. The thesis recovers the context of the emergence of artivism in the 1960s and relates it to the crises of political, scenic, and gender representation, showing its development up to 2020 and the peculiarities arising from the Covid-19 pandemic, which brought the theme of care to the political agenda. The artistic residency emerges as an important method not only for artistic creation but also for creating forms of political organization to advocate for rights related to care. The Klauss Vianna Technique and the AND Operative Mode have proven to be important methods in the sensitive production of other contexts that enable motherhood as a potential for social transformation, in opposition to the patriarchal motherhood that oppresses women.

Key words: artivism, mothering versus motherhood, Covid-19 pandemic, care, somatic processes

Lista de figuras

Figura 1 - “Coexistência – Memorial da Fé por todas as vítimas do Covid-19” 18

Figura 2: Jaqueline Barbosa Pinto Silva 24

Figura 3 - Diagrama das crises de representação que fundamentaram o surgimento do artivismo em 1960 51

Figura 4 - “A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão” 59

Figura 5 - *Laundry works (Mother Art*, 1977) 60

Figura 6 - *Woman's Building* 60

Figura 7 - Manifesto para a Arte de Manutenção 61

Figura 8 - *Ten Months* 61

Figura 9 - *Post-Partum Document* (Mary Kelly, 1973-1978) 62

Figura 10 - "Dona Cláudia" 64

Figura 11- Discurso de Eunice Michiles, primeira congressista federal no Brasil (1980) 68

Figura 12 - Capa do livro "O conto da aia" 70

Figura 13 - Performance "Madre por un día", do coletivo Gallina Negra (1987) 76

Figura 14 - Imagens da exposição Filha da mãe! 77

Figura 15 - Cartaz do filme "Que horas ela volta?" (Anna Muylaert, 2015) 78

Figura 16 - Cartaz do filme "Mãe só há uma" 78

Figura 17 - Imagens do Coletivo Matriz 90

Figura 18 - Colagens do Coletivo Matriz (2020) 91

Figura 19 - Pande(mãe)nicas 91

Figura 20 - Marta Mencarini 93

Figura 21 - Diástase (Tatiana Reis) 94

Figura 22 - Obras de Marta Mencarini 95

Figura 23 - Sem título 97

Figura 24 - Imagine um enigma 97
Figura 25 - Bianca Bernardo 98
Figura 26 - Certidão de aborto 102
Figura 27 - Madeiras de lei 102
Figura 28 - Bruna Pedrosa 103
Figura 29 - Kalor Pacheco 106
Figura 30 - Capa do Podcast do Coletivo VER.SAR 107
Figura 31 - Episódios do podcast Ver.sar 108
Figura 32 - Priscila Costa Oliveira 108
Figura 33 – Alinhavos, alinhavo eu 112
Figura 34 - Eu existo? 112
Figura 35 - Iara Sales 113
Figura 36 - Cê qué colo? 116
Figura 37 - O martelo da rotina 116
Figura 38 - Peixes, búfalas e urubus 116
Figura 39 - Maternar em rede 116
Figura 40 - Dayane Lacerda 117
Figura 41 - Tatiana Tardioli 120
Figura 42 - Imagens de aulas de dança com bebês e crianças da Dança Materna 122
Figura 43 - Jogo de tabuleiro e tralhas do Modo Operativo AND 139
Figura 44 - Linha do tempo deste trabalho 143
Figura 45 - Coreografia de movimentos da bebê 150
Figura 46 – Coreografia gestante, eixo global 150
Figura 47 - Presente para alunas 150
Figura 48 - Pé adulto e pé de bebê 150

Figura 49 – Evolução do alinhamento das caixas/esferas da bebê com 3, 4 e 5 meses 150

Figura 50 – Cintura escapular na amamentação 151

Figura 51 – Ombros como apoio e sobrecarga materna 151

Figura 52 – Liberação das mãos e alargamento da cintura escapular com o uso do *sling* 151

Figura 53 - Alinhamento de cervical e da cintura escapular na bebê 151

Figura 54 - Mãos como expressividade e relacionamento 152

Figura 55 - Dança para gestantes no programa Pré-Natal Psicológico (2021) 156

Figura 56 - Frases que puérperas gostariam de ter ouvido em seu puerpério 167

Figura 57 - Imagens do ciclo de dança para puérperas (2023) 167

Figura 58 - Evolução do mapa coreográfico 174

Figura 59 - Exibição da Videodança – parTida 175

Figura 60 - Comparação anatômica entre garganta e vagina, e cordas vocais e períneo 180

Figura 61 - Proposta “Abre caminhos: minha boca escorre o que minha vagina grita” para alunas do Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos da Escola Otratierra (março, 2021) 180

Figura 62 - Imagens do espetáculo Juntos e Separados 182

Figura 63 - Espetáculo "Retrato sem ruído" 183

Figura 64 - Prática de enunciação 194

Figura 66 - Trabalho de apoios 194

Figura 65 - Colagem para trabalhar redes de apoio 194

Figura 67 - Jogo do MO-AND 194

Figura 68 - Jogo do corpo-território 194

Figura 69 - Jogo da intrusão amorosa 194

Figura 70 – Cuidadoras e bebês 195

Figura 71 - Mapa da instalação 196

Figura 72 - Portal Cósmico 1 e 2 196
Figura 73 - Sobre/Des/ReCARGA 197
Figura 74 – SobreCARGA 198
Figura 75 – DesCARGA 198
Figura 76 – ReCARGA 198
Figura 77 - Caixas de ferramentas da mãe 198
Figura 78 - Tralhas da mãe 199
Figura 79 - E se a mãe... 200
Figura 80 - Modulor-mãe, livro e Brasília reinventada 201
Figura 81 - Colagens, bordados, lambes 201
Figura 82 – “Mãe de uma” e “A revolução será materna e feminista” (Marta Mencarini) ... 202
Figura 83 - O que a mãe faz escondido? 203
Figura 84 - Vire o disco e reflita 203
Figura 85 – “Redes de apoio” e “Centro de tudo” 204
Figura 86 - Árvore afetiva 205
Figura 87 - Imagem das residentes e convidadas na exposição 205

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Características do artivismo e contribuições do artivismo materno.....84

Tabela 2 - Tópicos do Processo Didático da TKV e minha experiência de gestante-puérpera 146

Tabela 3 - Roteiro de aulas de dança para gestantes.....162

Tabela 4 - Roteiro de aulas de dança para puérperas.....163

Tabela 5 - Avaliação do ciclo de dança para gestantes e puérperas.....169

Tabela 6 - Média das respostas da avaliação do ciclo de dança para gestantes e puérperas 170

Tabela 7 - Programação da Residência artivista para mães (outubro, 2023) 192

Sumário

LISTA DE FIGURAS 10

LISTA DE TABELAS 14

PRÓLOGO 17

Ponto de partida, não de chegada 22

1. CONCEPÇÃO: DEFINIÇÃO 28

DNA: Maternidade como perspectiva social e cuidado como pressuposto à democracia 34

2. GESTAÇÃO: MATURAÇÃO 48

1960 a 1990 – Crise de representação e novos atores sociais: a mãe 53

1990 a 2020 - Interseccionalidade e novíssimos atores sociais: a criança e o adolescente 71

2020 a 2023 – Pandemia: crise sanitária 85

Coletivo Matriz e Arte Maternagem 90

Coletivo Puerperium 95

Rede Afetiva de Mães Artistas (RAMA) 101

Coletivo VER.SAR 107

Coletiva Mãe Artista 111

Festival Ocitocina 115

Dança Materna 119

Resumo dos artivismos maternos durante e após a pandemia 123

Pré-parto: artivismos maternos e suas contribuições para o artivismo 127

3. PARTO E PUERPÉRIO: ABERTURA 130

Via de parto: Técnica Klauss Vianna e Modo Operativo AND: a "escuta do corpo" e o "reparar" 132

Técnica Klauss Vianna 132

Modo Operativo AND (MO-AND) e a Escola do reparar. 137

Parto: como nasce uma mãe e uma artista 143

Práticas da TKV 144

Processo didático – TKV - Encontros de dança em família 144

Aulas de dança online para gestantes e puérperas (abril a junho de 2022) 152

Programa Pré-Natal Psicológico para gestantes (julho a agosto de 2022) 153

Ciclos de dança presenciais para a comunidade acadêmica (janeiro a fevereiro de 2022) 159

"parTida" - Criação em dança sobre a maternidade (abril de 2022 a março de 2023) 171
Práticas do MO-AND 176
Estudos indóceis – Re-membrar e Di-gestar o irreparável (março a junho de 2021) 176
Práticas online do Núcleo do MO-AND em Brasília 177
Oficinas de desdobramento do MO-AND e práticas corporais em Brasília. 178
Outras práticas 179
Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos da Escola Otratierra 179
Pesquisa e a prática na Companhia de Dança Anti Status Quo 181
O processo criativo do grupo Quandonde 184
Coletivo de Mães da UnB. 186

4. CRIAÇÃO E CUIDADO: MODO DE EXISTIR 189

Residência artivista de mães 190

EPÍLOGO 208

Ponto de chegada, e de partida 208

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 215

Prólogo

Produzir uma criatura (filhos, tese) é uma des-cisão[1] individual?

Esta tese literalmente nasceu de um parto. Engravidei no início do doutorado e a maternidade acabou sendo o recorte do objeto, que era inicialmente pesquisar o ativismo por meio da arte durante a pandemia da Covid-19.

No momento em que esbocei o projeto desta pesquisa, maio de 2020, morria um brasileiro por minuto em decorrência da doença do Coronavírus identificado em 2019 (COVID-19). Interessava-me saber como o mundo se uniria para enfrentar esse problema comum a todos, a pandemia. Achava que um projeto coletivo, prometido nos tantos ativismos realizados a partir do ano 2000[2], poderia ser finalmente concretizado ali naquele momento. Eu achava que havia um potencial de união e de transformação[3] que encaminharia a crise de representação política e simbólica, mediada pela arte, como forma de comunicar por meio do sensível e do imaginário. **Minha expectativa era que a arte pudesse articular o luto e a luta na pandemia, por meio da conectividade da internet, e direcionar o mundo finalmente para outro pacto de convivência.** Essa era a hipótese principal, ousada e ingênua, coisas que andam quase sempre juntas.

1 Fernanda Eugénio, antropóloga e fundadora do Modo Operativo AND, um dos métodos utilizados neste trabalho que será abordado posteriormente, renomeia a palavra decisão fundando o conceito de "des-cisão", convocando "um esforço por tonar acessível à 'escala humana' a fractalidade infinitesimal e a vibratilidade relacional que não param de constituir(-se) e reconstituir-(se) (n)os corpos, revelando-os sensivelmente enquanto 'sociedades' - cada posição é já multidão, cada ume é muites" (Eugénio, 2019, livro rosa, p. 32).

2 Podem ser citados, como exemplos, a greve dos estudantes da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM), em 1999; os protestos contra a reforma escolar (Comuna de Oxaca), no México, em 2006; a insurgência da juventude francesa contra *le contrat premiere embauchet*, em 2006; a "Revolta dos Pinguins" no Chile, em 2006; os protestos italianos contra a Reforma Gelmini que previu cortes para a educação, em 2008; as manifestações na Grécia, que culminaram a morte do estudante sindicalista Aléxandros Grigorópulos, em 2008; a Primavera Árabe, na Praça da Libertação do Cairo, Egito, em 2010; os protestos estudantis na Inglaterra contra o maior aumento das taxas universitárias que diminuíram os votos favoráveis ao Partido Democrata Liberal, em 2010; os Indignados, na Plaza del Sol de Madri, Espanha, em 2011; e os protestos contra o desaparecimento de 43 estudantes da escola normal rural de Ayotzinapa no sul do México, em 2014 (Kumar, 2011; Schwartz-Weinstein, 2013; Ferraro e Dal Ri, 2014; Guhn, 2015).

3 Em minha pesquisa de mestrado sobre protestos (Silva, 2018), havia a expectativa de que essas insurreições trouxessem um projeto político –conjunto "de crenças, interesses, concepções de mundo, representações do que deve ser a vida em sociedade, que orienta a ação política dos diferentes sujeitos" (Dagnino, 2002, p. 282), ou uma "percepção comum, seja a que nível for" (Comitê Invisível, 2016, p. 9).

Figura 1 - “Coexistência – Memorial da Fé por todas as vítimas do Covid-19”

Fonte: Eduardo Kobra, 2021

Em um ano de pesquisa sobre o artivismo, esse entendido até então como mobilização de pessoas por meio de métodos e linguagens artísticas, cujas conclusões compilei no artigo “*Artivismos brasileiros durante a pandemia: Ações estético-políticas em um ano de Covid-19”* (Silva, 2022), notei que a pandemia não apenas não ofereceu uma solução como também agravou os problemas sociais já existentes. E que o artivismo acontecia de formas muito diferentes, a depender do tema de ativismo, do tipo de arte, da fase da pandemia. Concluí então que não conseguiria captar tampouco analisar tudo, que era necessário fazer um recorte de objeto.

Não o fiz, ele mesmo se fez: fiquei grávida. Uma vida diante tanta morte. Uma alegria, mas também uma situação de muita vulnerabilidade, em termos de saúde, trabalho, renda, dignidade. De repente me vi em uma posição social diferente, distinta das outras identidades, inclusive a de mulher. A maternidade, desde a gestação, é uma experiência que me trouxe uma nova forma de ver o mundo, e de o mundo de me ver, ou de não me ver. A mãe é uma representação social diferente da representação social da mulher ou da representação social do pai e altera a forma de me relacionar e de existir no mundo.

Isso foi se evidenciando aos poucos e ocasionando conflitos internos. Gerar e criar uma filha parecia implicar um papel reprodutor, uma sobrecarga de atividades repetitivas diárias atribuídas exclusivamente à mulher e que era incompatível em questão de tempo e de horário com meu doutorado em arte, uma função produtiva de criar conhecimento. Parecia um dilema: tinha que ser um OU outro. Por que eu havia escolhido ser mãe mesmo?

Escolhi suspender o doutorado e ser mãe daquela bebê que já estava ali, na minha frente, necessitando meus cuidados. Passei a me encontrar com outras mães, e mais do que acolhimento e apoio, entendi que a reprodução, a maternidade, o cuidado não é individual, mas coletivo; não é privado, é público; não é uma atribuição da mulher, é um dever da sociedade; não é uma posição de submissão e opressão, mas de potência e de transformação social. Na verdade não havia suspendido o curso, eu havia modificado e incorporado a pesquisa: maternidade e doutorado se fundiram.

Portanto, esta tese é sobre artivismo materno, como ele contribui e contribuiu para o conceito de artivismo e quais os efeitos disso para a arte e para a democracia. Em outras palavras, como a maternagem, para além de reprodução, pode ser ferramenta de produção, de criação e de transformação social.

Esta tese está organizada em quatro capítulos, inspirados em alguns trabalhos de artivismos maternos a serem descritos. No primeiro, **Concepção**, expus a emersão do tema. Emersão porque parte das ideias e da criação nasce da gente, e outra parte não, vem do coletivo e da própria criatura. O tema desta tese foi definido em parte por uma experiência relacional específica, entre mim e minha filha, e em parte por uma coletividade de mães, artistas e ativistas, que nos acolheram e nos apoiaram e acabaram por integrar a autoria desta pesquisa.

Nesse capítulo também justifico por que o tema da maternidade consiste em um marcador social da diferença, uma perspectiva social própria, razão pela qual chamei de DNA, o material genético da tese. As teorias que embasam isso são as teorias feministas nos estudos da democracia, que inclui o espaço privado como tema fundamental para o bem-estar público, em que trago Andrea O'Reilly (2010 e 2015), Flávia Biroli (2015) e Allana Valente (2023); as teorias do feminismo decolonial, que trata a maternidade como questão interseccional entre gênero, raça e classe, fundamentadas principalmente em Oyérónké Oyěwùmí (2016), Casilda Rodrigañez (2020), Rita Segato (2016) e Maria Lugones (2008), entre outras; e as teorias históricas e psicológicas sobre como a estrutura patriarcal, racista, capitalista e colonial impacta na constituição subjetiva das pessoas e nas relações de cuidado, trazidas sobretudo por Valeska Zanello (2018) e Vera Iaconelli (2023).

No segundo capítulo, **Gestação**, escrevo sobre como nutri e maturei o material genético da tese, buscando me aprofundar sobre o artivismo materno.

O momento de gestação é um momento de reflexão e de resgate histórico, sobre o próprio nascimento e sobre a mãe que se quer ser, o que requer uma investigação de imagens, de relatos, de memórias. Também fiz, a partir da minha gestação, um resgate histórico e teórico sobre o surgimento do artivismo materno. Identifiquei na década de 1960 uma interseção entre o ativismo e a crise de representação política, a performance e novas manifestações artísticas e a crise de representação cênica e o feminismo e a crise de representação da mãe. Analisei como essas relações se desenvolveram de 1960 a 2023.

Nesse resgate histórico trago exemplos de artivismos maternos, analisando suas características, seus métodos e suas repercussões políticas e como eles influenciaram o desenvolvimento do conceito de artivismo ao longo dos anos. Concluo que o surgimento e o desenvolvimento do artivismo materno foi concomitante ao surgimento e ao desenvolvimento do próprio conceito de artivismo e que suas características de construção coletiva e novas formas de organização coletiva, fundamentação em debates críticos e lutas políticas, subversão de métodos de criação e enquadramento do cuidado como questão de saúde e sua inclusão na agenda política principalmente após a pandemia da Covid-19 tiveram manifestações peculiares e potentes para a arte e para a democracia.

O terceiro capítulo, **Parto e puerpério**, trago como me abri e me disponibilizei para criar, como a maternagem me transformou em artista e como uma pesquisa sobre arte se transformou em uma pesquisa em arte. Puerpério é um prolongamento do parto. Por vezes também chamado pelas mães de powerpério (neologismo que utiliza a palavra em inglês *power*, traduzido como poder), no sentido de ser um momento intenso, também me utilizo desse termo para dizer que ele pode ser potente, criativo e transformador.

Nesse capítulo exponho os dois métodos mais utilizados nessa investigação, a Técnica Klauss Vianna e o Modo Operativo AND, que se encontram nos jogos de improvisação, no cuidado-curadoria, em como não saber e em como viver juntos. Exponho também como experenciei esses dois e outros métodos na minha própria gestação e puerpério, como compartilhei essas práticas e experiência com outras mães e, a partir disso, como formulei a residência de artivismo materno, tudo no período de 2020 a 2023.

No quarto e último capítulo, **Criação e cuidado**, exponho o processo e os resultados de uma proposta de residência artivista para mães, tendo entendido que a residência artística foi um dos poucos métodos que possibilitou às mães suspenderem o automatismo da reprodução e produzirem criativamente, viabilizando a maternagem como ferramenta potente de transformação. Outrossim, a palavra residência tem relação direta com a pesquisa sobre o espaço doméstico e as relações privadas que importam nesta pesquisa, tanto em razão da pandemia da Covid-19, quanto em fundação dos estudos da maternidade.

Essa residência artivista para mães teve o intuito suprir uma lacuna dos exemplos de residências artísticas analisados, que trouxeram importantes denúncias e promoveram a conscientização sobre as opressões, mas não trabalharam a construção de outras realidades. Intitulada "E se...", a proposta de residência artivista para mães foi focada em exercitar a imaginação, formulando cenários em que a maternagem seria não somente possível como também transformadora.

Em análise dos resultados dessa experiência, pelos trabalhos apresentados, os depoimentos das residentes e a reação do público, os métodos da TKV e do MO-AND se mostraram potentes para curadoria (no sentido de cura e de escolha da potência que já existia) e mobilização somática, política e criativa de mães. As teorias dos artivismos maternos se mostraram ainda pouco conhecidas e debatidas, mas relevantes para a crítica da maternidade, ainda muito idealizada, e o estabelecimento de estratégias para transformar situações opressoras. O formato de residência se mostrou passível de ser expandido e instituído formalmente em outros âmbitos públicos e privados, como ação de política pública voltada a gênero, infância e cuidado; projeto de extensão universitária; programa em hospitais e maternidades, entre outros.

Finalmente, no epílogo, extraio as principais forças do artivismo materno, as suas limitações e sugiro uma agenda de pesquisa.

Ponto de partida, não de chegada

A primeira pessoa é requisito deste trabalho, como muitos outros trabalhos sobre maternidade. Mas, como dizem Kim Dhillon e Andrea Francke (2016), embora os trabalhos que envolvem maternagem normalmente surjam de experiências individuais, a ideia não é construir a experiência de ser mãe como uma subjetividade privilegiada e autocentrada, mas criar algo que funcione como um convite à ação criativa e política, para que outras experiências sejam coletivizadas, outras pessoas, mães e não mães, sejam sensibilizadas e o cuidado possa ser realmente compartilhado.

É um ato político as mulheres exporem publicamente suas experiências de vida, por tantos anos confinadas, por imposição, ao espaço doméstico. Considerando que gestação, parto e puerpério são temas usurpados por profissionais e teóricos da saúde (em sua maioria homens), é um ato político consciente transformar diários de processos criativos que surgem a partir dessas experiências vividas e sentidas por mulheres em arte e em teses e artigos científicos públicos.

Não é um trabalho individual, mas um trabalho que parte de uma experiência individual e que é socializado, não somente no ato de publicação da tese mas em todo o processo. Participaram ativamente deste trabalho professoras, pesquisadoras, artistas e outras profissionais, amigas, colegas de turma e de trabalho, tornando o trabalho coletivo. Além disso, as escolhas tomadas por todas foram direcionadas estética, científica e politicamente para uma causa: a maternagem. Portanto, é um trabalho artivista voltado para essa temática, e descrever essas pessoas, as mães que relatam, inclusive eu mesma, é essencial e precisa integrar este texto.

O papel da escrita de si, para Michel Foucault, é constituir um "corpo":

> E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim [...] como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e em sangue" (Foucault, 1992, p. 152).

Esse recurso, quando realizado por mulheres,

> borram as fronteiras entre público e privado, ficção e realidade, intimidade e política, o eu e o mundo, especialistas que são na arte da transgressão e do questionamento dos mecanismos de sujeição. Com os feminismos, as mulheres passam a desconstruir as narrativas que controlavam as suas vidas e buscam produzir novas cartografias existenciais. (Rago, 2011, p. 252)

Sabe-se das duras críticas sobre produções artísticas que se constroem a partir de experiências individuais ou sobre narrativas de si, no sentido que seriam menos artísticas pelo seu caráter 'terapêutico e narcisista em torno de obras autobiográficas, que incomodam por parecerem "uma pretensão ingênua ou mesmo uma limitação expressiva baseada no contingencial e no anedótico" de superação de um indivíduo em tempos de exceção' (Leite, 2014, p. 71).

Janaína Leite, atriz, diretora, dramaturgista e pesquisadora, no artigo "Auto Escrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea", enfrenta esse estigma e argumenta que:

> As figurações e escolhas estéticas não são simplesmente uma forma de expressar o vivido, mas, o próprio espaço de sua elaboração [...], em que o indivíduo, ao dar forma à experiência, pode entrar em confronto com as figuras de si mesmo, do passado e do presente, e dar-lhes mobilidade, movimento (*ibid*. 2014, p. 71).

Além disso, ela ressalta que os diversos trabalhos contemporâneos que optam por essa configuração não mais intentam transmitir uma unidade, um exemplo de vida, de cura, de superação ou de evolução, mas exatamente o contrário, a característica multifacetada, instável e não linear, "para encontrar núcleos da experiência humana que se convertam em imagens potentes de nossa existência política e subjetiva" (*ibid*. 2014, p. 71). E afirma que essa estética, de se expor em sua individualidade e vulnerabilidade, tem um maior impacto no público de conexão e de sensibilidade.

Por essas razões, utilizarei a primeira pessoa e compartilharei em muitos momentos excertos de diários e experiências pessoais e corporais que compuseram as formulações teóricas e práticas deste trabalho. Porém, como se verá, nada é realmente tão individual ou exclusivo. Abaixo descrevo uma pequena biografia com elementos que integraram ou atravessaram esta tese.

***

Figura 2: Jaqueline Barbosa Pinto Silva

Fonte: Autoria própria.

Sou uma mulher, branca, cisgênero, bissexual, classe média e tenho 39 anos.

Nasci em 1985, em Brasília, capital do Brasil, e sempre morei aqui. Sou a filha mais velha de uma mãe que também é uma filha mais velha de sua mãe que também é uma filha mais velha.

Engravidei no final do primeiro semestre do doutorado e tenho uma filha que hoje tem 3 anos. Depois perdi um filho ou uma filha com 10 semanas de gestação, e no momento da defesa desta tese estou grávida de mais uma filha. Todas as gravidezes foram desejadas e planejadas. Sou casada com o genitor dessas filhas, um homem que se declara branco, cisgênero, heterossexual, classe média.

Fiz duas graduações, em Direito e em Gestão de Políticas Públicas, na Universidade de Brasília, e fiz uma pós-graduação em Gestão Governamental e Políticas Públicas, na Universidade Cândido Mendes. Nessa época estudei principalmente o ativismo judicial e as políticas públicas de ampliação do acesso à justiça, especialmente por meio da mediação e de métodos autocompositivos de resolução de conflitos. Paralelamente a esses estudos trabalhei no Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios, a maior parte do tempo como mediadora e assessora jurídica.

Depois, passei a trabalhar no Ministério Público da União e a pesquisar, em Mestrado na Ciência Política da Universidade de Brasília, outros métodos de participação na justiça, entre eles as audiências públicas no Ministério Público. No primeiro artigo publicado, fui acusada de ferir o princípio da fidelidade do serviço público por criticar academicamente o Ministério Público e fui ameaçada de demissão. Alterei meu objeto de pesquisa para métodos de participação política não institucionais, em especial os protestos e as ocupações. Passei a estudar as ocupações estudantis, das quais havia participado em 2010 e observava em 2016, o que me trouxe mais esperança no ativismo. Fiquei encantada de ver as novas formas de mobilização, as pautas e as mudanças promovidas por aqueles jovens no cotidiano de famílias e comunidades, naquele momento de golpe político que tirava injustamente a primeira

mulher do cargo de Presidenta da República do Brasil. Também me chamou atenção como as artes e os artistas estavam fazendo parte dos processos de mobilização, não somente esteticamente mas processualmente.

As artes, aliás, sempre me acompanharam, mas sempre foram complementares à formação, e subsidiária, nunca o principal. A dança, desde criança, sempre foi minha atividade preferida, mas fui entender isso muito mais tarde. Ingressei na Escola de Música de Brasília com 7 anos e após ser iniciada em vários instrumentos, formei em violão popular em 2008, tendo participado da Orquestra de Violões de Brasília por alguns anos. Após essa formação, passei a fazer aulas de dança de salão e em passei a lecionar na Companhia de Dança Marcelo Amorim. Cansada da obrigatoriedade de passividade da 'dama' e da mulher, mesmo na posição de 'cavalheiro', em 2016 ingressei na dança contemporânea, na Companhia Anti Status Quo, que pelo nome diz sobre seu trabalho – subversão não apenas da dança em si, mas de temas sociais e políticos. Além disso, a Companhia é dirigida por Luciana Lara, importante coreógrafa na cidade, pessoa genial artisticamente e com quem nutri amizade. Foi também na Companhia onde conheci Gustavo Ciríaco, cientista político e bailarino de formação, que logo teve minha admiração por unir política e dança, assuntos que pareciam tão distintos e separados na minha vida, o que me angustiava.

A política era minha profissão, meu "trabalho normal"[4], minha motivação mental para a ação, minha esperança para um mundo mais justo; e a dança, um simples passatempo, uma atividade corporal, mas também o lugar em que eu me sentia eu mesma, que me dava a dimensão de liberdade, que me trazia as melhores memórias desde sempre, que me curava de doenças, que me levava a me conectar comigo mesma e com o estado de presença, que de alguma resolvia meus problemas. Muito insatisfeita no meu "trabalho normal", resolvi me profissionalizar em dança. Mas após começar a dar aulas de dança de salão, estranhamente também fiquei insatisfeita e com saudade da política. Não queria migrar, queria mesmo era conciliar.

Perguntei a Gustavo Ciríaco, em 2016, como ele havia feito para juntar política e dança, e ele falou para eu procurar quatro pessoas: Jacques Rancière, André Lepecki,

4 Alusão à tese da artista Claudia Müller, "Dançar, trabalho normal" (Müller, 2020).

Fernanda Eugénio e João Fiadeiro. Encontrei o que eu procurava, e mais ainda, me encontrei. Esse passou a ser meu caminho.

Devorei os livros e passei a rastrear os passos de cada um deles, em especial de Fernanda Eugénio que passou a vir ao Brasil naquele ano. Desde então, participei das oficinas delas todos os anos e em 2022 passei a integrar a equipe da Escola do Reparar, fundando o Núcleo do Modo Operativo AND em Brasília.

Paralelamente, também me tornei bailarina convidada da Companhia Anti Status Quo. Em 2020 e apresentei 8 vezes o espetáculo "Juntos e Separados" e uma vez o espetáculo "Retrato sem ruído". Também participei da pesquisa do Núcleo de Formação da Companhia Danças e telas. A Companhia, embora seja de dança, tem um trabalho muito próximo com as artes visuais e com o teatro. Essa conexão com as artes visuais me moveu a fazer cursos de fotografia, expografia, edição, publicação e dramaturgia. Cheguei a fotografar alguns espetáculos e eventos de dança, de música e de performance.

A dança somática veio em 2020, também na pandemia, como uma esperança de eu curar de forma lúdica algumas lesões antigas adquiridas nos esportes que pratiquei durante mais de quinze anos – basquete e corrida. E a dança somática veio a ser muito mais que uma cura. Integrou todas as dimensões da minha vida até ali – trabalhadora, pesquisadora, dançarina e mãe, como falarei mais à frente.

Sem espaço para a micropolítica e para as artes na Ciência Política, ingressei no doutorado em Artes Cênicas da UnB em 2020, para investigar a relação entre arte e ativismo durante a pandemia de Covid-19.

Em 2021, logo após o retorno da licença maternidade, fui convidada por uma mulher a me retirar do cargo de chefia por ter solicitado exercer o meu direito de trabalho remoto em tempo integral por ser lactante. Mas em menos de um mês, também fui convidada por uma mulher a integrar a assessoria de uma equipe de estratégia e inovação da Escola Superior do Ministério Público da União e a colaborar com a criação e implementação de um Espaço Cultural, onde trabalho até a data da defesa desta tese, na área de extensão, cultura e inovação.

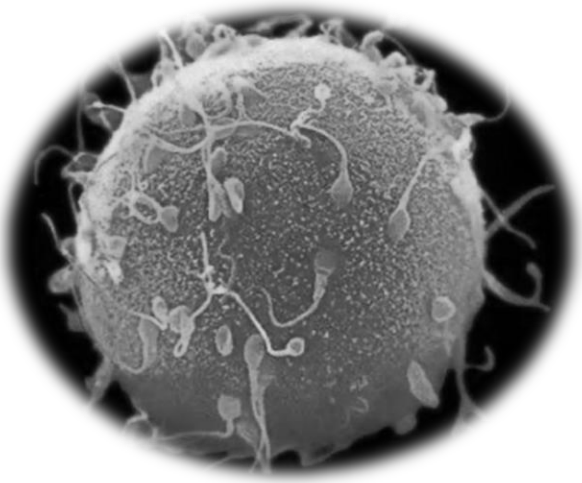
Em 2022 passei a lecionar dança para gestantes e puérperas e abri o espaço de pesquisa e dança Mãe Dança. E por meio dele passei a sonhar com espaços em que mães e crianças possam ser acolhidas e apoiadas em seu existir criativo.

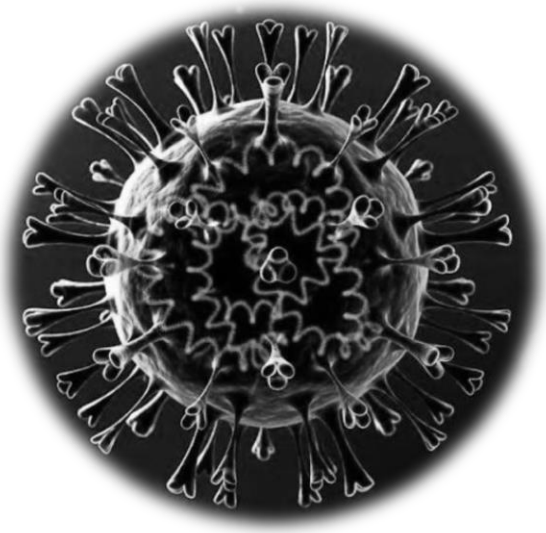
1. Concepção: definição

O que vem antes da criatura? E o que veio antes dela?

Quais são as sementes a serem lançadas?

Onde, quando, como?





A pergunta teórica inicial desta pesquisa era: como a arte, em especial as artes do corpo, mobiliza ou engaja as pessoas politicamente? A pergunta veio da pesquisa de mestrado em Ciência Política sobre as ocupações estudantis de 2016 (Silva, 2018) e dos estudos sobre criatividade política no contexto das teorias dos movimentos sociais.

As ocupações respondiam à crise de representação política colocando o próprio corpo em cena, se presentificando no local do poder que se desejava ocupar (Silva, 2018). Não à toa os autores sobre a criatividade política, como Daniel Cefäi, William Gamson Hans Joas, passaram a inserir em seus estudos elementos da cultura até então não enfatizados, até mesmo pela dificuldade de mensuração na academia, tais como: 1) as experiências individuais e coletivas e da sabedoria popular organizadas (Gamson, 2011, p. 18-25), também chamada de socialidade (Joas, 1996); 2) a corporeidade, que implica a necessidade de se incluir na ação a sensibilidade, a receptividade aos acontecimentos não previstos ou não intencionais, inclusive as emoções e as reações do próprio corpo; 3) a afetividade, a memória e a imaginação, por meio da pesquisa sobre os vocabulários de motivações pessoais e justificações públicas, que reordenam a interação. Esses elementos seriam articulados ou captados por meio da conversação (Gamson, 2011), importando as gramáticas do falar e do agir em público e os repertórios dramáticos, retóricos e narrativos da ação coletiva, de crítica, denúncia e reivindicação, e de forma situada (cartografadas) no espaço e no tempo, recomendando para tanto a pesquisa de trajetórias biográficas, de pessoas ou de organizações, para desenvolvimento de um mapa de experiências se entrecruzam, de forma não linear e causal (Cefäi, 2009).

Corpo em “cena”, “ator” político, “repertório dramático”, “gramáticas do falar e do agir em público”, tudo isso me levou a investigar melhor não apenas a estética e a dramaturgia do ativismo (Dowbor e Szwako, 2013), mas também a apostar na arte para articular a crise de representação política na qual estávamos (estamos) imersos. Baseei-me sobretudo em Jacques Rancière, no livro “*A partilha do sensível: estética e política*”, em que afirma que a estética e política são modos de organizar a sensibilidade, não importando como um influencia outro, mas os modos de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações (Rancière, 2005, p. 13), ideias que serão esmiuçadas mais adiante.

Então, partindo desses pressupostos, a pergunta prática, naquele momento de pandemia da Covid-19 era como a arte poderia articular luto e luta e mobilizar a coletividade em torno de pautas políticas comuns, especialmente por meio da internet, agora que o corpo não mais poderia estar na rua? Acreditava que aquele momento de crise comum a todos os países seria uma janela de oportunidade para uma mudança coletiva.

Comecei a pesquisa procurando em bancos de ativismos [5]os ativismos que também eram artísticos e na internet[6] pelos termos artivismo e *artivism*. Em resumo, após 200 manifestações analisadas[7], de 2020 a 2021, observei que a associação dos ativismos com a arte variava com os temas, e tinha como fundamento dois critérios: feita por ou para artistas ou com o uso de estratégias que assumem formatos tradicionais de arte, como shows, filmes, ilustrações, tirinhas. A arte nesses ativismos, portanto, limitava-se a ser forma de comunicação, configurando como mecanismo de publicidade e marketing (se aproximando de panfletagem propaganda política[8]), em que o modo de operação artístico não se incorpora ao modo de fazer política, o que parecia ser uma distinção fundamental entre arte como meio comunicacional, linguagem, e arte como ferramenta política, artivismo. Tanto que, nos bancos analisados, alguns artivismos foram classificados como atos comunicativos ou sensibilizadores, ou seja, como parte da campanha, um dos elementos dos movimentos sociais definido por Tilly (2010). A potencialização de difusão que a internet e as redes sociais proporcionam parecem fundir ainda mais esses conceitos.

Ante essa limitação, mudei a fonte da pesquisa. Passei a procurar nos bancos de produções artísticas, analisando se elas seriam ativistas ou não, entendendo que elas seriam ativistas se tivessem se engajado conscientização política ou mobilizado recursos no intuito

---

5 A pesquisa se concentrou em dois bancos de ativismos, um nacional, o Repositório de iniciativas da sociedade civil contra a pandemia, do grupo de pesquisa Resocie/UnB (disponível em https://repositoriomobilizacovid.resocie.org/?_gl=1%2Aza41ms%2A_ga%2ANDg4OTEyNjM4LjE3MzQ3MjYyODg.%2A_ga_DGQY6M8WZ8%2AMTczNDcyNjI4OC4xLjAuMTczNDcyNjI4OC4wLjAuMA, acesso em 12 dez. 2020), e um internacional, o *Collective Action & Dissent Under COVID* (disponível em https://sites.google.com/view/crowdcountingconsortium/dissent-under-covid, acesso em 12 dez. 2020).

6 Especialmente no Instagram, Instagram, por ter tido nos últimos anos crescente participação na maneira que a população se informa (Sampaio *et al*, 2013), se engaja e por privilegiar imagens e vídeos, ampliando o rol de elementos estéticos e complexificando a linguagem, para além da verbal.

7 143 iniciativas, classificados quanto à contenciosidade (violento, não violento, misto), à modalidade (online, offline, híbrida) e à categoria (simbólica; solidária; para instituição alternativa; interventiva; comunicativa; não cooperativa; e/ou contra aumento de custos. Interessante notar que não houve nenhuma iniciativa violenta (embora tenha havido híbridos), que a modalidade offline foi mais frequente (apesar do isolamento) e que os atos simbólicos, solidários e para instituições alternativas foram mais frequentes, o que é compatível com a ausência de contenciosidade.

8 Utilização de técnicas de informação e comunicação para influenciar a opinião pública (Domenach, 1963, p. 14).

de influenciar decisões políticas e sociais por algum repertório de contestação - protesto, ocupação, intervenção institucional, entre outros, conforme definido por Tilly (2008).

Publiquei esses segundos resultados no artigo "*Artivismos brasileiros durante a pandemia: ações estético-políticas em um ano de Covid-19*" (Silva, 2022). As iniciativas encontradas foram divididas em 5 categorias: performáticas, musicais, audiovisuais, visuais e literárias. Dentre essas, selecionei 18 a título exemplificativo.

Entre as conclusões desse segundo levantamento, concluí que essas ações artísticas possibilitavam o luto coletivo, reconfigurando experiências traumáticas coletivas em oportunidade de luta, buscando trazer conforto e paradoxalmente também de desconforto, isto é, "onde o sentido se move" (Fabião, 2008 *apud* Fischer, 2017, p. 8). Entre as funções assumidas estavam a de informar, de sensibilizar, de provocar reflexões e debates, de divertir e tornar menos doloroso e penosa a situação, de arrecadar doações e ajudar coletivamente, de mobilizar corpos, corações e mentes em confinamento. De forma generalizada, arte nesse momento foi o nosso ar, nos ventilando no sufocamento coletivo.

Teatros, museus, cinemas fechados e ruas vazias se mostraram mais do que espaços de estar e de representar, mas locais de interações e relações. Mais do que um lugar ou uma coisa, algo com vida própria. A internet não substituiu nada disso, apenas se mostrou como mais uma possibilidade, não apenas de transmissão ou de comunicação, mas de intervenção na realidade, com dinâmicas bem distintas a depender das ferramentas, da forma de utilização e dos usuários.

Além disso, foram selecionadas ações que abordaram explicitamente a COVID-19, porém não há como desconsiderar esse contexto das demais iniciativas artísticas que não abordaram explicitamente esse tema. A pandemia compunha materialmente tudo o que foi produzido, lido e construído política e esteticamente, de forma colaborativa entre artistas e público, ainda que não intencional.

Vale ressaltar também que, embora divididas em cinco formas de expressão, em muitos momentos esses modos se confundiam e se alimentavam. Outra constatação dos artivismos trazidos foi o fato de que abordavam questões de populações vulneráveis: mulheres, negros, indígenas, idosos, pobres. Embora essas questões frequentemente se interseccionassem entre si e com questões atinentes a outros marcadores políticos, sociais,

ambientais, econômicos locais e nacionais, cada um desses temas mobilizava diferentes tipos de arte.

Com base na pesquisa histórica e teórica inicial e nos levantamentos empíricos, foi possível concluir que era importante definir melhor o conceito de artivismo. Não era apenas ativismo por meio da arte. A arte parecia mais que um meio, um método ou uma linguagem. O artivismo era algo em si. Para isso precisava voltar no tempo, contextualizá-lo historicamente de forma mais definida para compreendê-lo.

Também notei, no primeiro e no segundo levantamento que diferentes tipos de arte e linguagens eram mobilizados de forma distinta conforme cada pauta política e que eu não poderia contemplar todos os tipos nem todas as pautas, seria necessário fazer um recorte.

Foi quando engravidei e o recorte aconteceu por si mesmo.

Embora sempre tenha sido engajada na luta feminista, passei a ter contato com um aspecto da experiência de ser mulher que não conhecia, ou que não me atentava ou não me atravessava. A maternidade e o cuidado não me afetavam até então, mulher sem filhos. Mas dali em diante tudo seria diferente.

Embora tenha sido uma gravidez desejada e planejada, o que já significa um privilégio, dentre tantos outros que tive pela pessoa que sou/estou e já descrevi, me reconheci nesse espectro de vulnerabilidade. Como gestante, sofri violência obstétrica desde a primeira consulta médica, em consultório particular, por uma profissional mulher. Mesmo informada sobre o conceito, demorei a entender o que tinha vivido. Houve várias outras situações, algumas explícitas e outras nem tanto. Cito exame íntimo sem autorização, negativa de justificativa para realização de procedimento, julgamentos infundados sobre minhas escolhas em relação à via de parto e ao pré-natal, toque na barriga sem autorização. Como puérpera, ainda nos primeiros dias, muito fragilizada, a mim foi atribuída, por meio de falas de muitas pessoas, próximas ou não, toda a responsabilidade pela criação e sustento físico-psíquico e moral da minha filha, apesar de ela ter pai residindo na mesma casa que eu e ela. Também ouvi opiniões não solicitadas sobre o meu corpo, a minha filha e o seu desenvolvimento. Meu companheiro não teve nem 24h de licença paternidade, embora minha filha tenha nascido numa sexta-feira à noite. Ele também não teve direito a férias ou qualquer outro afastamento. Quando solicitou, perguntaram a ele “Por quê? Sua esposa não tem mãe para ajudar não?”

Demorou muito para que as pessoas olhassem nos meus olhos e não para a bebê no colo, e perguntassem se eu estava bem também. Nem eu me fazia essa pergunta, e quando me dei conta disso, vi que não estava bem, mas que não era eu exatamente o problema, nem a condição de mãe em si. No retorno ao trabalho, fui convidada por uma mulher a desistir do cargo de chefia que ocupava, pelo simples fato de exercer o direito à prioridade pelo trabalho remoto em razão da amamentação, recomendada pelo Estado como questão de saúde pública. E no doutorado, embora tenha sido o local onde tive mais apoio, inclusive institucional (licença maternidade), não tinha tempo nem espaço nem cabeça para outros assuntos que não fossem sobre maternidade. A vida tinha outro ritmo e assunto e as tarefas básicas da vida de alimentação, limpeza e sono ocupavam de forma muito concreta e totalitária os meus dias.

Mesmo de uma perspectiva privilegiada, a realidade foi solitária e dolorosa, e a arte foi minha cura pessoal e social, como se verá nesse trabalho. A dança me trouxe profunda conexão com meu corpo e com aquela vida que crescia dentro de mim e nos preparava para uma grande experiência. Os processos coletivos de produção artística e engajada traziam possibilidades de tempos e compreensões que eu não tive em nenhum outro espaço da vida coletiva. O ritmo do meu pensamento, o tom das minhas ações artísticas tinha afinidade com a música que era orquestrada em meu corpo pelos hormônios. Achava que não tinha produzido nada na gestação e puerpério pois estava afastada do "trabalho normal"[9] e das leituras do doutorado, mas, nas artes, fiz oficina, formação, cursos, apresentação de espetáculo, residência, performance, videodança, desenho, dei aulas, participei de editais de cultura, virei gestora de espaço cultural, fiz produção artística de evento. Aparentemente estava criando muito mais que um ser humano e essa potência que a condição de mãe me possibilitou me interessou profundamente. As criações artivistas de mães foram incluídas em minha investigação a partir de então.

Resisti inicialmente a esse impulso de tornar esse o foco da pesquisa, com receio de produzir algo autorreferenciado, como já mencionado. No entanto, fui encorajada pelas minhas professoras a reconhecer que o pessoal também pode ser político, sobretudo quando

9 Claudia Müller na pesquisa e performance "*Dançar, trabalho normal*" (2020) questiona o conceito de trabalho normal em confronto com o trabalho artístico. Ela examina, por meio do rider contextual, as negociações que estabelecem as condições de apresentação de trabalhos de dança contemporânea em instituições brasileiras que os incluem em suas programações.

a tendência do patriarcado é exatamente nos silenciar e a nos manter invisíveis, e que eu poderia usufruir dos meus privilégios para favorecer quem não os tem.

Por isso, o recorte do artivismo passou a ser o materno. E nesse estudo percebi que tanto a luta feminista decolonial de mães e o contexto político-social brasileiro, latino-americano, modificaram, compuseram e contribuíram para o conceito de artivismo e vice-versa. **Essa é a proposta teórica escolhida e semeada nesta tese,** apresentada detalhadamente no próximo capítulo, Gestação.

Mas antes, importante pontuar a maternidade como demarcador social e identitário a fim de justificar teoricamente o recorte da pesquisa.

DNA: Maternidade como perspectiva social e cuidado como pressuposto à democracia

As discussões sobre a parentalidade, e a maternidade como recorte de gênero da parentalidade, se inserem no que se chama de políticas do cuidado, o que Flávia Biroli (2015), cientista política e especialista em teoria política feminista, afirma ter relação íntima com a democracia. Para ela, as relações cotidianas de cuidado têm impacto direto na possibilidade de ter condição digna de vida, que inclui acesso a condições e garantias para a integridade física-psíquica.

Biroli (2015) mostra como, na história do liberalismo, a dualidade entre as esferas pública e privada não foi problematizada, estando a ação meritória dos indivíduos na esfera pública distinta e independente das relações estruturadas na esfera privada. Os critérios de justiça não se aplicariam ao âmbito privado e isso tem sido um dos limites do liberalismo e um dos motivos para a manutenção de privilégios dos homens no âmbito público também. Para ela, seria fundamental, portanto, reconhecer que o cuidado é trabalho e que as relações de trabalho na vida doméstica têm impacto na participação dos indivíduos em outras esferas da vida:

> Suas escolhas não se definem na esfera privada ou na esfera pública, mas em contextos nos quais suas vidas são organizadas segundo o papel desempenhado em uma e outra. As alternativas disponíveis, o horizonte das possibilidades consideradas pelos indivíduos, assim

> como os recursos que permitem levar em consideração uma ou outra possibilidade se definem tendo como base a configuração dessas esferas – o modo como são delimitadas, mas principalmente a maneira como a organização de uma delas tem impacto sobre a outra. Embora essa seja uma questão discutida sistematicamente há décadas no feminismo, ela não foi de fato incorporada em grande parte do debate sobre justiça e sobre democracia (Biroli, 2015, p. 89).

Além disso, seria importante reconhecer que realizar esse trabalho doméstico, na forma e no tempo que é a ele dedicado, não é simplesmente uma escolha voluntária, ainda que não haja coação[10] ou impedimento para exercer outras tarefas. A posição das mulheres é hoje, nos países ocidentais, cada vez menos marcada pela reclusão, mas ainda profundamente marcada pela marginalização e inferiorização recorrentes das ocupações tipicamente "femininas", de menor remuneração, menor *status* e inferior ao dos homens nas mesmas funções, profissões e níveis educacionais. Não se trata, portanto, de uma exclusão da esfera pública, mas em formas desiguais de inclusão, pois há um ônus quando as mulheres procuram construir suas vidas de outras maneiras (Biroli, 2015).

Uma das razões dessas diferentes formas de inclusão é o processo de socialização que naturaliza habilidades e pertencimentos de acordo com o sexo biológico. A psicóloga Valeska Zanello (2018, 2022) tem feito um excelente trabalho em explicar e difundir como se dá a construção histórica em termos de pedagogia afetiva e processos psicodinâmicos de constituição subjetiva dos homens e das mulheres:

> Até fins do século XVII, era comum que mulheres, de diferentes classes sociais, dessem seus filhos para serem amamentados por amas de leite (Badinter, 1985). A mortalidade infantil era altíssima e, obviamente, isso afetava o crescimento e o tamanho da população. O capitalismo demandava um excedente populacional, para que fosse exequível seu projeto de mais valia e acumulação de capital. Visando garantir esse excedente, Igreja e Estado deram as mãos para convencerem as próprias mulheres que pariram a amamentarem suas crias. Como isso representaria perda de liberdade pessoal, gasto de tempo e renúncia aos próprios interesses, a estratégia utilizada foi menos de repressão e imposição, e mais de construção de um discurso que exaltava as habilidades maternas e o ideal da própria maternidade, ou seja, que criava um lugar desejável e digno de admiração para as mulheres. O que se deu, seguindo as ideias de Michel Foucault (1996), foi a passagem de um poder repressivo para outro, constitutivo. Nesse momento, começou a ser construída uma subjetividade materna criada por um desejo produzido, interpelado e incentivado. Primeiramente, mulheres foram demandadas a amamentarem seus filhos. Em um segundo momento, a educá-los. Por fim, a partir do início do século XX, foi construída a 'maternidade científica', através dos discursos da pediatria e dos campos da psicanálise e das psicologias, que defendiam a ideia de que a mãe seria a grande responsável pela personalidade ou estrutura emocional dos filhos.[1] Como apontado por

10 Exceto maternidade forçada (ao criminalizar a contracepção e o aborto).

> Badinter (1985), **foi produzida aqui, historicamente, a culpa materna** (Zanello *et al*, 2022, p. 2, grifo próprio).

Nesse contexto sexista, a maternidade e as qualidades ditas maternais são bastante associadas à feminilidade e a uma performance de comportamentos e emocionalidades desejável por parte das mulheres, que se resumem no heterocentramento, isto é, disponibilizar-se a perceber priorizar e atender os desejos, anseios e necessidades dos outros, em detrimento dos próprios. Esse é o mecanismo de constituição do "dispositivo materno" (Zanello, 2018) e se realiza não apenas na relação entre mãe e filho, mas em todas as relações sociais das quais as mulheres participam, dinâmica que se intensifica em mulheres negras e pobres. Os homens, de outro lado, são os que mais se beneficiam disso, na medida em que são constituídos pelo egocentramento, podendo não apenas cuidar e investir sua energia em si mesmos, mas esperando que as mulheres também cuidem deles, por eles e para eles, não só da casa, dos filhos, mas também em seus projetos privados e públicos.

Não obstante, Biroli (2015) e Zanello *et al* (2022) alertam que é limitante entender este problema apenas pela ótica do gênero, devendo ser observadas as interseccionalidades, sobretudo racial e classista. No ano de 2013, no Brasil, 18,6% das mulheres negras e 10,6% das mulheres brancas ocupavam emprego doméstico remunerado – no mesmo período, 1% dos homens negros e 0,7% dos brancos estavam nessa mesma posição (IPEA, 2014). Desde 2009, a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) do IBGE mostrava uma queda lenta mas ininterrupta no número de mulheres que realizam trabalho doméstico remunerado. Em 2013, esse número era de 5.963.976, 11,6% menor do que em 2009, quando era de 6.750.416. Em 2009, aproximadamente uma em cada quatro mulheres no emprego doméstico tinha carteira assinada e 0,5% delas, o que corresponde a cerca de 30 mil mulheres, não tinham renda própria, isto é, encontravam-se numa situação semelhante à de trabalho escravo (IPEA, 2011). Em 2013, ano em que foi aprovada pela primeira vez no Brasil legislação que equipara as trabalhadoras domésticas a outras/os trabalhadoras/es, apenas 31,8% delas tinha carteira assinada – esse percentual fica abaixo dos 30% quando se considera apenas as mulheres negras e está abaixo dos 20% nas regiões Norte e Nordeste do país (IPEA, 2014).

Esses dados, embora não tão recentes, mostram que a privatização do trabalho doméstico faz com que mulheres brancas e ricas transfiram parte desse trabalho a mulheres negras e pobres a responsabilidade pelo cuidado, que muitas vezes precisam desistir de cuidar

dos próprios familiares e de si mesma para sobreviver. Vale comentar que a parte que elas não transferem, que é "planejamento, a carga mental da gestão entre tempo, tarefas e serviços e o trabalho emocional envolvido na gestão da família e do cotidiano, na administração dos afetos, antecipação de necessidades e provisão de suportes emocionais" (Rebecca Erickson, 2005), também são trabalho doméstico e não são atividades assumidas pelos homens de forma geral.

Como diz a filósofa, professora e feminista italiana Silvia Federici, a concepção de que o trabalho doméstico, seja ele qual for, seria um "atributo natural da psique e da personalidade femininas" é o que o difere de outros trabalhos, tornando-o "a manipulação mais disseminada e a violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora" (Federici, 2019b, p. 42). A não remuneração do trabalho doméstico até os dias de hoje, como essas "pequenas" tarefas ainda não assumidas pelos homens de forma geral mencionadas acima, tem fortalecido senso comum de que ele não é trabalho, reduzindo o protagonismo da luta:

> Ao negar um salário ao trabalho doméstico e transformá-lo em um ato de amor, o capital matou dois coelhos com uma cajadada só. Primeiramente, ele obteve uma enorme quantidade de trabalho quase de graça e assegurou-se de que as mulheres, longe de lutar contra essa situação, procurariam esse trabalho como se fosse a melhor coisa da vida (as palavras mágicas: "sim, querida, você é uma mulher de verdade"). Ao mesmo tempo, o capital também disciplinou o homem trabalhador, ao tornar "sua" mulher dependente de seu trabalho e de seu salário, e o aprisionou nessa disciplina, dando-lhe uma criada, depois de ele próprio trabalhar bastante na fábrica ou no escritório. De fato, nosso papel como mulher é sermos servas felizes e sobretudo amorosas da "classe trabalhadora", isto é, daqueles estratos do proletariado aos quais o capital foi obrigado a conceder mais poder social. Tal como Deus criou Eva para dar prazer a Adão, assim fez o capital criando a dona de casa para servir física, emocional e sexualmente o trabalhador do sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reserva (*ibid.,* p. 44).

Ela afirma que limitar a discussão do trabalho doméstico ao salário em si parece reducionista, mas ela propõe uma perspectiva política e revolucionária do salário:

> É verdade que, sob o capitalismo, todo trabalhador é manipulado e explorado, e sua relação com o capital é totalmente mistificada. O salário dá a impressão de um negócio justo: você trabalha e é pago por isso, de forma que você e seu patrão ganham o que lhes é devido, quando, na realidade, o salário, em vez de ser o pagamento pelo trabalho que você realiza, oculta todo o trabalho não pago que resulta no lucro. Mas, pelo menos, o salário é uma forma de reconhecimento como trabalhador, sendo possível barganhar e lutar contra os termos e a quantidade desse salário. Ter um salário significa fazer parte de um contrato social, e não há dúvidas a respeito do seu significado: você não trabalha porque gosta, ou porque é algo que brota naturalmente dentro de você, mas porque é a única condição sob a qual você está autorizado a viver (*ibid.,* p. 42).

Por isso Federici conclui: “Eles dizem que é amor. Nós dizemos que é trabalho não remunerado” (*ibid*, p 40).

No mesmo sentido de entender o problema do trabalho doméstico sob uma perspectiva de classe e acrescentando a perspectiva de raça da cultura escravocrata brasileira, a psicóloga e psicanalista Vera Iaconelli (2023), com base em uma revisão histórica sobre a maternidade, define como maternalismo o discurso, promovido por uma longa cadeia de eventos políticos e sociais, que passou a atribuir “unicamente à mulher o papel de cuidadora — mesmo que por vezes acumulasse também o papel de provedora —, a fim de assim desincumbir a sociedade da responsabilidade pela economia reprodutiva e pelas próximas gerações” (Iaconelli, 2023, p. 80), e afirma que esse discurso teve início no Brasil na abolição da escravidão, e daí a interseccionalidade com raça e classe.

As mulheres negras urbanas, que já tinham uma participação econômica significativa como lavadeiras, cozinheiras, faxineiras e no comércio ambulante, passaram a ocupar alguns dos postos de trabalho que os estrangeiros europeus migrantes, trazidos para o país para “embranquecer” o povo brasileiro e manter os negros afastados dos postos mais qualificados. No entanto, as fábricas eram insalubres e as epidemias frequentes. Os médicos passaram a, por um lado, reivindicar uma assistência pública, científica, organizada e dotada de estrutura institucional, mas, por outro, a advogar, junto com o movimento proletário masculino, pela permanência da mulher no lar, com o pretexto de erradicar a mortalidade infantil por meio da promoção da amamentação e da puericultura. “As mães eram culpabilizadas pelas mortes infantis como se as condições de cuidado só dependessem delas e como se elas se ausentarem para ir trabalhar fosse opcional” (*ibid. 2023*, p. 74). Esse discurso propunha “ajudar” as mulheres na tarefa maternal que lhes cabia, mas sem correr o risco de emancipá-las do homem e por isso eventuais auxílios financeiros decorrente da existência e da criação de filhos eram dados aos homens. O lugar da mulher pobre na sociedade brasileira se dividia, então, entre a responsabilidade pelo cuidado dos filhos e da família e a busca por trabalho remunerado ou apoio assistencial.

Já as mulheres da elite, que também eram responsáveis pelo cuidado com a casa e com a família, não precisavam — nem lhes era comumente permitido — trabalhar, podendo usufruir de profissionais para o serviço doméstico. Com tempo livre, a filantropia e a luta em

nome das mulheres e das crianças pobres passam a ser atividades nas quais mulheres em posições privilegiadas podiam exercer suas competências, adquirir algum poder e prestígio social e ganhar alguma circulação na esfera pública e política. Além disso, alçava as mulheres à posição de patriotas, atuando pelo bem do país ao proteger os novos cidadãos. Apesar do mérito do maternalismo em lutar em prol das mulheres desassistidas pelo Estado e pela sociedade, ao priorizar o cuidado da família, esconde uma série de injustiças que só vieram para debate público na segunda onda feminista, em 1960, embora anarcofeministas do século XIX já tivessem apontado alguns aspectos do maternalismo.

Concluindo, Iaconelli defende que o maternalismo é algo que não alcança os homens na parentalidade, pois "um homem é antes de tudo um homem e, contingencialmente, pai, e para quem a paternidade é reconhecida mesmo quando ele se ausenta de suas responsabilidades" (*ibid. 2023*, p. 80).

Por essa estrutura historicamente colonial, patriarcal, racista e classista, as mães têm menos tempo, renda e redes de contato e, portanto, custos maiores para estarem presentes na política. Consequentemente, as mães têm menos condições de influenciar decisões e produção de normas que as afetam diretamente, e assim as desigualdades se reproduzem, afetando diretamente a dignidade, a saúde e, no limite, a vida. Se entre os que cuidam, há mais mulheres, mais negras e mais pobres, entre os que recebem cuidado mais intensivo e mais qualificado estão mais homens, mais brancos e mais ricos.

Por essa dinâmica nas relações sociais e de poder é que Alana Valente (2023), cientista política e mãe, defende a maternidade como uma dimensão estruturante e, portanto, um elemento de identidade política, produtor de uma perspectiva social própria, a ser levada em conta na dinâmica política e podendo mobilizar politicamente de diferentes formas, por meio de diversas estratégias. Assim como gênero, raça, classe e outros cortes sociais, a maternidade, como dimensão estruturante na identidade do indivíduo, influencia as relações sociais e, dentre elas, as de poder, podendo se relacionar com outras identidades, caracterizando a interseccionalidade. Como ela diz,

> A experiência materna coloca cada mulher em uma nova categoria social e também a insere em um novo espaço cultural (MENDONÇA, 2014). É preciso olhar para mães como uma categoria distinta de mulher: muitos dos problemas que as mães enfrentam – sociais, econômicos, políticos, culturais e psicológicos – são específicos para seu trabalho e identidade como mães (O'REILLY, 2016). Em outras palavras, as mães não vivem simplesmente como

> mulheres, mas como mulheres mães (...). Além disso, a identidade materna molda a opressão e a resistência das mães sob o patriarcado (O'REILLY, 2016). Então, se é possível compreender a interseccionalidade da opressão de gênero quando se trata de raça, classe, sexualidade e localização geográfica, por que não aceitar quando falamos de maternidade? Esse é um dos pontos que Andrea O'Reilly traz ao falar da necessidade de se ter um feminismo voltado para as mães. Um feminismo matricêntrico que, de maneira bem objetiva, podemos dizer que é o feminismo centrado na mãe, ou seja, aquele que coloca as pautas maternas como o centro de suas discussões. A intenção do feminismo matricêntrico não é o de substituir o feminismo tradicional, mas sim de enfatizar que a categoria "mãe" é distinta da categoria "mulher". (Valente, 2023, p. 10-11)

Andrea O'Reilly, professora na *School of Gender, Sexuality and Women's Studies* da *York University* (Toronto, Canadá), baseada principalmente no livro "*Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1977)" da feminista americana Adrienne Rich, define a diferença entre a instituição da maternidade (*motherhood*) e as experiências maternas de criação dos filhos (*mothering*, traduzido como maternagem) e explica como a primeira influencia a segunda. Rich argumenta que a maternidade é institucionalizada de forma patriarcal, tendo homens definido expectativas sobre as mães de forma opressora, "por meio do casamento heterossexual, arranjos familiares, práticas de parentesco, educação, leis, políticas, religião, literatura, cinema, cultura popular, medicina, ciência e psiquiatria". Essa maternidade apenas serve ao próprio patriarcado, "que depende das mães para ensinar valores patriarcais a seus filhos e se conformar ao sistema patriarcal particular em que vivem" (O'Reilly, 2010, p. 839, tradução própria).

A maternagem não se restringe à maternidade, mas é fortemente influenciada por ela. Não obstante, para O'Reilly a maternagem pode ser uma oportunidade para as mulheres de explorar um conhecimento libertador de si mesmas, criar laços com outras mulheres e liberar sua criatividade:

> As próprias experiências das mulheres ao criar seus filhos têm o potencial de ser definidas por elas, centradas nas mulheres e uma fonte de empoderamento, que surge, em parte, ao reconhecer a distinção entre maternar e a instituição/ideologia patriarcal da maternidade e as oportunidades de praticar uma agência materna individual e coletiva (*ibid*. 2010).

Segundo O'Reilly, pesquisadoras maternas, como a afro-americana e socióloga Patricia Hill Collins, também escrevem que as experiências de maternar e maternidade assumem diferentes formas em diferentes tempos e lugares, e variam de acordo com as diversas localizações e identidades sociais das mulheres, incluindo aquelas baseadas em raça, classe, sexualidade e capacidade. Na África Ocidental e Caribe, a maternagem é frequentemente praticado por "outras mães: mulheres, e às vezes homens, que não são os

pais biológicos das crianças que criam, como tias, irmãs, primas, avós, vizinhas ou parentes fictícios. Esse modelo desafia o conceito de família e a instituição patriarcal da maternidade.

> O "trabalho materno" de mulheres indígenas americanas, afro-americanas, hispânicas e asiático-americanas muitas vezes envolve cuidar da sobrevivência física das crianças e da comunidade, reconhecendo e agindo sobre a tensão entre poder e impotência na estruturação dos padrões da maternagem, e identificando a importância da autodefinição na construção de uma identidade racial individual e coletiva. Embora as abordagens individuais das mulheres ao maternar variem de acordo com suas localizações e identidades sexuais, raciais, étnicas e de classe social, mães que estão cientes desses fatores e da distinção entre maternagem e maternidade são capazes de contestar as suposições prescritas pela instituição patriarcal da maternidade. Ao fazer isso, elas criam espaço para redefinir o maternar para si mesmas e para criar seus filhos de maneiras que sejam pessoalmente satisfatórias e politicamente desafiadoras. Elas podem criticar abertamente a instituição da maternidade, modelar formas alternativas de maternar aos modelos dominantes prescritos pela sociedade ou usar uma linguagem específica ao se referirem a si mesmas como mães para desafiar as suposições sobre quem e o que são as mães. Elas também podem desafiar abertamente as suposições e comportamentos que ditam identidades baseadas em gênero, sexualidade, capacidade, raça étnica e classe social, e deliberadamente ensinar seus filhos a analisar criticamente as dinâmicas de poder do mundo em que vivem (*ibid*. 2010).

Com efeito, o estudo sobre essa diversidade do maternar foi inicialmente trazida pelas abordagens do mulherismo africana e do feminismo decolonial, que surgem como crítica ao feminismo eurocêntrico branco e a exclusão das experiências de outras mulheres.

O termo mulherismo africana surge em 1980 e tem foco na questão racial, uma vez que entende que o feminismo, mesmo o feminismo negro e o feminismo africano, é essencialmente racista: “a verdadeira história do feminismo, suas origens e seus participantes, revela seu fundo racista explícito, estabelecendo assim sua incompatibilidade com as mulheres africanas” (Hudson-Weems, 2020, p. 38, tradução própria). Cleonora Hudson-Weems, autora e acadêmica afroamericana e atualmente professora de inglês na Universidade de Missouri, argumenta que, no movimento sufragista feminino formado por mulheres brancas, o direito ao voto das mulheres foi conquistado fundamentado na preferência das mulheres brancas em relação aos homens negros, com o objetivo de garantir a supremacia branca. Além disso, foram ignoradas diversas mulheres negras líderes, como “Sojourner Truth (porta-voz militante da abolição e sufragista universal), Harriet Tubman (condutora da Underground Railroad que passou sua vida ajudando escravos africanos, tanto homens quanto mulheres, a escapar para o Norte em busca de liberdade) e Ida B. Wells (cruzada contra o linchamento no início do século XX)” (*ibid*. 2020, p. 40) e tantas outras anônimas que lutaram para além das questões femininas.

Por isso, em 1987, define o mulherismo africana como um termo apropriado para mulheres africanas: mulherismo por se referir a mulheres, um nome específico da raça humano, diferentemente de feminino, que pode se referir a qualquer membro do reino animal ou vegetal; e africana, por trazer a identidade cultural, relacionando diretamente com sua ancestralidade e base territorial — a África (*ibid*. 2020, p. 41).

Diferentemente, o feminismo decolonial, mais recente, datado dos anos 2000, enfatiza a questão de gênero e critica sua colonialidade, explicando como foram criadas e impostas categorias rígidas, binárias e hierarquizadas de gênero, que eram inexistentes ou diferentes em culturas indígenas e afrodescendentes. Essa abordagem foi fundamental para entender a maternidade como uma instituição criada em um determinado contexto e diferenciá-la de uma maternagem que pode ser inclusive ferramenta de libertação e transformação.

Em suma, essa corrente teórica e política enfatiza como o colonialismo, o racismo e o patriarcado criaram sistemas de opressão que se sobrepõem, especialmente para mulheres racializadas e indígenas, sugerindo uma análise interseccional e inevitavelmente complexa. Rejeita a ideia do feminismo tradicional de tratar gênero de forma isolada, ignorando e invisibilizando as experiências de mulheres não-ocidentais. Por isso, na luta pela descolonização do feminismo, propõe o reconhecimento e a valorização de epistemologias e cosmovisões não-ocidentais, especialmente de povos indígenas e africanos. Além disso, o feminismo decolonial enfatiza o corpo como um campo de resistência, uma vez que essas mulheres, por essa estrutura colonial, são as mais vulneráveis à violência e à morte lutando contra a colonização do corpo das mulheres, especialmente nas esferas da sexualidade e da maternidade como mostram os dados trazidos[11].

Rita Segato, antropóloga argentina, aborda a violência de gênero como uma guerra contra as mulheres, consequência de patriarcado de alta intensidade estabelecido e continuado pela colonialidade. Segato argumenta que o colonialismo não apenas explorou territórios, mas também reconfigurou as relações de gênero, violentando mulheres, principalmente indígenas e afrodescendentes. Ela mostra como essa violência persiste no

11 Ver p. 36 e os dados do IPEA (2011 e 2014 *apud* Biroli, 2015).

mundo contemporâneo, seja de forma mais explícita, como no feminicídio e na violência sexual (Segato, 2016), seja de forma menos explícita, como na maternidade (Segato, 2003).

Maria Lugones, filósofa argentina radicada nos EUA, introduz o conceito de colonialidade de gênero (Lugones, 2008), explorando como a colonização introduziu novas divisões de gênero e relações de poder em sociedades indígenas e africanas, inclusive no campo da reprodução e da maternidade por meio de um sistema de gênero binário e heterossexual (Lugones, 2007). A maternidade, em sua teoria, é retratada como uma prática reconfigurada pela colonização para servir a objetivos patriarcais e raciais e, em "*Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*" (2003), mostra como a resistência às opressões de gênero e raça também podem se dar no campo da reprodução e da maternidade. No artigo "*Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System*" (2007), mostra como a colonização impôs um sistema de gênero binário e heterossexual que alterou as formas pré-coloniais de gênero e, por consequência, as experiências de maternidade.

Lugones argumenta que, antes da colonização, muitos povos indígenas da América Latina e de outras regiões tinham relações de gênero que não se encaixavam nos moldes binários e patriarcais europeus. A maternidade nas comunidades indígenas e afrodescendentes sofreu uma violenta reconfiguração com a colonização. A figura materna, que muitas vezes ocupava um papel central e simbólico nas sociedades pré-coloniais, foi transformada em um instrumento de controle do corpo e da reprodução, dentro de um sistema que subordinava as mulheres racializadas ao trabalho reprodutivo e à servidão. No entanto, ela também vê na maternidade um espaço de resistência, especialmente quando exercida de maneira comunitária e baseada em epistemologias não coloniais. Lugones valoriza as práticas das "outras mães"[12] como formas de resgatar tradições e desafiar o modelo colonial de maternidade individualizada, privada e subordinada.

Aprofundando ainda mais essa perspectiva das “outras mães”, a socióloga nigeriana de origem iorubá Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2016) (Universidade Stony Brook, Estados

12 Na obra e no pensamento de Maria Lugones, as "outras mães" se referem avós, tias, irmãs, vizinhas, amigas ou outras mulheres que compartilham as responsabilidades de criar e educar as crianças em comunidades indígenas e afro-diaspóricas. Essa concepção transcende o modelo ocidental e colonial de maternidade, restrito à relação biológica e privada entre mãe e filho.

Unidos), explica que, diferente de uma sociedade generificada (dividida em gêneros), sua cultura tinha a senioridade como base de sua organização. A ìyá, a fêmea que procria, é quem determina a hierarquia na comunidade, sendo esse um critério dinâmico, pois ela pode colocar um sujeito como mais velho em uma linhagem e esse mesmo sujeito pode experenciar a relação de ser mais novo em outra linhagem de outra ìyá. De todo modo, a ìyá é uma instituição social fundante, pois a partir dela as relações sociais se estabelecem, o que ela descreve como princípio matripotente:

> A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é a sênior venerada em relação a suas crias… Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Oseetura, o mito fundador iorubá. A unidade social mais fundamental no mundo iorubá é o par Ìyá e prole. (Oyěwùmí, 2016, p.3)

Contudo, em seus estudos, Oyěwùmí percebeu que muitos autores tendiam a traduzir ìyá como mãe, o que ela rejeita radicalmente, pois o conceito de mãe foi construído em um paradigma de uma sociedade generificada e significa, para ela, esposas subordinadas, fracas, impotentes e relativamente marginalizadas socialmente (Oyěwùmí, 2016. p.2).

Sob outra perspectiva, a bióloga espanhola Casilda Rodrigáñez (2020), ao pesquisar as sociedades pré-patriarcais[13], explora essa relação entre fêmea e prole nos humanos, relação que Oyěwùmí, de origem nigeriana e iorubá, designa como sendo "a unidade social mais fundamental". Rodrigáñez explica que em todos os mamíferos, existe a atração da fêmea procriadora pela cria que necessita do vínculo psicossomático, o que ela chama de libido materna. Entretanto, os humanos são a espécie que apresenta maior período de exterogestação, haja vista a intensa interdependência entre fêmea e prole após o parto, o que resulta em uma maior energia da mãe com a prole. Por sua vez, ocasiona uma maior criatividade das mulheres para cuidar dessa prole extremamente demandante, do que decorrem inovações nas tarefas básicas do cuidado, como "colher, fiar, fazer abrigos, conservar e temperar alimentos, fazer vasos com barro etc" (Rodrigañez, 2020, p.102).

No mesmo sentido, Oyěwùmí diz:

13 Casilda Rodrigañez baseia-se em estudos antropológicos de sociedades do período neolítico (período da Pré-História que ocorreu entre 7000 a.C. e 2500 a.C., conhecido como Idade da Pedra Polida) na Velha Europa, em especial de Juan Jacob Bachofen no livro "Mitología arcaica y derecho materno" (Editora Anthropos, Barcelona, 1988).

> A conexão da instituição Ìyá e a estética continua através do processo de parto físico e do cuidado pós-parto da criança. Todos esses processos são considerados como ọnàyiya – fazer arte – entre outras coisas. O cuidado pós-parto da criança nos primeiros meses de vida requer moldagem contínua (análoga à moldagem da argila) da cabeça em uma forma bonita. (Oyěwùmí, 2016, p.14)

Com efeito, essas culturas pré-patriarcais e matricêntricas apresentavam uma relação intrínseca entre vida e arte, em que as produções, tanto voltadas para a sobrevivência, quanto as artísticas, ocorriam em função das estações do ano e de fases de elementos da natureza, acessada por todos os sentidos corporais. Isso se opõe à lógica ocidental, em que as produções ocorrem em função de uma expectativa humana de geração de excedente e a visão é o sentido mais utilizado em detrimento de outros sentidos, o que, para Oyěwùmí, provoca restrições espaciais e temporais nos processos criativos. Nessa perspectiva, a sensibilidade e o tempo do cuidado com a prole, do maternar, se aproximariam intimamente da sensibilidade e do tempo de criação artística.

Ou seja, para além de demarcar a importância da relação interseccional entre colonialismo, gênero, racismo e classe e denunciar a vulnerabilidades das mulheres mães exploradas e oprimidas, a teoria feminista decolonial lança luz sobre outras maternagens possíveis, indicando-as como potencial espaço de poder na transmissão de valores e resistências e consequentemente como ferramenta de transformação social, de libertação e de criatividade.

Porém, tanto essas autoras do feminismo decolonial quanto O'Reilly, Iaconelli e Biroli mencionadas anteriormente estabelecem como requisito dessa maternagem, que não é a instituição da maternidade ou o discurso do maternalismo, formas e organizações sociais horizontais e coletivistas, pautada na não hierarquia de gênero, raça ou classe, e na dinamicidade e complexidade das relações.

Para Maturana (2004), também biólogo e pesquisador crítico do patriarcado, a democracia teria sido inspirada nas dinâmicas colaborativas advindas de sociedades matrísticas[14] uma vez que as transformações hormonais, cognitivas, emocionais e sociais do ciclo gravídico-puerperal, numa perspectiva fisiológica, favoreceriam um adulto que pudesse

14 O que Martha Moia chamada de ginegrupo tem relação com o conceito matrístico para essas sociedades pré-patriarcais neolíticas que estudos arqueológicos provam que expressavam organizações colaborativas, não-hierárquicas e vinculadas à matriz uterina.

garantir a sobrevivência desse novo ser que nasce com intensa dependência de cuidados e promover a continuidade da espécie. Em outras palavras, para ele, a democracia se constituiria a partir de uma nostalgia direta da infância (relação mãe-filho) em que se experiencia emoções como colaboração, cuidado, inclusão, participação:

> Falemos da origem da democracia, segundo minha proposição. A oposição entre uma infância matrística e uma vida adulta patriarcal – que está no fundamento de nossa vida patriarcal europeia – se manifesta em nós, adultos, por uma nostalgia inconsciente da dignidade inocente e direta de nossa infância. Essa nostalgia constitui em nós uma disposição operacional sempre presente, que toma a forma de um desejo recorrente e inconsciente de viver na coexistência fácil que surge do respeito mútuo, sem a luta nem o esforço contínuo pela dominação do outro que são próprios da cultura patriarcal. Ela é um aspecto remanescente de nosso emocionar infantil matrístico. (Maturana, 2004, p.80)

O feminismo decolonial, a teoria da democracia e as teorias psicológicas e biológicas aqui expostas, chegam, portanto, à mesma conclusão no que diz respeito ao cuidado: para haver dignidade, igualdade e liberdade, o cuidado não pode ser uma responsabilidade de alguns indivíduos ou mesmo de uma família, mas de toda a sociedade. O cuidado é coletivo. Dessa forma, não basta reconhecer que o cuidado é um trabalho que deva ser remunerado, o que capitalizaria esse serviço e reproduziria as mesmas desigualdades e injustiças. Mais que isso, é necessário assumir que todos os adultos são responsáveis pelo cuidado.

Por isso, as soluções devem abranger políticas de compartilhamento do cuidado, como oferta de instituições públicas de qualidade em período integral, mudanças na legislação trabalhista para que cuidadores possam flexibilizar rotina de trabalho e alternativas coletivas, como cozinhas locais e rodízio no cuidado com as crianças e outros indivíduos que necessitem de cuidado cotidiano, por exemplo, ou outras que reconheçam a relação entre espaço público e privado e considerem desigualdades de gênero, cor e classe de forma a não reproduzir a colonialidade, a opressão e a exploração.

Mais do que isso, e esse é o ponto explorado nesta tese: nesse contexto em que o cuidado é compartilhado, a maternagem é uma ferramenta de criatividade, de inovação e de transformação social, como veremos por meio do artivismo materno.

Não obstante a fundamentação seja as políticas de cuidado e o intuito seja incluir todos, é necessário situar o uso da palavra **mães**. Não é parentalidade de modo geral e não é mulheres: é sobre mães, uma vez que não se pode equiparar pais e mães, nem mulheres que

não são mães e mulheres que são mães. Mães incluem neste trabalho mães de todas as raças, classes, orientações sexuais, idades, pessoas com deficiência ou não, transgênero e cisgênero, mães solos, mães adotivas, madrastas, entre outras tantas (O'Reilly, 2014). Embora se reconheça as especificidades de cada um desses tipos, este trabalho abrange todas, não no sentido de equiparar suas características, mas apenas como recorte de pesquisa, diferenciando mães de pais e de mulheres que não são mães, genitoras ou não. Por consequência, isso também restringe a abrangência da palavra cuidado usada neste texto, que se limita a tratar do cuidado com crianças e adolescentes, não alcançando o cuidado com idosos, pessoas com deficiência e outros públicos.

Feita a justificativa teórica desse recorte, passa-se ao resgate histórico do artivismo materno especificamente. No próximo capítulo, veremos como o tema da maternidade foi mobilizado artisticamente pelas mães e como isso influenciou o conceito e os repertórios do artivismo.

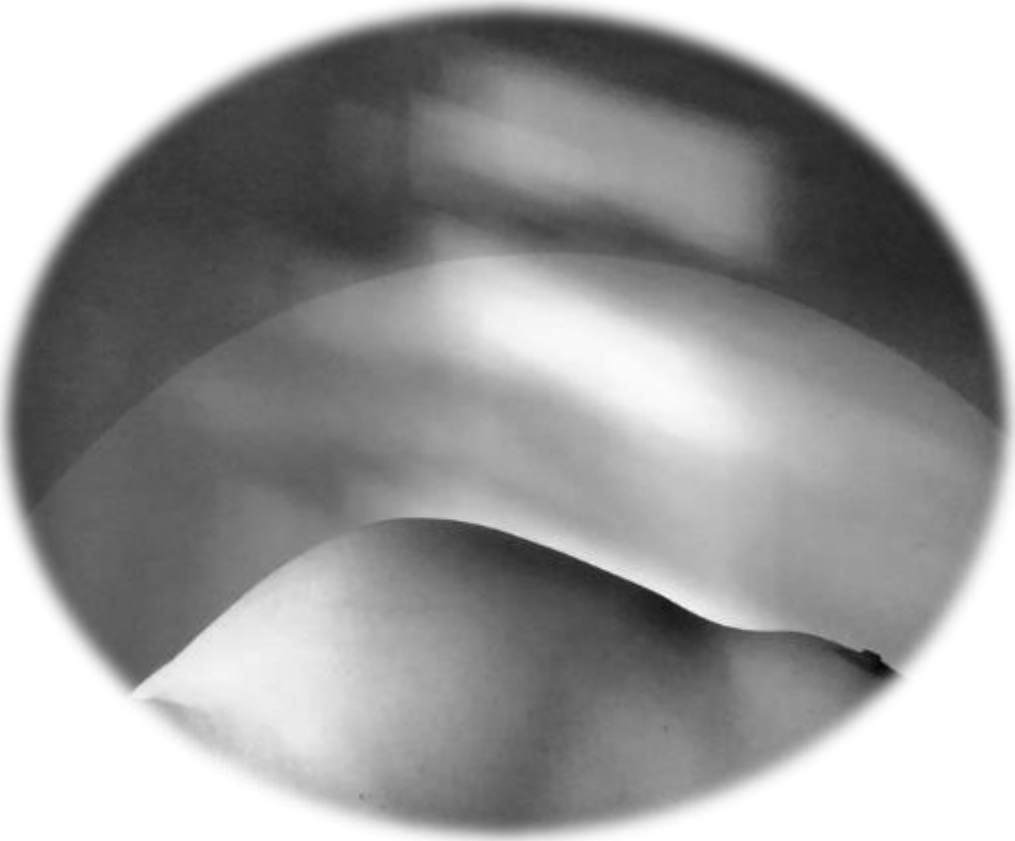
2. Gestação: maturação

As sementes foram lançadas.

Agora coabitamos o mesmo sistema.

Quantas formas de distração existem para que eu me esqueça disso, de algo que está dentro de mim?

Como diferenciar o que está dentro de mim e eu mesma?



Neste capítulo faço uma análise histórica do surgimento do artivismo materno no âmbito da teoria dos movimentos sociais e da criatividade política, da teoria feminista, da teoria da performance e do teatro político e, antecipando a conclusão, observo que o artivismo materno surgiu e se desenvolveu paralelamente ao surgimento e o desenvolvimento do artivismo, ambos influenciando-se mutuamente.

A palavra artivismo é um neologismo formado a partir da junção das palavras "arte" e "ativismo". Uma conceituação simplista seria pensar a arte como uma ferramenta, método ou linguagem usada para o ativismo, um meio para se alcançar um fim. Mas é muito mais do que isso.

Em uma revisão da literatura, nota-se uma expansão do uso do termo artivismo a partir dos anos 2000, mas defende-se que suas origens remontam os anos 1960, ainda que o termo artivismo tenha sido difundido posteriormente.

De acordo com o professor de Comunicação Social da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e pós-doutor em Sociologia do Cotidiano Fernando do Nascimento Gonçalves, a expressão artivismo teria surgido em 1996 com o coletivo californiano *Critical Art Ensemble*[15] para definir sua atuação como aquele que se apropria "das mídias e tecnologias para produzir novas formas de intervenção cultural que seriam 'artísticas' em seus modos de desenvolvimento e operacionalização" (Gonçalves, 2012, p. 182).

15 De acordo com Lucas Fortunato Rêgo de Medeiros e Alexsandro Galeno Araújo Dantas (2020), professor do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e professor nas Pós-Graduações de Ciências Sociais e Estudos da Mídia da mesma universidade, respectivamente, o *Critical Art Ensemble* (*CAE*) se diferencial de outros coletivos e são fundantes do artivismo pelas seguintes características: realizam um tratamento transdisciplinar dos problemas abordados em suas obras teóricas; sua produção é vasta e diversificada, incluindo livros, artigos, vídeos, exposições, performances e intervenções dentro e fora de museus, galerias, nas ruas e na internet; engajam-se em atividades orientadas por autonomia, cooperação e prazer, indo contra a lógica global de lucro, competição e consumo; utilizam a arte como tática micropolítica, valendo-se da ciência e da filosofia para nutrir o pensamento crítico, e da tecnologia como meio de produção e propagação de suas ideias; atuam como uma "Universidade Experimental e Nômade", questionando os rumos da civilização e da cultura conectadas pelas altas tecnologias; elaboram um discurso político propenso a experimentar éticas e estéticas libertárias; possuem um modelo de organização interna que valoriza as individualidades e os talentos de cada integrante, com divisão de tarefas e respeito à especialidade de cada um; condensam problemáticas fundamentais da época presente em suas obras, buscando ultrapassar fronteiras estéticas, epistemológicas, políticas e tecnológicas para atingir a vida cotidiana; utilizam matrizes de expressão como o "plágio utópico", uma colagem conceitual de ideias e signos para produzir novos sentidos, e o "teatro recombinante", que une corpo, signos e tecnologias para criar um acontecimento micropolítico. Para os autores, o *CAE* influenciou o ativismo brasileiro com suas ideias sobre resistência hacker, desobediência civil eletrônica e práticas artísticas socialmente engajadas, materializadas no teatro recombinante, uma forma de expressão artística que combina elementos do teatro tradicional, da performance e da tecnologia para criar um acontecimento micropolítico que visa desestabilizar as estruturas de poder e provocar reflexões no público e criar uma experiência complexa e multifacetada, gerando impacto tanto na esfera racional quanto na sensorial, provocando reflexões e emoções no público e estimulando a "subjetivação política". través do choque, da ironia e da subversão, o grupo busca despertar o público para as contradições e os mecanismos de controle presentes na realidade, convidando o espectador a participar ativamente do processo de transformação social (Medeiros e Dantas, 2020).

O termo ter-se-ia multiplicado no Brasil a partir dos anos 2000, como o campo de exploração "da estética da ação coletiva, suas figuras, formas e signos que transformam a rua em espaço de prática crítica e lúdica de deliberação, mobilização e releitura de códigos sociais", com a particularidade nacional "de formas que se propõem como mais diretas e ágeis no urbano" (*ibid.* 2012, p. 182).

Com o surgimento e a difusão da internet, o artivismo alcançaria também o ciberespaço, também denominado por Efraín Foglia[16] (2013), no contexto urbano de "*mediacities*": "*un panorama de interacción entre la ciudad física y los imaginarios de las personas en constante movimiento, todo articulado a través de las redes*" (Foglia, 2013, p. 367).

Essas abordagens enfatizam a arte como meio, apenas. O professor e antropólogo Paulo Raposo[17] (2015) aprofunda um pouco mais, atribuindo a artivismo as ações que explicitam, comentam e expressam visões do mundo e de produzir pensamento crítico, intervindo poética e performativamente e construindo espaços de comunicação e de opinião no campo político, por meio de publicações e coletivos artísticos autogestionários, estruturas participativas relacionais e performances experimentais críticas (Raposo, 2015, p. 8-9). Nessa conceituação de artivismo, as artes seriam, em si, ato de resistência e subversão:

> A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (Raposo, 2015, p. 5).

Nessa linha, a pesquisadora em Arte Multimédia na Universidade do Porto (Portugal), Teresa Vieira (2007) localiza na década de 1960 o surgimento do artivismo e atribui como causa de seu surgimento a arte feminista, "por seus exemplos e metodologias de

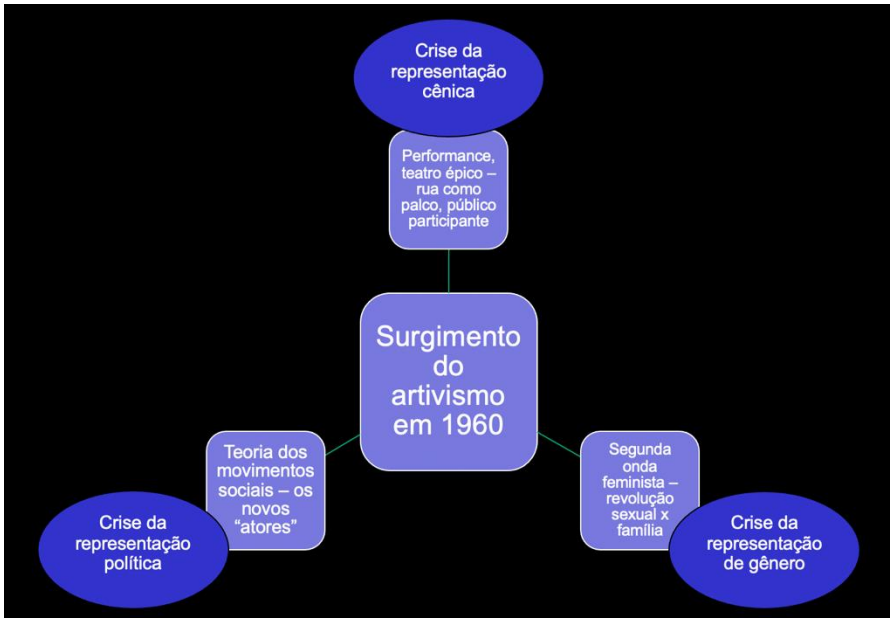
16 Designer de interações digitais, pesquisador e professor. Ele é doutor em Belas Artes pela Universidade de Barcelona. Seu trabalho se concentra na intersecção entre design, ativismo cidadão e tecnologias de rede. Sua pesquisa abrange desde neurociência e sua relação com comunicação alternativa até infraestruturas baseadas em redes *mesh*, incluindo os possíveis futuros da internet e os novos paradigmas de design. Ele é membro fundador da guifi.net, a maior rede de telecomunicações autogerenciada do mundo, e em 2011 fundou a Mobilitylab, uma plataforma para projetar interações físicas e digitais.

17 É doutor em Antropologia e Professor no Departamento de Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa, tendo sido Professor visitante da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi Vice-Presidente do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA) e Diretor do Polo CRIA-IUL. Realizou várias investigações em Portugal, Espanha e Brasil trabalhando sobre temáticas como o corpo, ritual, património, turismo e, sobretudo, na área das performances culturais, práticas artísticas e ativismo político. Trabalha e colabora com diversas estruturas teatrais e em eventos culturais.

trabalho" e suas características de "simplicidade e instantaneidade convidam à participação pública e podem ainda atrair os *media*" (Vieira, 2007, p. 35).

Essas três pistas, a década de 1960, a arte feminista e o engajamento do público, levaram-me a investigar três crises, que se sobrepuseram nessa data: a crise de representação política, em que surgiram os novos atores sociais e as teorias dos movimentos sociais; a crise de representação cênica, em que surgiram outras manifestações artísticas como a performance e que subvertem a passividade do público e o teatro como espaço de arte; e a crise de representação da mulher e de suas funções, da figura da mãe inclusive, em que surgiram a pílula concepcional e outras formas de se pensar a família.

Figura 3 - Diagrama das crises de representação que fundamentaram o surgimento do artivismo em 1960



Fonte: Elaboração própria.

Antes de adentrar em cada um desses três contextos e sem querer esgotar esse histórico ou simplificar demais, vale lembrar que a arte como estética já foi relacionada a política desde muito antes, ou pelo menos, desde a Grécia Antiga no Ocidente. Platão, filósofo e matemático do período clássico da Grécia Antiga, considerava arte uma forma de imitação (mimesis), importante para a formação do conhecimento, que pode influenciar moralmente a alma dos cidadãos (Platão, 1993 e 2011). A estética estava subordinada à ética. Aristóteles, também filósofo da Grécia Antiga e discípulo de Platão, nos livros *"Poética"* (1966) e *"Política"* (2007), no mesmo sentido, também subordina a arte (tragédia especificamente) à educação

e a vida política, relevante para a estruturação das cidades-estados. Daí vem a concepção de que a arte seria um meio.

A mudança significativa sobre o papel da arte vem com Antonio Gramsci, filósofo, escritor, teórico político, jornalista, crítico literário, linguista, historiador e político italiano, com o conceito de hegemonia cultural, em uma crítica ao determinismo material de Karl Marx, também filósofo, teórico político e jornalista, e economista, historiador, sociólogo, e revolucionário socialista alemão. Para Marx (2004; 2007), a arte era uma forma de produção social criada no âmbito da superestrutura (ideias, arte, cultura), e esta, por sua vez, era determinada pela base material (economia e política). Sendo assim, a criação artística no contexto do capitalismo seria um produto alienado, mas no contexto do comunismo uma expressão humana. Gramsci (1995; 2004) afirma que a arte e a cultura não são apenas determinadas pelo materialismo mas também arena de luta pela hegemonia, podendo reforçar ou desafiar o *status quo* político.

Essas ideias tiveram forte influência na obra do dramaturgo e poeta alemão Berthold Brecht, cujas obras, por sua vez, inspiraram o teatro épico no Brasil na década de 1960, como veremos mais à frente. Por ora, essa digressão histórica foi somente para recuperar que os debates entre arte e política são mais amplos e mais antigos, que existia uma ideia de arte como meio para um fim político, que existe desde Marx a ideia de arte como produto político e que existe desde Gramsci a ideia da política como produto da arte.

O filósofo francês Jacques Rancière viria posteriormente a dizer que ambos são modos de organizar a sensibilidade, não importando como um influencia outro, mas os modos de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações (Rancière, 2005, p. 13).

Não obstante todo esse debate entre estética e política, a proposta nesta tese é mais específica, discutir a relação entre **arte** e **ativismo**, e não estética e política.

O **ativismo** é um conceito derivado das mobilizações advindas com o surgimento das repúblicas e democracias no século XVIII e dos proletariados no século XIX mas desenvolvido no século XX, como veremos. E o **aRtivismo**, por sua vez, desde sua origem, possui como elemento fundamental uma resistência ao capitalismo e ao neoliberalismo (Haiven e Khasnabish, 2014; Sholette, 2017), do que deriva suas características de métodos

de criação mais colaborativos, comunitários e participativos (Kester, 2011 e Bishop, 2012) e formas de organização horizontais (Anzaldúa, 2012; Mignolo e Vázquez, 2013; Taylor, 2016; Camnitzer, 2008), como se verá.

Feita essa ressalva, passamos ao resgate histórico das crises mencionadas. Destrincho cada uma delas a seguir e mostro como eles se relacionaram ao longo dos anos de 1960 até 2023, período que divido em três partes: 1960 a 1990, 1990 a 2020 e 2020 a 2023.

1960 a 1990 – Crise de representação e novos atores sociais: a mãe

Embora os primeiros movimentos sociais, grupos que combinam reivindicações de programa, identidade e posição[18], tenham sido assim designados no final do século XVIII, com o nascimento das repúblicas e das democracias ocidentais[19], as teorias sobre eles só vieram a se consolidar em 1960, contexto em que, após um período de desmobilização política[20], diversos ativismos, que inclui movimentos sociais e outras formas de organização, começaram a emergir no mundo todo e se diferiram das mobilizações nas revoluções do fim do século XVIII até início do século XX. Diferentes porque não se baseavam em classe somente, mas em etnia, gênero, meio ambiente, sistema político, relacionamento com outros países, e eram protagonizadas por outros atores que não partidos e sindicatos, como mulheres, jovens, estudantes, profissionais liberais, organizados já em nível internacional[21].

As primeiras teorias sobre movimentos sociais enfatizam a agência, isto é, o poder de agir dos cidadãos. Elas se opuseram ao entendimento anterior de que ativismos eram

18 Reivindicações de programa as ações presentes ou propostas pelos objetos das reivindicações do movimento; reivindicações de identidade as declarações de que "nós" – os reivindicadores – constituímos uma força unificada a ser enfrentada; e reivindicações de posição a afirmação de laços e similaridades com outros atores políticos", o que varia entre movimentos sociais, entre reivindicantes dentro dos movimentos sociais e entre fases dos movimentos sociais (Tilly, 2010, p. 149).

19 Conquanto levantes populares de um tipo ou de outro tenham ocorrido pelo mundo ao longo de milhares de anos, há três séculos aquilo que o Harare Daily News descreveu como "organizações inclusivas compostas por vários grupos de interesse" não existia em lugar algum do planeta. Então, no último quartel do século XVIII, na Europa Ocidental e na América do Norte, as pessoas começaram a criar um novo e promissor fenômeno político. Elas começaram a criar movimentos sociais (Tilly, 2010, p. 136).

20 Segundo Alonso (2009), "autores muito heterogêneos, como Riesman e Adorno, por exemplo, confluíram para teorias da desmobilização política, cuja chave explicativa estava na cultura, em correlações entre estrutura da personalidade e estrutura da sociedade. O argumento disseminado era que o individualismo exacerbado da sociedade moderna teria produzido personalidades narcísicas, voltadas para a autossatisfação e de costas para a política. Dado o caráter cômodo da dominação no capitalismo tardio ou na sociedade de massa, operada via consumo e afinada com o padrão dominante de individuação, a mobilização coletiva eclodiria apenas como irracionalidade ou, conforme Smelser, como explosão reativa de frustrações individuais, que as instituições momentaneamente não lograriam canalizar. De uma maneira ou de outra, a explicação tinha pilares psicossociais, amparando-se em emoções coletivas, e tom sombrio, ressoando o contexto de avanço dos regimes totalitários" (Alonso, 2009, p. 50).

21 Como exemplo de eventos mundiais que marcaram o ativismo na década de 1960, podem ser citados: mobilizações contra a Guerra do Vietnã, mobilização pelos direitos civis nos EUA e a luta contra o racismo; lutas por descolonização e independência na África; lutas contra o imperialismo estadunidense na América Latina; maio de 1968 na França.

revoluções ou atos caóticos, e explicaram o ativismo como um ato racional e criativo. Com o decorrer do tempo, as teorias passaram a considerar determinante o contexto, isto é, a estrutura de oportunidades políticas ou o conjunto de incentivos e/ou constrangimentos políticos que delimitam as possibilidades de escolha dos agentes entre cursos de ação e o repertório modular de formas de mobilização; a cultura; as emoções; as biografias e as relações interpessoais; e fatores como sorte e azar. Por fim, as teorias foram mescladas: os movimentos sociais não são algo determinado por um indivíduo ou grupo ou pela estrutura dada, mas por ambos, de forma interdependente, o que aproximou o conceito de movimentos sociais como performances (Tilly, 2008), dramaturgia (Dowbor e Szwako, 2013), acontecimento (Mendonça, 2007).

Charles Tilly, sociólogo, cientista político e historiador norte-americano (2008), reflete sobre os impactos das performances dos movimentos sociais, entendendo performance não somente como desempenho, mas como método por meio dos quais é possível definir e redefinir estratégias e repertórios de ação coletiva. Reed (2005) discute como o teatro de rua e outros tipos de protestos performativos são usados para desafiar normas sociais e políticas, relacionando a reação do público e a mobilização dos meios de comunicação.

Do mesmo modo, os cientistas políticos e professores, Mônica Dowbor e José Szwako (2013) definem a ação coletiva dos movimentos sociais como dramas nos quais protagonistas e antagonistas, em uma atuação não espontânea, com palcos, figurinos, papéis e até mesmo trilhas sonoras, competem para afetar as interpretações do público a respeito das relações de poder em vários domínios. Essa categoria, por essa abordagem teatralizada, contribuiria para o entendimento sobre a construção das performances dos movimentos sociais e os processos por eles desencadeados e sobre como cada uma, mesmo mobilizadas por grupos semelhantes em torno dos mesmos interesses, poderia ter resultados muito diferentes.

Já Ricardo Mendonça, comunicador social, cientista político e professor (2007), utiliza a categoria "acontecimento" para entender o que ocorre "no cruzamento entre sujeitos e o contexto, que, por assim dizer, permite que uma noção de coletividade irrompa" (Mendonça, 2007, p. 2). Assim, movimentos sociais são, concomitantemente, agentes e

formas, um devir transformador, que permitem a contínua (re)construção da realidade, a ligação entre passado e o futuro: “ação e ator combinam-se em uma dialética recursiva que institui e possibilita o movimento social” (idem, p. 25), o que se aproxima dos conceitos de *happening* e de performance no âmbito das artes cênicas.

Essas concepções de movimentos sociais sugerem um elemento estético do ativismo. Isso não significa reduzir as táticas de luta e os repertórios dos ativismos a uma visão meramente superficial dos movimentos sociais, como um ato encenado sem embasamento, o que aproximaria as artes nesse contexto como mero meio. Não, essas manifestações estão intrinsecamente vinculadas às formas horizontais de organização, a método coletivos e à produção crítica, amparados em conteúdo histórico e teórico de resistência. Em outras palavras, o conteúdo estético desses ativismos, que chamaram a atenção de cientistas políticos, relacionam-se diretamente com a própria construção e concepção de ativismos.

Nesse sentido, essas concepções se aproximam da ideia de estética de Jacques Rancière (2015), que, assim como a política, é modo de organizar a sensibilidade. A política seria a ruptura com a ordem dominante, por meio do dissenso, em que os excluídos ou marginalizados demandam visibilidade e reconhecimento no espaço público. E a estética delimitaria um determinado tipo de espaço e tempo, formas de atividades e modos de visibilidade, criando novas configurações de percepção, de experiência e de possibilidades de ação política.

No campo das artes cênicas, a década de 1960 deu voz e visibilidade também a grupos culturalmente marginalizados, especialmente mulheres, gays e povos étnicos e periféricos, novos atores que articularam novas formas de apresentação cênicas, como guerrilha radical, teatro de rua, teatro de argumento, teatro do ridículo, teatro épico, performance de resistência (Carlson, 2010, 194-96). Essa revisão crítica das identidades e representações fez com **que a preocupação principal do performer não fosse mais sua atividade cênica em si, mas a interação com o público.** Como disse Rancière:

> Já não vivemos no tempo em que os dramaturgos queriam explicar ao seu público a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista. Mas não é forçoso que as pessoas percam os seus pressupostos juntamente com as suas ilusões, nem que percam o conjunto dos meios juntamente com o horizonte dos fins. Pode mesmo suceder, inversamente, que a perda das ilusões conduza os artistas a aumentarem a pressão sobre os espectadores: talvez eles, os artistas, saibam afinal o que é preciso fazer, com a condição de que a

> performance os tire da sua atitude passiva e os transforme em participantes ativos de um mundo comunitário (Rancière, 2010, p. 20).

Afinal, ao saírem do espaço elitizado da cultura e do teatro, encontravam uma audiência deferente a cada apresentação, cultural e historicamente situada, tendo que negociar essa representação a cada encontro (*ibid.* 2010. p. 210). Ou seja, a representação de cada personagem deixa de ser definida a priori e passa a ser definida em ato, de forma diferente a cada contexto, e nisso consiste o poder crítico e o caráter de resistência da cena dessa época em si, a recusa de representar qualquer coisa. Para tanto, era imprescindível um engajamento do público, e por isso elementos lúdicos se misturaram com recursos críticos (Raposo, 2015, p. 8).

O teatro épico surgido no Brasil na década de 60 parte da tradição da comédia de costume e da sátira e lhe acrescenta o acento épico e realista, com evidente influência de Brecht[22], redefinindo a eleição dos personagens, dos temas e das formas das peças com Guarnieri, Vianinha e Boal, respectivamente (Villas Bôas, 2009, p. 29). Guarnieri coloca a classe operária no centro de sua peça; Vianinha introduz a crítica à política da aliança de classes entre operariado e burguesia e o conflito operário; e Boal coloca como protagonista o adversário a ser criticado, a contrarrevolução em andamento. É nesse período em que "o teatro brasileiro abandona a condição de aparelho burguês de manutenção dos padrões de representação da classe dominante e se modifica estruturalmente, desenvolvendo uma posição crítica, e em alguns casos antissistêmica" (*ibid.* 2009., p. 39), entrando em cena outros atores e modificando progressivamente a linguagem teatral.

Rafael Villas Bôas[23] destaca que essas "linguagens artísticas operaram sínteses dialéticas em seus modos de produção, e a esfera cultural em sentido amplo se articulou com

22 Rafael Villas Bôas, com apoio em Jameson (1999), explica que o legado de Brecht ao terceiro mundo atende a três necessidades: A da **inovação teatral** e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após a guerra; a de um **novo tipo de literatura e de política** agitprop após a estéril produção de formas jdanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precederam a consolidação do poder de Stálin; e, finalmente, a das **possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes**, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo (Jameson, 1999 *apud* Villas Bôas, p. 35).

23 Professor nas áreas de Ciências Humanas e Sociais e Linguagens da Universidade de Brasília, atuando na Licenciatura em Educação do Campo e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Coordena o grupo de pesquisa e programa de extensão "Terra em Cena: teatro, audiovisual e educação do campo". Foi diretor da UnBTV, o Canal Televisivo Universitário do Distrito Federal, é membro dos conselhos editoriais das revistas Estudos do Sul Global (RESG) e Darcy (UnB) e colunista do jornal Brasil de Fato.

as esferas da política e da economia de maneira diversa dos períodos anteriores" (*ibid.* 2009, p. 41).

Essa não foi uma característica da cena do Brasil exclusivamente, mas uma peculiaridade da América Latina. Luis Camnitzer, artista uruguaio nascido na Alemanha, entende a arte como instrumento de emancipação e de educação dos povos para que lutem pela sua libertação, e, como tal, deve ser feita não só para desinstitucionalizar tudo aquilo que representa a opressão social, como ferramenta de produção, mas também para desinstitucionalizar a própria arte, a *mainstream*, como uma crítica interna à própria dinâmica da instituição da arte (Camnitzer, 2008 *apud* Castillo, 2021, p. 41).

Poder-se-ia afirmar então a década de 1960 como o início de uma crise geral de representação, tanto política, em que governantes eleitos dividem a arena política com novos atores e grupos sociais, inclusive não institucionalizados, quanto cênica, em que palco se confunde com rua, atores se confundem com público e novas identidades e significados são construídos em ato. A crise de representação é uma recusa da representação predefinida, do que decorre a necessidade de se presentificar, de se constituir como como sujeito ativo da política ou da cena, de narrar as diversas personagem de uma mesma figura, de formas diferentes. A construção da coletividade ocorre a partir da diversificação dessas tantas histórias, desses tantos atores.

Nesse contexto, um dos atores políticos e cênicos mais importantes foram as mulheres, e, consequentemente, as mães. Essa relevância decorre do quanto a estrutura social generificada ocidental afeta as relações sociais e políticas. A partir do momento em que as mulheres passaram a ser representadas por elas mesmas, e não por homens, modificam também sua estética, criticando os papeis impostos a elas pelo simples fato de terem nascido mulheres – o de mãe, o de esposa, o de trabalhadora doméstica não remunerada, o de subordinada, o de enfermeira, professora, secretária e tantas outras profissões de cuidado (Ribeiro, Nogueira e Magalhães, 2021).

A segunda onda feminista[24] trouxe a ampliação do direito de divórcio, a pílula anticoncepcional e a possibilidade de não ser mãe obrigatoriamente, a revolução sexual que afronta a monogamia, o avanço do movimento LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais) que desafia a heteronormatividade. A partir da multiplicação das possibilidades de configuração de famílias, essas mudanças inauguram o debate sobre a coletivização do cuidado, de forma interseccional. Além disso, pela primeira vez as mulheres, seus corpos e desejos, e o espaço íntimo e doméstico são publicizados e politizados. Um dos livros mais icônicos nesse sentido é o livro "*A Mística Feminina*" (1963), da jornalista e ativista americana Betty Friedan, em que ela discute a opressão doméstica e a insatisfação das mulheres com os papéis tradicionais. E isso se evidenciou e se materializou também na produção artística.

No Brasil, em 1968 Ligya Clark estreava o trabalho "*A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão*", uma instalação participativa simulando a experiência da gestação e nascimento que foi exibida com elogios da crítica no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza daquele ano e que possibilitou a ela sua primeira exposição individual e o prêmio de melhor artista principiante do ano, que coincidiu com o momento de sua separação conjugal.

24 A jornalista Martha Weinman Lear foi a primeira pessoa a usar o termo "ondas" do feminismo, em um artigo publicado em 1968 no New York Times, para a se referir a diferentes fases ou momentos de mobilização e avanço dos direitos das mulheres ao longo da história. Ela sugeria que o movimento feminista passava por ciclos, cada um focado em diferentes questões e estratégias, mas todos compartilhando a luta pela igualdade de gênero. Há, contudo diversas críticas, em relação a esse termo (hooks, 2018; Butler, 1999): o simplismo e a linearidade, como se as lutas fossem divididas e subsequentes quando foram simultâneas e interligadas; o eurocentrismo e a exclusão de lutas em outros lugares do mundo e das experiências de mulheres não brancas, pobres ou do Sul Global, retirando o caráter interseccional inerente dessas lutas e gerando uma hierarquia de pautas; restrição ao conceito de ativismo tradicional, incluindo somente formas como protestos, campanhas ou legislações, ignorando outros modos de resistência que ocorrem fora da esfera pública ou política tradicional, como em famílias, comunidades ou no dia a dia; marcos temporais vagos, com a definição de começo e fim ausente ou arbitrária e que não reflete a complexidade e continuidade da luta feminista. e complexas do feminismo. Sem discordar de todas essas críticas e de confirmar sua importância, que serão mencionadas e desenvolvidas em outros momentos no texto, acho o termo válido para referenciar inicialmente o contexto, considerando os muitos assuntos desse resgate histórico e teórico.

Figura 4 - “A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão”

Fonte: Ligya Clark, 1968

A instalação foi recriada anos depois pela curadora Connie Butler, atual diretora do *Museum of Modern Art* (MOMA, Nova Iorque, Estados Unidos) que comenta sobre a obra: “é uma estrutura de resistência e, pensando sobre o tempo em que foi feita, uma estrutura onde o corpo se submete a algum tipo de situação repressiva ou opressiva fora do qual ele emerge”. Ela também destaca que Clark teve uma forma radical de fazer arte, não apenas entendendo o corpo materno como território, concreto e abstrato, mas também como algo vivo e autônomo[25].

A pesquisadora Maiara Knihs (2021) defende que a partir de imagens recorrentes do corpo grávido, ao nascimento e à amamentação, Clark reconhece no corpo materno uma dupla característica: por um lado uma espécie de camisa de força imaginária, que limita e oprime, mas por outro uma fortaleza, “como um espaço que potencialmente carrega e está sempre a ponto de transmitir esse gesto político que chamamos de arte” (Knihs, 2021).

Nesse trabalho de Clark, o corpo materno não é “representado”. Com ele o público é convidado a senti-lo e, por meio dessa sensação e das relações estabelecidas em ato, a

25 Clark, Lygia. **A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão. (The House is the Body).** 1968. Em: Museum of MOdern Art. Disponível em https://www.moma.org/audio/playlist/181/2425. Acesso em 19 de abril de 2023.

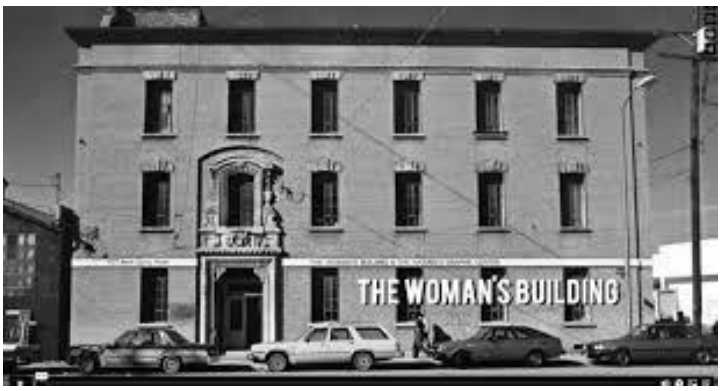
ressignificar não somente as ideias sobre o corpo materno mas também as experiências com essas ideias ou com as memórias delas.

Fora do Brasil, o coletivo *Mother Art*, formado em 1973 por Suzanne Siegel e outras artistas mães emergiu para confrontar a rejeição da maternidade naquele contexto, e realizaram séries de performances em que abordaram explicitamente tarefas domésticas e maternas, como o *Laundry Works* (1977) e o *Woman's Building* (1973-1991). *Laundry Works* consistiram em performances *site-specifc* em lavanderias de Los Angeles, onde as artistas expunham seus trabalhos e poesias em varais e discutiam política com as mulheres que estavam na lavanderia. As performances tinham a duração de um ciclo completo de lavagem. Já o *Women's Building* foi uma organização sem fins lucrativos fundada por feministas, com o objetivo de criar um espaço experimental para promoção da formação e produção artística de mulheres fora das instituições artísticas tradicionais.

Figura 5 - *Laundry works (Mother Art*, 1977)

Fonte: Mother Art, 1977

Figura 6 - *Woman's Building*



Fonte: Mother Art, 1977

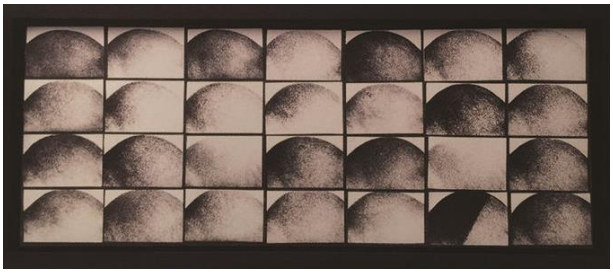
A subversão dos espaços que promovem a confusão do público-privado e arte-política foi uma das características mais fascinantes do coletivo *Mother Art,* que, além de questionar os locais onde se faz arte e política, questiona também quem ocupa esses espaços e como eles são ocupados.

Ainda nessa linha, pode-se citar o trabalho Manifesto para a Arte de Manutenção (1969), de Mierle Laderman Ukeles (1969), em que, por meio de intervenções diretas no contexto social e urbano e apresentações de trabalhos de manutenção doméstica (limpar, cuidar) como obras de artes, propõe o rompimento dos limites entre a sua vida cotidiana como mulher e mãe e seu papel como artista. No mesmo sentido, Susan Hiller, no trabalho *Ten Months* (dez meses, 1977-79), apresenta uma instalação fotográfica que registra tanto as mudanças no seu corpo quanto estados psicológicos durante a gravidez. A cada dia a artista se fotografava, registrando o crescimento da sua barriga, e escrevia um diário. A instalação resultante consiste em dez imagens que são fotografias-composite, sendo que cada imagem é composta de 28 fotografias correspondendo a 28 dias (relação com ciclo lunar) e mostram o mesmo enquadramento de close-up da barriga gestante. Por fim, Mary Kelly, com o trabalho *Post-Partum Document* (Documento Pós-Parto), documentou sua relação diária com seu filho durante um período de cinco anos (1973-1978), o que ocasionou a publicação de livro em 1983 e diversos debates. Esses trabalhos têm em comum a repetição sistemática em sua forma de fazer e o uso de elementos domésticos e cotidianos:

Figura 7 - Manifesto para a Arte de Manutenção

Fonte: Mierle Laderman Ukeles, 1969

Figura 8 - *Ten Months*



Fonte: Susan Hiller, 1977-79

Figura 9 - *Post-Partum Document* (Mary Kelly, 1973-1978)

Fonte: Mary Kelly, 1973-1978

Vale ressaltar que esses trabalhos foram inicialmente recebidos com repulsa pelo movimento feminista, que lutava justamente pela não obrigatoriedade de ser mãe. Por que a arte estava a dar destaque para as questões da maternidade quando se queria era exatamente desassociar a figura da mulher e a da mãe? Por isso, houve duras críticas a esses trabalhos, no sentido de que a celebração do "feminino", a ênfase na experiência pessoal e o uso dos seus corpos pelas mulheres artistas ratificavam a ideologia patriarcal que o movimento feminista queria desafiar, devendo, em oposição, denunciar a tendência falocêntrica das tradições figurativas e gestuais e expor os interesses masculinos opressões nas representações do corpo feminino como mãe e esposa. Por essa razão, "a presença de obras de arte por artistas mulheres abordando o tema materno na década de 1970, foi muito pouco expressiva, quase um tabu cultural" (Macêdo, 2017, p. 2-3).

Nesse momento, já havia a concomitância de duas interpretações das obras sobre maternidade: uma que a define como lugar de opressão, submissão à sociedade patriarcal, sendo o papel de mãe incompatível com outros papeis sociais; e outra que a define como lugar de agência, sendo o papel de mãe compatível com outros papeis sociais, e de crítica e transformação das estruturas socioeconômicas que restringem o papel de cuidado à mulher. Essas duas concepções vieram a ser nomeadas com diferentes termos,

como já mencionado: a primeira como maternidade ou maternalismo e a segunda como maternagem ou antimaternalismo.

Mas o ponto que se enfatiza neste momento histórico é que essa diferenciação ocorreu por reação a três crises: a crise de representação política, associada à primeira onda feminista que garantiu a participação política à mulher, e foi fundamental para que as mulheres, incluídas as mães, assumissem um papel político ativo; a crise de representação cênica, que ampliou as possibilidades artísticas, as linguagens, as diferentes narrativas, os diferentes espaços, os meios de produção cultural, e trouxeram maior engajamento entre atores e público; e a crise da representação de gênero, relevante para a publicização do espaço doméstico, o questionamento sobre o conceito de família e a coletivização do cuidado.

A América Latina tem algumas características distintas que merecem destaque, haja vista não somente seu histórico de resistência ao colonialismo mas também a ocorrência de ditaduras militares em alguns países (Brasil, Bolívia, Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai). Nomeadas de "revoluções", tinham o conservadorismo como fundamento e o "comunismo" como ameaça e tiveram forte influência do imperialismo capitalista e estadunidense pós segunda-guerra mundial decorrente da Guerra Fria, o que tornava ainda mais difícil qualquer ativismo que questionasse esse sistema de valores imposto à força.

Nesse contexto, em que "a família nuclear é o único modelo válido para a construção da sociedade 'de bem', onde a mulher tem o papel bem delimitado de garantir e reproduzir os costumes morais impostos", de forma sutil e revolucionária a bailarina paulista radicada em Salvador Lia Robatto produziu a peça *"Dona Claudia"* (1979), que fazia uma referência e uma crítica à revista Cláudia e ao perfil feminino alimentado pelo periódico: a dona-de-casa-classe-média-brasileira reprimida por esse sistema. A obra explicita essas "mensagens e práticas de feminilidade que chegavam por vias da educação intrafamiliar, institucional (escola, igreja, Estado) e mediática (Televisão, propagandas, jornais, rádio)" (Castillo, 2021, p. 134). Embora esse trabalho não seja específico sobre a maternidade, tem a figura da mãe implícita no conceito de dona-de-casa, nome que diz explicitamente o lugar da mulher nesse contexto e nesse período: o doméstico.

Nirlyn Castillo[26] (2021), artivista e pesquisadora feminista que remontou a peça e participou da interpretação, em sua tese "*Danças para não morrer: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas*", descreve a obra como

> uma peça de dança e teatro que apresenta a história de uma dona de casa, atormentada por seus preconceitos, medos e (auto)críticas sobre as mulheres na sociedade. O trabalho discute as religiosas, as secretarias, as intelectuais, as feministas, as prostitutas, as mães, as jovens, as mulheres-objeto, e propõe a morte simbólica de todos esses estereótipos e dela própria como dona de casa (Castillo, 2021, p 133).

Figura 10 - "Dona Cláudia"

Fonte: Lia Robatto, 1979

Esse trabalho também é interessante pela sua forma de fazer: Robatto fez questão de incluir no elenco e em toda a criação somente mulheres. Além disso, nesse espetáculo

26 Mãe socioafetiva, dançarina, produtora cultural, docente e pesquisadora, feminista, venezuelana-brasileira. Doutora e Mestra em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia e licenciada em Interpretação em Dança Contemporânea pela Universidad Experimental de las Artes na Venezuela, seu país de origem. Coordenou, curou e trabalhou como artista no Espaço Cultural Feminista (2017-2020), na ocupação doméstica feminista Corpo em Casa do Coletivo Deslimites (2015-2020), e na Plataforma Internacional de Dança (2010-2013). Foi membro Gestor da Rede Sul Americana de Dança (2010-2012), professora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2014-2018) e do Curso de Graduação Interdisciplinar em Artes e Humanidades da UFBA (2016 e 2019). Em 2021 fez parte da plataforma Digital Young Curators Academy e em 2022 do programa The Curator's Suitcase, promovido pelo Maxim Gorky Theatre (Berlin). É fundadora da Otratierra, plataforma artivismos que pretende visibilizar práticas e pensamentos descolonizantes que acontecem ao redor do mundo, com especial atenção ao Sul Global. Mais informações em: plataforma de artes e ativismos – ARTIVISMOS – que pretende visibilizar práticas e pensamentos descolonizantes que acontecem ao redor do mundo, com especial atenção ao Sul Global. Mais informações em: https://otratierra.com.br/

especificamente, ela ampliou o estudo da integração entre a dança e o teatro, utilizou-se da comicidade para abordar a questão e promoveu a interação do elenco com a plateia com interferências anteriores ao início do espetáculo.

Outro ponto que chama a atenção é seu posicionamento em relação à ditadura. Na dissertação "*Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura*", a professora Lauana Araújo[27] (2012) comenta que a forma como Lia driblava as restrições culturais e seus interditos da época era por meio do corpo, da dança, e nesse caso, também pela comicidade. Ela explica:

> Eu não ia falar contra a ditadura. Eu falava contra posturas reacionárias, sobre rigidez, sobre padrões estabelecidos, sobre preconceitos. Enfim, sobre o conservadorismo que atrasa, que amarra, sobre a limitação da liberdade. [...] Não adianta a gente falar sobre a ditadura do país [...], se internamente, o seu processo de trabalho é o mais reacionário possível. [...] Eu tentava desestruturar a primeira célula, que era a que eu vivia, a minha. Era isso que me movia (Araújo, 2012, p. 114).

Segundo Araújo, a militância de Lia consistia também em deslocar a dança de suas molduras habituais, como questionar a estrutura de um festival com prêmios, reivindicar a participação numa bienal de artes plásticas, desvincular-se institucionalmente da Escola de Dança para dançar. Lia Robatto explicou ainda que a dança feita naquela época tinha contornos estritamente educativos e sociais e como essa arte não era explícita, também não era tão perseguida, apenas moralmente, como no caso de ter nudez: "a dança, portanto, é usada como uma arte possível em tempos fascistas, seja como estratégia consciente ou inconsciente, dado que a autocensura era sutil e estava incutida no ser-artista daquela época" (*ibid.* 2012*,* p. 115).

De acordo com Castillo (2021), mesmo quando há um vasto trabalho historiográfico sobre a época das ditaduras cívico-militares de meados do século XX, há achados artísticos no campo das artes visuais, musicais e até cênicas, mas há um grande vazio na informação sobre a perspectiva de artistas do corpo. E conclui que nesses períodos de grande repressão e instabilidade sociopolítica, os artistas, sobretudo as mulheres, fazem uso

27 Professora de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Realizou mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Possui especialização em "Estudos Contemporâneos em Dança" (2004) e graduação em Licenciatura em Dança (2003), ambos pela UFBA. Atualmente coordena o projeto de pesquisa "Triskelion: história da dança, sagrado feminino e poesia cênica" (UESB) e realiza a formação em Biodanza pela Escola de Formação de facilitadores de Biodanza Rolando Toro da Bahia.

de sua invisibilidade, e optam por ações mais efêmeras, por lutas nos bastidores, por ditos nas entrelinhas. Se por um lado isso reduziu a reprodução e difusão de suas obras e dificultou encontrar registros delas e das vidas das artistas, por outro foi o que permitiu que continuassem vivas e as salvaram do total desaparecimento.

Com efeito, não só em períodos expressamente ditatoriais, as mulheres sempre agiram em redes, visíveis ou debaixo do chão, como raízes, alimentando as poucas árvores ali, e eventualmente emergindo nas rachaduras do solo, que me remete ao conceito de zona temporária autônoma de Hakim Bey, pseudônimo de Peter Lamborn Wilson, historiador, escritor e poeta, teórico anarquista que estudou a organização e a sobrevivência dos piratas. Para ele, Zonas Autônomas Temporárias (TAZ) são:

> Espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. Talvez algumas pequenas TAZs tenham durado por gerações - como alguns enclaves rurais - porque passaram desapercebidas, porque nunca se relacionaram com o Espetáculo, porque nunca emergiram para fora daquela vida real que invisível para os agentes da Simulação (Bey, 2001, p. 6).

Ora, não era essa afinal a especialidade das mulheres, razão pela qual haviam sobrevivido, em seus pequenos grandes levantes no espaço privado, na criação de seus filhos, na gestão dos recursos escassos e do conhecimento compartilhado oralmente[28] e de forma intergeracional entre as demais mulheres das famílias e comunidades?

Um outro aspecto do contexto latino-americano no artivismo materno é que a mãe foi vista como vítima pela morte ou desparecimento de seus filhos ou seus maridos, o que a autorizou a trabalhar e a estudar para garantir sua subsistência e de sua família e a se

28 Federici (2019a) conta a história da palavra fofoca (*gossip*) e como isso é representativo. "Derivada dos termos ingleses arcaicos God [Deus] e sibb [aparentado], "*gossip*" significava, originalmente, "*god parent*" [padrinho ou madrinha], pessoa que mantém uma relação espiritual com a criança a ser batizada. Com o tempo, entretanto, o termo passou a ser usado em sentido mais amplo. Na Inglaterra do início da era moderna, "*gossip*" se referia às companhias no momento do parto, não se limitando à parteira. Também se tornou um termo para amigas mulheres, sem conotação necessariamente derrogatória. Em todo caso, a palavra tinha fortes conotações emocionais. Reconhecemos isso quando observamos a palavra em ação, denotando os laços a unir as mulheres na sociedade inglesa pré-moderna. (...) Por meio dela [a palavra *gossip*], podemos acompanhar dois séculos de ataques contra as mulheres no nascimento da Inglaterra moderna, quando uma expressão que usualmente aludia a uma amiga próxima se transformou em um termo que significava uma conversa fútil, maledicente, isto é, uma conversa que provavelmente semearia a discórdia, o oposto da solidariedade que a amizade entre mulheres implica e produz. Imputar um sentido depreciativo a uma palavra que indicava amizade entre as mulheres ajudou a destruir a sociabilidade feminina que prevaleceu na Idade Média, quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva e, ao menos nas classes baixas, as mulheres formavam uma comunidade coesa que era a causa de uma força sem-par na era moderna. Traços do uso da palavra são frequentes na literatura do período" (Federici, 2019a, p. 3-4).

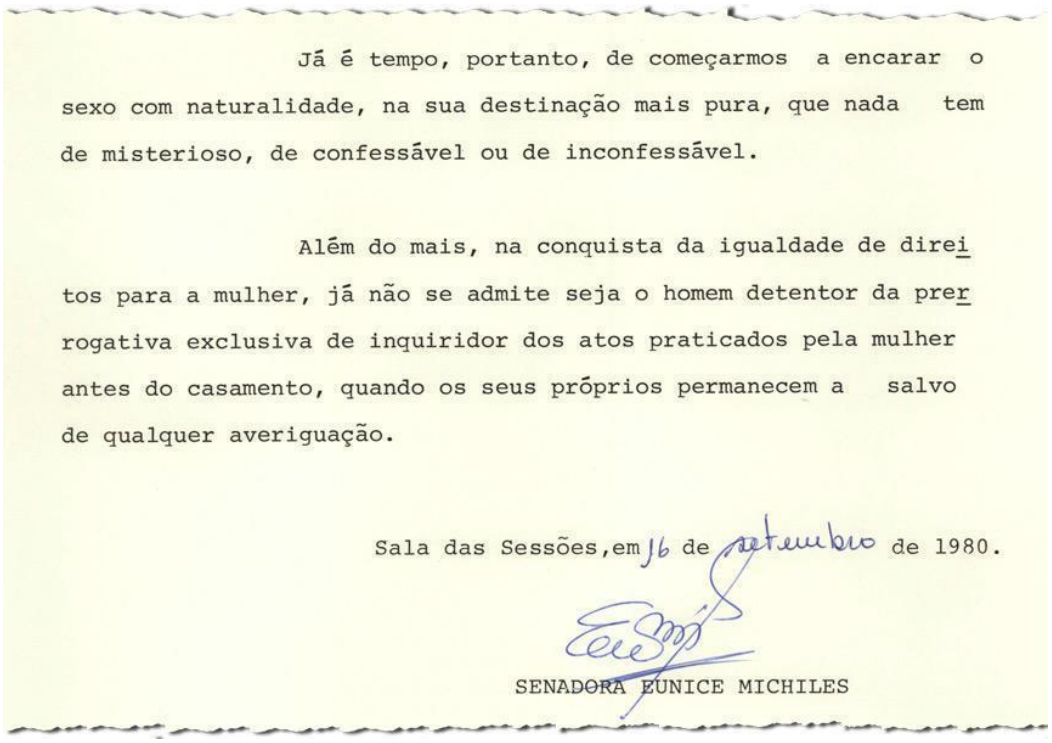
organizar e se inserir politicamente em torno do luto, seja em cargos estatais ou em práticas assistencialistas da Igreja Católica (Cruz e Santos, 2017, p. 13-14). Ainda na ditadura, em 1979 tomou posse a primeira congressista federal, a ex-professora e ex-deputada amazonense, a senadora Eunice Michiles, que permaneceu na política até 1999. Embora tenha assumido na condição de vice do Senador, falecido após 3 meses no cargo, Eunice, em seu discurso de posse, disse:

> Vou procurar trazer a óptica feminina à análise dos problemas brasileiros. A mãe e dona de casa, que tem uma experiência milenar e procura um espaço maior de participação, deseja ser ouvida (...) Como primeira senadora, sinto os olhares de milhões de mulheres na expectativa de que lhes saiba interpretar as reivindicações. O Código Civil nos coloca ao nível do índio, da criança e do débil mental. **Somos fruto de uma cultura patriarcal e machista, onde a mulher vive à sombra do homem e rende obediência ao pai, ao marido ou, na falta deste, ao filho mais velho. Em 1979, temos muito a melhorar**[29].

Embora não tenha tido antes de 1987 nenhum projeto de lei aprovado, por ser a única mulher, a maior parte dos projetos de lei que ela apresentou buscou dar direitos às mulheres, como a anulação do dispositivo que possibilitava ao homem anular casamento se descobrisse que a mulher não era virgem, a redução de jornada das mulheres com filhos, a necessidade de consentimento da mulher para o homem casado em comunhão de bens contratar empréstimos e dar o patrimônio da família, entre outros.

29 Senado Federal - Notícias. **1ª senadora tomou posse há 40 anos e foi recebida com flor e poesia.** 07/05/2019. Disponível em https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/1a-senadora-tomou-posse-ha-40-anos-e-foi-recebida-com-flor-e-poesia. Acesso em 13 de abril de 2023. Grifos próprios.

Figura 11- Discurso de Eunice Michiles, primeira congressista federal no Brasil (1980)



Já é tempo, portanto, de começarmos a encarar o sexo com naturalidade, na sua destinação mais pura, que nada tem de misterioso, de confessável ou de inconfessável.

Além do mais, na conquista da igualdade de direitos para a mulher, já não se admite seja o homem detentor da prerrogativa exclusiva de inquiridor dos atos praticados pela mulher antes do casamento, quando os seus próprios permanecem a salvo de qualquer averiguação.

Sala das Sessões, em 16 de setembro de 1980.

SENADORA EUNICE MICHILES

Fonte: Senado Federal (2019)

Em 1983, assumiu a primeira Ministra de Estado, a advogada Esther de Figueiredo Ferraz, que chefiou o Ministério da Educação e Cultura, em 1983. Destaco essa figura também para reforçar a tese de Cruz e Santos (2017), sobre o advento das mulheres após a ditadura, e para enfatizar a pasta à qual foi atribuída, que coincide com a área da Senadora e, se por um lado coincide com o espaço doméstico e a criação de filhos, a educação e a cultura, por outro é um espaço que oferece ferramentas de subversão política.

Resumindo, no período de 1960 a 1990, a partir das crises de representação política, cênica e de gênero, as mulheres emergem como atrizes sociais e performers críticas da família, dos papeis atribuídos às mulheres, inclusive o de cuidado, o que passa a publicizar o espaço privado e as relações afetivas e de familiaridade. Além disso, num movimento contra-hegemônico, anticapitalista e decolonial, sobretudo na América Latina, instauram o caráter interseccional dessa luta, incluindo questões raciais (de pessoas negras e indígenas) e de classe, principalmente. Disso emerge a construção de duas concepções sobre o maternar, a maternidade, inserida num contexto patriarcal, e a maternagem, em que o maternar se constitui como ferramenta de libertação e transformação social.

Esse teor abrange não somente o conteúdo dos discursos teóricos e políticos e os temas das produções artivistas como também o modo de fazer, que perpassa a inclusão das mulheres na elaboração e na execução dos trabalhos, métodos colaborativos e linguagens subversivas, como a dança, a metáfora, a metalinguagem, a ironia, o humor, alterando a estética e ampliando a percepção de elementos antes invisibilizados.

Não se pode ignorar a cooptação da narrativa do poder da mãe já nesse período pelos grupos conservadores, como observou Cruz e Santos (2017) no período ditatorial. O uso do status santificado e puritano da maternidade, decorrente das visões cristãs acerca da Virgem Maria, configurou mecanismo de articulação política em defesa de pautas distantes da luta feminista e opressoras contra as próprias mulheres, e não apenas na América Latina. O romance distópico *"O conto da aia"* (*The handmaid's tale*) foi escrito em 1985, por Margaret Atwood, escritora canadense, e foi recentemente adaptado em seriado. O livro conta a história de um futuro próximo e tem como cenário uma república, Gilead, antigo Estados Unidos, onde não há acesso à informação, ao conhecimento e a direitos. Nesse Estado teocrático e totalitário, as mulheres são divididas em categorias, cada qual com uma função muito específica: as Aias, as únicas que podem ter filhos e existem unicamente para procriar, sendo estupradas para tanto; as Marthas, aquelas que não podem ter filhos mas não são criminosas, responsáveis por servir as casas dos comandantes; as esposas dos Comandantes, aquelas que também não podem ter filhos mas se submetem a rígidas regras sociais, mesmo ocupando o lugar mais privilegiado das mulheres nessa sociedade, o de casada; e as não-mulheres, as criminosas, condenadas por homossexualismo, feminismo ou outra subversão a trabalhos forçados nas colônias, locais radioativos.

Figura 12 - Capa do livro "O conto da aia"

Fonte: Margaret Atwood, 1985

Essa onda conservadora, antifeminista e heteronormativa foi retomada com força nos últimos anos, em especial no Brasil, tendo como uma das principais representantes Damares Alves, pastora evangélica fundamentalista atual senadora e ex-ministra da "Mulher, da Família e dos Direitos Humanos", no último governo federal presidido por Jair Bolsonaro (2019 a 2022). Além de frases emblemáticas como "meninas vestem rosa e meninos azul"[30], uma das ações mais violentas que ilustram esse aspecto foi a divulgação, pela ex-Ministra aos seus seguidores e fiéis, do nome e local de internação da menina de 10 anos que havia conseguido a autorização judicial para realização de aborto legal em razão de estupro recorrente pelo tio desde os seus 6 anos, o que deveria ter sido processado por absoluto sigilo para preservação da vítima[31].

O próximo período analisado, de 1990 a 2020, traz a ascensão da internet e da conectividade de um mundo globalizado e neoliberal, mostrando como esse debate sobre o cuidado também foi capitalizado e terceirizado às escolas e às mulheres mais vulneráveis, racializadas e pobres. Não obstante, no Brasil, a promulgação da Constituição Federal de 1988, elaborada por assembleia constituinte diversa formada após um longo período ditatorial e

30 G1 GLOBO. 03/01/2019. **Em vídeo, Damares Alves diz que 'nova era' começou: 'meninos vestem azul e meninas vestem rosa'.** Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/03/em-video-damares-alves-diz-que-nova-era-comecou-no-brasil-meninos-vestem-azul-e-meninas-vestem-rosa.ghtml. Acesso em 19 out. 2024.

31 EL PAÍS. **Menina de 10 anos violentada fará aborto legal sob alarde de conservadores a porta do hospital.** 16/08/2020. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-16/menina-de-10-anos-violentada-fara-aborto-legal-sob-alarde-de-conservadores-a-porta-do-hospital.html. Acesso em 19 out. 2024.

conservador, além de firmar a igualdade formal e material das mulheres e das pessoas negras e indígenas, institucionaliza a interseccionalidade, a ser garantida por políticas públicas transversais, e traz um novo ator importante para a pauta do cuidado: as crianças e os adolescentes.

1990 a 2020 - Interseccionalidade e novíssimos atores sociais: a criança e o adolescente

Depois da queda do muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, o surgimento da internet, o avanço da globalização e a crise mundial que estoura com a bolha do capital especulativo, os protestos se multiplicaram e se intensificaram, a exemplo do zapatistas no México de 1994 a 2005, os acontecimentos em Seattle em 1999 e em Praga em 2000, o movimento #metoo em 2006, as guerras híbridas[32] a partir de 2007, as primaveras árabes a partir de 2010, movimento *Occupy* em escala mundial a partir de 2011, #blacklivesmatter em 2013, entre outros. Nesse contexto, surgem os "novíssimos movimentos sociais", que se caracterizam por uma maior diversidade e dinamicidade de temas e pautas, frequentemente ligadas às identidades, mas também às mudanças na tecnologia, à globalização, ao capitalismo, ao neoliberalismo e à busca por novas formas de participação política. Também utilizam intensamente a comunicação digital, como as redes sociais e outras plataformas virtuais como forma de organização, mobilização e disseminação de suas mensagens. Por fim, sua forma de organização é mais descentralizada e horizontalizada, não somente interna, com liderança distribuída e participação colaborativa, mas também externa, resistindo à concentração de poder nas instituições tradicionais, como partidos políticos ou corporações, buscando a participação direta e o empoderamento comunitário (Juris *et al*, 2012).

A década de 1990 marca também a terceira onda feminista, que reconhece as diferenças entre as mulheres e a diversidade de suas lutas, sobretudo em relação a raça, classe e orientação sexual, afirmando a interseccionalidade entre esses recortes. No 5º Encontro Feminista Latino-Americano e Caribenho (EFLAC), ocorrido em 1990 em San Bernardo

32 Guerra Híbrida é uma estratégia militar que mescla táticas de guerra política, guerra convencional, guerra irregular, e ciberguerra com outros métodos de influência, tais como desinformação, diplomacia, lawfare e intervenção eleitoral externa. Disponível em https://milnewstbay.pbworks.com/f/MattisFourBlockWarUSNINov2005.pdf. Acesso em 06 jan. 2024.

(Argentina), reconhece-se a existência de diversos feminismos e a importância de articulação com outros movimentos sociais, e prioriza-se a pauta pela descriminação e legalização do aborto, com a criação da Campanha pelo Dia pela Descriminalização do Aborto na América Latina e Caribe, em 28 de setembro, em favor da saúde e da vida da mulher, razão pela qual também se cria a Rede Feminista de Saúde[33].

No Brasil, na Constituição Federal de 1988 e na legislação infraconstitucional subsequente, é instituída a igualdade de gênero e de raça, materializada por políticas públicas transversais como saúde e educação, e posteriormente, por decisão do Supremo Tribunal Federal, é reconhecida a igualdade também de orientação sexual. Em 2002 é assinado o Decreto nº 4.377 (Brasil, 2002), em que se promulga sem reservas[34], a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher, de 1979. Em 2003 temos a assunção da primeira ministra do Supremo Tribunal Federal, Ellen Gracie, e em 2010 é eleita a primeira presidenta da república, Dilma Roussef, que viria a ser reeleita em 2014.

Uma das consequências da inclusão das mulheres no espaço público é a inserção também das crianças e dos adolescentes. O capítulo VII da Constituição Federal de 1988 (Brasil, 1988) inseriu dispositivos de proteção da família pelo Estado e de direitos das crianças e dos adolescentes como dever da família, da sociedade e do Estado. Para regulamentação desses dispositivos, foi elaborado o Estatuto da Criança e do Adolescente, por meio da Lei nº 8.069 de 1990. Ou seja, é muito recente que crianças e adolescentes sejam reconhecidos politicamente como seres dignos de direitos.

Iaconelli (2023) traz as teses de historiadores como Michelle Perrot, Philippe Ariès e Jacques Donzelot e especialmente Elizabeth Badinter, que mostram que a sociedade

33 CFEMEA. 5º **Encontro Feminista da América Latina e Caribe.** S/d. Disponível em https://www.cfemea.org.br/plataforma25anos/_anos/1990.php?iframe=eflac_1990. Acesso em 19 out. 2024.

34 A Convenção já havia sido promulgada em território brasileiro pelo Decreto nº 89.460, de 20 de março de 1984 (Brasil, 1984), porém com ressalvas aos seguintes dispositivos: "15.4. Os Estados-Partes concederão ao homem e à mulher os mesmos direitos no que respeita à legislação relativa ao direito das pessoas à liberdade de movimento e à liberdade de escolha de residência e domicílio; 16.1.Os Estados-Partes adotarão todas as medidas adequadas para eliminar a discriminação contra a mulher em todos os assuntos relativos ao casamento e às ralações familiares e, em particular, com base na igualdade entre homens e mulheres, assegurarão: a) O mesmo direito de contrair matrimônio; c) Os mesmos direitos e responsabilidades durante o casamento e por ocasião de sua dissolução; d) **Os mesmos direitos e responsabilidades como pais, qualquer que seja seu estado civil, em matérias pertinentes aos filhos. Em todos os casos, os interesses dos filhos serão a consideração primordial**; h) Os mesmos direitos a ambos os cônjuges em matéria de propriedade, aquisição, gestão, administração, gozo e disposição dos bens, tanto a título gratuito quanto à título oneroso". Grifo para destacar que até 2002, o Estado Brasileiro não reconhecia os mesmos direitos e responsabilidades com os filhos para homens e mulheres, um atraso de 21 anos em relação aos demais países signatários.

europeia e ocidental foi, por séculos, negligente com as crianças a ponto de presenciar impassível a morte de milhares delas:

> "Para se ter uma ideia, uma festa de batizado sem a presença da criança — por ela já ter sido entregue aos cuidados de uma profissional longe do lar — não causava espanto nos convivas. (...) não devemos nos esquecer de que, em plenos anos 2020, temos 44,7% de crianças com até seis anos vivendo abaixo da linha da pobreza no Brasil, e 12,7% em situação de miséria. Em 2023, assistimos estarrecidos ao genocídio de crianças ianomâmi perpetrado sob a anuência do governo do então presidente Jair Bolsonaro. Podemos atribuir tais números às condições do capitalismo moderno ou aos desmandos de uma política genocida, mas isso não nos exime da responsabilidade que temos por essas crianças. De fato, o cuidado com a próxima geração sempre foi mais eficiente nas sociedades coletivistas e tradicionais, que entendem que a criança é uma questão que concerne a todos" (Iaconelli, 2023, p. 42-43).

bell hooks, teórica feminista e antirracista, afirma que:

> "o movimento feminista foi o primeiro movimento por justiça social nesta sociedade a chamar atenção para o fato de que nossa cultura não ama crianças, continua a enxergar crianças como propriedade do pai e da mãe, para que façam com elas o que bem entenderem. Violência adulta contra crianças é norma em nossa sociedade" (hooks, 2018, p. 85).

Mesmo com o reconhecimento dos direitos das crianças e dos adolescentes, o neoliberalismo faz com que se perpetue a ideia de elas sejam consideradas um problema à produtividade, um investimento sem retorno ou apenas uma posse, a quem se destinariam sua herança quando criados, tarefa terceirizada para instituições de ensino e profissionais do cuidado. A sociedade ainda tem infantofobia, ojeriza a crianças, e por consequência, ojeriza às mães, que normalmente são as pessoas que estão com elas. A única vantagem é aumentar a venda de produtos e serviços, e para tanto é necessário criar uma representação esteticamente agradável e idealizada.

Beatriz Sarlo (2018), crítica cultura, escritora e professora de literatura argentina, na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, fala sobre como as redes sociais reproduzem a visão puritana da maternidade, enviesadas por mulheres ricas e de forma sexualizada e capitalizada. Abundam fotografias de famosas grávidas e orgulhosamente seminuas, *selfies* (fotografias de si) de celebridades no ato de amamentar crianças, rostos destas crianças como delicadas máscaras de um carnaval familiar, para venda de produtos e serviços relacionados ou não:

> "Os abdomes mostram sua plenitude retumbante e são fotografados com a mesma precisão que os seios ou nádegas femininas dessas mesmas mulheres quando jogavam pornoerotismo explícito. Gravidez e lactação tornaram-se um espetáculo público"[35] (Sarlo, 2018, p. 78).

Dada a ojeriza a crianças e mães e a estetização da maternidade como lugar de idealização e opressão, não é incomum pessoas que ainda não tem ou escolherem não ter filhos, inclusive mulheres, não terem empatia com essa causa e não se responsabilizem em nada pelo cuidado dessas crianças. Não se pode culpá-las individualmente; afinal, sustentar a escolha de não ser mãe em uma cultura patriarcal que valoriza mulheres casadas e mães e criminaliza o aborto é extremamente difícil. Ser mãe acaba sendo equivalente a sucumbir à maternidade idealizada opressora e assumir toda a carga social de criar sozinha uma criança que deveria ser responsabilidade de todos.

Por isso destaco que a emersão desses "novíssimos atores sociais", as crianças e os adolescentes, na década de 1990 é extremamente relevante como *output* (resultado) da luta feminista materna até então e como *input* (entrada) da luta feminista materna a partir de então.

Como artivismos maternos[36] desse período, imbuído na pauta do feminismo decolonial e interseccional, destaco primeiramente alguns trabalhos de Monica Meyer, uma artista performer feminista mexicana, graduada em artes e mestre em sociologia da arte (*Goddard College*, Plainfield, Estados Unidos), tendo feito algumas oficinas no *Women's Building* e no *Feminist Studio Workshop* e que tem em suas obras, sempre engajadas politicamente e abertas ao diálogo e à participação da comunidade, temáticas relacionadas à violência contra a mulheres, maternidade e relacionamentos. Junto com a artista transdisciplinar e professora da Universidad Autónoma Metropolitana de la Unidad Azcapotzalco, Maris Bustamante, criou "*Polvo de gallina negra*" em 1980, o primeiro coletivo de arte feminista do México. O nome do coletivo faz referência a uma simpatia contra o mau-

35 Inclusive, um fato que reforça isso é o que me ocorreu no Instagram. Criei um perfil aberto chamado "Mãe dança" para divulgar aulas de dança para gestantes e puérperas. As divulgações tinham fotos minhas gestante e amamentando, nua mas sem partes íntimas aparecendo e não sexualizadas. Estranhamente percebi que só homens passaram a me seguir e analisando os perfis deles, vi que seguiam vários outros perfis de mulheres com imagens bem sexualizadas. Ou seja, pura e simplesmente pela seminudez fui classificada pelos algoritmos, alimentados por dados de outros perfis, como conteúdo pornográfico.

36 Embora crianças e adolescentes tenham sido introduzidos como os "novíssimos atores sociais", o foco desta presente pesquisa ainda é o artivismo materno e não o artivismo infantil ou adolescente, razão pela qual se verá em como as mães artivistas trabalharam esse tema em seus trabalhos e em seu cotidiano. Se por um lado esses "novíssimos atores sociais" tiveram maior autonomia e participação política, por outro isso implicou ainda maior responsabilidade de seus cuidadores, em especial as mães, pelos motivos já mencionados .

olhado e foi escolhido para destacar as experiências ruins que as mulheres vivem, sendo uma delas a maternidade no contexto patriarcal.

Um dos projetos do coletivo era o "*¡MADRES!"* (MÃES!), que consistia em um conjunto de diversas ações. Uma delas era o concurso "Carta à minha mãe", em que as pessoas foram convidadas a escreverem uma carta a sua mãe expressando tudo que queriam dizer e nunca disseram e enviarem às artistas, que escolheriam a melhor carta e premiariam o remetente. Maris disse, em entrevista[37]: "Acredito que muitas vezes não dizemos às nossas mães o que realmente sentimos, nem as coisas boas nem as ruins. São relações que, de certa forma, ficam incompletas, não terminamos de resolver. E isso é algo que queremos mudar".

Outra ação do projeto foi a performance "*Mãe por um dia*" (1987), em que foram designados dez homens importantes da sociedade mexicana para que pudessem experenciar a maternidade. O primeiro deles foi Guillermo Ochoa, estrategicamente escolhido por apresentar o programa de televisão Nuestro Mundo, que tinha milhões de visualizações. Em seu programa[38], colocaram nele uma barriga de grávida, apresentaram alguns remédios para os 'sintomas' da gravidez e alguns outros recursos para lidar, como um diário de simpatias de boa sorte, e com ele conversaram sobre vários problemas da maternidade. Maris disse:

> As mulheres sempre foram relegadas na cultura, e queremos lutar por uma nova imagem da mulher, uma imagem diferente. Precisamos de novas representações. Muitos dos retratos de maternidade mostram mães e filhos idealizados, mas a vivência real dessas experiências não está representada.
>
> Hoje, a televisão é como o nosso museu. Para nós, programas como este são um espaço para fazermos arte e nos expressarmos. Decidimos compartilhar isso com vocês. Somos as duas únicas membras do grupo, e achamos que algumas pessoas fortes e carismáticas mereciam saber o que significa ser mãe por um dia.
>
> Por isso, trouxemos algumas barrigas artificiais, e gostaríamos de saber se alguém gostaria de experimentar e ver como é ser mãe por um dia. Para sentir na pele, como dizemos. A experiência de carregar uma barriga é algo que mexe com o corpo. Ela traz à tona sensações físicas e emocionais, como tontura, enjoo, medo... é um processo muito intenso. (Bustamante, 1987).

Para elas, o humor era uma forma de evidenciar os estereótipos sobre a maternidade de forma crítica e animada e assim "avançar nesse tema e discutir mais sobre o

37 Bustamante, Maris & Mayer, Mónica. **Madre por un dia.** Em: Nuestro Mundo Noticiário. 1987. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck. Acesso em 20 out. 2024.

38 Bustamante, Maris & Mayer, Mónica. **Madre por un dia.** Em: Nuestro Mundo Noticiário. 1987. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=abaDXr3HKck. Acesso em 20 out. 2024.

que significa ser mãe nos dias de hoje". Segundo Meyer, a apresentação teve tanta repercussão que "9 meses após sua transmissão, alguém do público ligou para perguntar a Ochoa se ela tinha tido um menino ou uma menina". Essa performance foi apresentada posteriormente em vários museus (Reina Sofía, Hammer Museum, Brooklyn Museum, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Museo Tamayo etc.). Para ela, "embora o feminismo fosse incipiente e as propostas não-objetivas, como performance e prática social, não fossem aceitas, fizemos um avanço. Talvez não penetremos no mercado, mas penetramos na história da arte"[39].

Figura 13 - Performance "Madre por un día", do coletivo Gallina Negra (1987)

Fonte: Mónica Mayer & Victor Lerma, 2017

Outra atividade do projeto foi a peça "*Maternidades Secuestradas"*, criada por Mayer junto com Yuruen Lerma (fotografia) e Brenda Hernández Novoa (design), desenvolvida a partir de experiências coletivas em oficinas, manifestações de rua e outras ações organizadas com o *Taller de Arte y Activismo Feminista* (TAAF). Durante essas atividades, foram abordadas diversas problemáticas relacionadas à maternidade, como a pressão familiar

39 Mayer, Monica. **"El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea"**. S/d. Em entrevista, disponível em https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/. Acesso em 20 out. 2024.

para ter filhos, o estigma em relação às mulheres que optam por não ser mães, questões legais da homoparentalidade, gravidez na adolescência, falta de creches e a dor das mães que enfrentam o desaparecimento ou assassinato de seus filhos. Essas oficinas foram expandidas posteriormente para as redes sociais com a hashtag *#unamaternidadsecuestradaes*, incentivando as mulheres a compartilharem suas experiências pessoais, que foram posteriormente usadas para criar cartazes na performance *La protesta del día después*, realizada em 11 de maio de 2012 no Zócalo da Cidade do México, centro da capital e dos poderes do Estado e da Igreja Católica, um dia após o dia das mães no México. O título da performance também faz alusão à pílula anticoncepcional de emergência "do dia seguinte".

Em 2024, Meyer fez a exposição *"Filha da mãe!"*, explorando o significado do conceito de família e suas implicações para as comunidades, especialmente no contexto mexicano[40]:

Figura 14 - Imagens da exposição Filha da mãe!

Fonte: Monica Meyer, 1987

No Brasil, destaco os filmes de Anna Muylaert *"Que horas ela volta?"* (2015)[41] e *"Mãe só há uma"* (2016)[42]. O primeiro é protagonizado por Regina Casé, que faz Val,

40 Artist Rock Revista. **Hija de su madre. Una exposicion de Mónica Mayer.** 28/06/2024. Disponível em https://artishockrevista.com/2024/06/28/hija-de-su-madre-una-exposicion-de-monica-mayer/ . Acesso em 9 out. 2024.

41 O longa-metragem recebeu diversos prêmios: no Festival de Sundance, nos Estados Unidos; no Festival de Berlim, na Alemanha; Troféu APCA; no Abraccine; o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro; "Faz Diferença" na categoria Cinema, da Globo e Firjan; troféu Grande Otelo no 15º Prêmio do Cinema Brasileiro; e sete estatuetas, entre elas a de melhor longa-metragem de ficção.

42 Esse também recebeu o prémio de melhor filme pelo júri de leitores da revista alemã "Männer", no Festival de Berlim; foi indicado ao Oscar como melhor filme estrangeiro em 2016, eleito um dos cinco melhores filmes estrangeiros do ano pela organização norte-americana, National Board of Review; e escolhido como melhor filme do ano e um dos 100 melhores filmes brasileiros segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

uma empregada doméstica, “praticamente da família”, que deixa de criar sua filha para cuidar dos filhos de seus patrões brancos e ricos, retratando o cuidado de forma interseccional e intergeracional.

Figura 15 - Cartaz do filme "Que horas ela volta?" (Anna Muylaert, 2015)

Fonte: Anna Muylaert, 2015

No segundo filme, Pierre, protagonizado por Naomi Nero, descobre que sua família não é biológica quando a polícia prende sua mãe. Confuso, ele vai atrás de seus parentes verdadeiros, que o conhecem como Felipe, e a nova realidade faz com que o rapaz encontre finalmente sua real identidade.

Figura 16 - Cartaz do filme "Mãe só há uma"

Fonte: Anna Muylaert, 2016

Ambos os filmes tratam sobre a diversidade do maternar, diversificando as formas de se representar a mãe. O primeiro teve uma repercussão muito maior, considerando que à época se discutia no país a Lei da empregada doméstica, Lei complementar nº 150, de 2015 (Brasil, 2015). A norma veio para regulamentar a extensão dos direitos trabalhistas aos trabalhadores domésticos na Constituição Federal, por meio da Emenda nº 72, de 2013 (Brasil, 2013). A partir de então foram reconhecidos direitos básicos de qualquer trabalhador desde 1940, como o limite de carga horária semanal, adicional noturno, remuneração por hora extra, recolhimento do FGTS, proteção contra demissão sem justa causa, reconhecimento de acordos coletivos de trabalho, entre outros.

Débora Diniz Rodrigues[43], e Lilia Schwartz[44] citam esse filme na aula *"Elas Cuidam: o trabalho do cuidado, espaços e relações"* (2023)[45] e comentam sobre a tradução do filme para o inglês como "*The second mother*" (a segunda mãe), expressão que faz referência às mães negras, escravas que cuidavam e até amamentavam os filhos de suas sinhás e simbolizavam a "boa escravidão"[46].

Isso mostra como todo esse contexto é legado do colonialismo patriarcal e escravocrata, como regime de opressão da pessoa negra e como regime econômico de

43 Débora Diniz Rodrigues, ou Débora Diniz, como é mais conhecida, é brasileira e antropóloga, pesquisadora, ensaísta, documentarista e professora da Universidade de Brasília (UnB). É cofundadora da Anis — Instituto de Bioética, também membra da Câmara Técnica de Ética e Pesquisa em Transplantes do Ministério da Saúde, e membra do *Advisory Committee* do Global Doctors for Choice/Brasil. É também *vice-chair* do *board* da International Women's Health Coalition. Entre os seus documentários estão "Uma história Severina" (2005), "Habeas Corpus" (2005), "Quem são elas?" (2006), "À margem do corpo" (2006), "Solitário Anônimo" (2007), "A Casa dos Mortos" (2009), "Zika" (2016) e "Hotel Laide (2017). Até 2016, Debora Diniz havia recebido cerca de 90 prêmios por seus documentários ou por seus trabalhos acadêmico-científicos. Em julho de 2018, Debora Diniz, como é mais conhecida, após receber ameaças de morte por parte de grupos fundamentalistas cristãos em razão de sua militância nas questões de gênero e aborto, licenciou-se da Universidade e foi incluída no Programa de Proteção aos Defensores de Direitos Humanos do governo federal. Atualmente, autoexilada, vive em Nova York.

44 Lilia Katri Moritz Schwarcz é brasileira e historiadora, antropóloga, escritora, curadora e professora do departamento de antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), Global Scholar e Professora visitante em Princeton e Affiliated Scholar Brazil Lab. na Universidade de Princeton (EUA). Em 2024 foi eleita para compor a cadeira número 9 da Academia Brasileira de Letras (ABL) e em 1999 venceu o Prêmio Jabuti de de Livro do Ano na categoria não-ficção pela obra "As Barbas do Imperador sobre a vida de Dom Pedro II".

45 RODRIGUES, Débora Dinis; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nossas conversas | " Elas Cuidam: o trabalho do cuidado, espaços e relações" (aula). **Canal Anis – Instituto de Bioética**, Youtube, 2023. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0lKW874Kyhk. Acesso em 18 nov. 2024.

46 No livro "Brasil: Uma Biografia", Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Starling descrevem a "boa escravidão" como uma narrativa ideológica que foi amplamente difundida no Brasil no período escravocrata e após a abolição para suavizar as brutais realidades do sistema escravista brasileiro, contribuindo para a perpetuação do racismo estrutural e das desigualdades sociais que persistem até hoje. A escravidão teria sido retratada como uma relação "paternalista" entre senhores e escravizados, em que os senhores seriam "protetores" que forneceriam abrigo, alimentação e uma suposta "orientação moral" aos escravizados. Outro discurso dessa narrativa era a que o Brasil, por não haver segregação formalizada, não teria discriminação com pessoas negras comparado a outros países, e que a miscigenação da população significaria harmonia entre pessoas brancas e negras. As autoras argumentam que essa narrativa mascararia as violências sistêmicas que teriam ocorrido e continuam ocorrendo, as altas taxas de moralidade da população negra e escravizada e também as ações de resistência. Esses elementos foram determinantes para a naturalização das desigualdades raciais, a ausência de políticas de inclusão dos libertos e para a marginalização de populações negras até os dias de hoje (Schwarcz e Starling, 2015).

opressão do trabalho doméstico. Pensar que somente em 2013 isso foi publicamente reconhecido mostra como o racismo é enraizado social e institucionalmente. Até então todas essas mulheres, normalmente pobres e negras, que passavam a vida sustentando outras pessoas, eram consideradas inativas e, sem renda, eram completamente dependentes financeiramente de outras, ou de homens, do que decorre várias outras violências como a doméstica, ou de mulheres brancas ricas, que para acessarem o espaço público necessitam de alguém que cuide delas, de sua casa e de seus filhos. Não à toa e não raro, há notícias[47] de denúncias de trabalhos análogos à escravidão em relação a mulheres que exercem o trabalho doméstico de forma não remunerada e com privação à liberdade inclusive de ir e vir, por dezenas de anos. Isso reforça as teses de Biroli e Iaconelli, mencionadas anteriormente, sobre a inviabilidade de se capitalizar o cuidado, aumentando as desigualdades de raça e classe existentes, e a impossibilidade de se pensar a maternagem de uma forma não interseccional.

Além desse encadeamento interracial e intersocial (e poderíamos dizer ainda inter-regional, haja vista imensa migração do norte e nordeste para o sul do país em busca de empregos domésticos), Rodrigues e Schwartz (2023) chamam a atenção também para o encadeamento intergeracional. No filme, a filha de Val fica grávida e se assume que Val cuidará de sua neta, assim como sua mãe cuidou de sua filha para que ela pudesse trabalhar. Débora comenta como essa situação é comum na periferia e foi acentuada na pandemia, uma vez que o Brasil foi o país com maior número de mulheres grávidas mortas pela COVID-19 (Matta *et al.,* 2021, p. 159-170), situação em que as avós passaram a cuidar de seus netos sem nenhum amparo legal ou estatal.

47 De acordo com o Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania, desde 2021 o Brasil vem registrando recordes de denúncias de trabalho escravo e análogo à escravidão. Em 2021, foram 1918; em 2022, 2089; em 2023, 3430; e em 2024, 3.959 denúncias. O maior número de denúncias e casos se concentram na região sudeste. Ver em: G1 GLOBO (06/01/2025). **Brasil registra novo recorde de denúncias de trabalho escravo; número é o maior da história do Disque 100.** Disponível em: https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/01/06/brasil-registra-novo-recorde-de-denuncias-de-trabalho-escravo-numero-e-o-maior-da-historia-do-disque-100.ghtml; Acesso em: 06 jan. 2025. Repórter Brasil (13/05/2022). **Mulher é resgatada após 72 anos de trabalho escravo doméstico no Rio.** Disponível em: https://reporterbrasil.org.br/2022/05/mulher-e-resgatada-apos-72-anos-de-trabalho-escravo-domestico-no-rio/; Acesso em: 06 jan. 2025; Agência Brasil (14/08/2024). **Mulher é resgatada após 40 anos de trabalho análogo à escravidão.** Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-08/mulher-e-resgatada-apos-40-anos-de-trabalho-analogo-escravidao#:~:text=Mulher%20%C3%A9%20resgatada%20ap%C3%B3s%2040%20anos%20de%20trabalho%20an%C3%A1logo%20%C3%A0%20escravid%C3%A3o,-Opera%C3%A7%C3%A3o%20do%20MPT&text=Uma%20trabalhadora%20dom%C3%A9stica%2C%20de%2051,Viterbo%2C%20interior%20de%20S%C3%A3o%20Paulo; Acesso em: 06 jan. 2025. G1 GLOBO (20/12/2020). **Mulher é libertada em MG após 38 anos vivendo em condições análogas À escravidão.** https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/12/20/mulher-e-libertada-em-mg-apos-38-anos-vivendo-em-condicoes-analogas-a-escravidao.ghtml. Acesso em 06 jan. 2025.

Perguntada sobre a motivação para fazer esse filme, Anna Muylert (2017), roteirista e diretora fala em entrevista[48] que ele nasceu junto com seu filho, situação em que ela sentiu a necessidade de cuidar dele ela mesma, embora em seu meio social (classe média branca) fosse naturalizado que todo mundo tivesse babá, e sua questão foi exatamente sobre essa suposta naturalização. Ela diz ainda que trabalhou no roteiro por 20 anos e foi adaptando-o politicamente conforme o contexto. Esse tempo de produção de uma mãe, mais estendido em razão do trabalho de cuidado, vai se confirmar em várias outras experiências, como veremos.

Esteticamente ela também se utiliza do recurso da comicidade, apesar de ser um drama, e da popularização da atriz Regina Casé. Ainda, inclui diversas cenas que demarcam os espaços dos corpos – a piscina da casa dos patrões que a filha de Val não pode usar; o quarto de empregada, cômodo comum nas residências, pequeno, com banheiro exclusivo e localizado próximo à cozinha e área de serviço; a universidade, inacessível a pessoas pretas, nordestinas e pobres, entre outras.

Esse filme, intimamente ligado com a questão do reconhecimento e da remuneração do cuidado como trabalho, dá visibilidade dos espaços da intimidade, do doméstico e do cotidiano (hooks, 2018; Butler, 1999). A quarta onda feminista, iniciada a partir de 2010, é caracterizada, entre outros movimentos, pelo uso da internet e das redes sociais e por temas como a violência sexual, o assédio e a cultura do estupro, que tem como vítimas sobretudo meninas, crianças e adolescentes; como violentadores os pais e parentes dessas meninas ou pessoas de sua confiança; e como a cena de crime a casa, o ambiente doméstico. Essas pautas foram fortemente mobilizadas por meio da internet, como o movimento #MeToo, que consistiu numa campanha de denúncias e de exposição de situações em que o assédio e a violência sexual ocorriam, e foram consideravelmente favorecidas no Brasil pela promulgação da Lei Maria da Penha, Lei nº 11.340, de 2006, que cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher (Perez e Ricoldi, 2019).

48 Muylaert, Anna. **Entrevista com a cineasta Anna Muylaert sobre o filme QUE HORAS ELA VOLTA?** 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FdIUMvWhwME. Acesso em 13 de abril de 2023.

Uma das críticas às ondas do feminismo[49] era exatamente o não reconhecimento de outros modos não formais de resistências, no âmbito do doméstico e do cotidiano. Com efeito, nesse momento é trazida essa camada à visibilidade, sendo o micropolítico, os modos de (re)produção das subjetividades (Guattari e Rolnik, 1986), extremamente relevantes, e consequência também da difusão da participação popular não apenas na rua, mas na internet.

A conjunção desses fatores – inclusão de novos e novíssimos atores sociais, a internet e as relações privadas, subjetivas e íntimas sendo politizadas – culminou numa difusão de protestos, e teve seu ápice no Brasil em 2013. Uma grande quantidade de pessoas e grupos se mobilizaram politicamente pelos mais variados motivos. Cada indivíduo um cartaz, como afirma Tatagiba (2014), e entre eles o "não me representa", como bandeira e como hashtag.

As ocupações, embora típico repertório de movimentos rurais para pleitear terras, foram urbanizadas e disseminadas em todos os espaços, físicos e virtuais, reafirmando o recurso iniciado na década de 1960, de colocar o corpo presente como resposta à crise de representação. Posicionar-se em um tempo e um lugar bem definidos, preenchendo os vazios físicos, políticos, simbólicos, existenciais com a única materialidade que nos compõe – o corpo: esse foi o dispositivo (Silva, 2018).

Embora as teorias de movimentos sociais tenham demorado a reconhecer a importância e as consequências dessas ocupações protagonizadas majoritariamente por jovens, que inclusive tinham a arte como método de experimentação e criação de novas formas de organização e luta, os autores sobre a criatividade política passaram a inserir em seus estudos elementos da cultura até então não enfatizados, como as experiências individuais e coletivas, a sabedoria popular organizadas, a sensibilidade, as emoções e as sensações do corpo, a paixão, a afetividade, a memória e a imaginação, a conversação, os repertórios dramáticos, retóricos e narrativos da ação coletiva, as trajetórias biográficas, de pessoas ou de organizações, entre outras como já visto.

Neste momento, artistas e ativistas se fundem ainda mais e o artivismo vem a se consolidar como *modus operandi* da luta política, o que Athanassiou e Butler chamam de

49 Ver nota de rodapé 23.

"*perfomativity in plurality*" (performatividade em pluralidade) (Raposo, 2015). No entanto, em uma análise crítica desse movimento, Raposo (2015) questiona como pensar o artivismo enquanto insurgência política que, não contendo propriamente um plano de transformação social, possa ser o rastilho para se começar a viver o que se sonha. Acredito que a aposta seja a mesma de Slajov Žižek (2012), que, em análise às ocupações de 2011, afirma que a chave para a transformação está no apolítico.

Em outras palavras, acredito que a pista seja pensar as transformações não apenas num nível macropolítico, mas também e sobretudo no nível micropolítico, nas relações domésticas e cotidianas, na criação de filhos, por exemplo. O irrepresentável, no sentido de não se poder representar na esfera política, não significa que seja insignificante, mas justamente o contrário, significa que é significável, em que o devir abre infinitas possibilidades de construção de significado coletivo. Como afirma Luísa Günther, artista plástica em sua tese sobre registros da arte contemporânea:

> Por vezes, são justamente estes espaços de incompreensão que precisam ser destrinchados, ou deixados de lado, para compor um saber. Outras vezes, os espaços de incompreensão são apenas uma ausência ou uma dimensão daquilo que ainda não. O artístico (enquanto conhecimento sensível) tangencia as bordas do ainda não ao desdobrar sua existência como pesquisa de formas e conteúdos; de experiências e fenômenos; de presenças e ausências. Seu limite seria o irrepresentável. (Günther, 2013, p. 17)

Esse rastilho, essas relações apolíticas, esse micropolítico, esse irrepresentável estão num campo da sensibilidade acessado e materializado pela arte, que, ao ser mobilizada como recurso político, também contribuiu para desenvolver método de produção criativa e coletiva de novas possibilidades de organização, de estratégia e de elaboração de sentidos para provocação do dissenso e efetiva realização da política, no sentido de Rancière. E acredito que isso tenha sido efeito, direto ou indireto, da luta feminista e o artivismo materno, na inserção, no espaço público, do espaço e das relações privadas e íntimas, de novos (mulheres, mães) e novíssimos (crianças e dos adolescentes) atores sociais e suas subjetividades, de diferentes concepções de família, de reprodução sexual, e de gênero; do cuidado como questão democrática e ética.

Por essas razões, acredito que o artivismo materno foi concomitante e contribuiu para o desenvolvimento do conceito de artivismo, entendido este, após esse resgate histórico como **uma produção estética construída coletivamente a partir de debates críticos e**

métodos criativos e que engajam o público (plateia de cidadãos) a conscientizarem e a se mobilizarem de forma institucional ou não (Silva e Lopes, 2023). Com base nesse conceito, há três características essenciais do artivismo para além de uma soma de arte e ativismo. Abaixo, relaciono cada uma dessas três características e como o artivismo materno contribuiu para cada uma delas:

Tabela 1 - Características do artivismo e contribuições do artivismo materno

Características do conceito de artivismo	**Manifestações dessas características no artivismo materno**
Construção coletiva: envolvimento ativo e colaborativo de diversos participantes, mesmo em trabalhos autobiográficos, em que há a inclusão, o reconhecimento e a valorização de múltiplas histórias, biografias e trajetórias	Modos circulares de organização, inclusão de outros atores e outras narrativas, compartilhamento e troca de recursos e dos instrumentos de produção, inclusão de mães, crianças e adolescentes como seres centrais. Atuação em rede necessária para criação de filhos.
Fundamentada em debates críticos: ação não aleatória, resultado de reflexão questionadora ou de estudos	Mulheres que participavam de debates, conversas e lutas feministas e que levavam as pautas para os ateliês, para os museus, para a academia, para a rua e para suas casas e suas relações íntimas.
Desenvolvida por meio de métodos criativos: inovação na forma de fazer, incremental ou disruptiva. Aprende-se enquanto se faz.	Uso de humor, sátira, ironia, simpatias, elementos cotidianos, brinquedos e brincadeiras de criança. Subversão do conteúdo e da forma de engajamento pelas tecnologias emergentes (televisão, internet, redes sociais). Produção em espaços incomuns (casa, rua, lavanderia, escola).

Fonte: Elaboração própria.

Essas características correspondem à intersecção de três dimensões de análise, como visto neste resgate histórico:

> 1) a dimensão política, que se refere à reivindicação de uma identidade, como perspectiva social própria, e lugar-corpo de sujeito público, compreendendo todas as diversidades, interseccionalidades e encadeamentos, e o cuidado como elemento essencial à democracia;
>
> 2) a dimensão artística, que diz respeito à visibilização e à representação estética das mães, suas questões e seus modos de fazer, sendo o próprio corpo e experiência individual e coletiva *input*, processo e *output* da criação; e

3) a dimensão de gênero, relacionada à luta feminista pela desassociação da mulher ao papel de mãe, contra a maternidade opressora e em favor de uma maternagem como posição de autonomia e instrumento de transformação social.

Veremos a seguir outra dimensão que foi iniciada no período de 1990 a 2020, pelo feminismo decolonial que entende o patriarcado como movimento de guerra contra as mulheres e se consolida a partir da pandemia da Covid-19: o enquadramento da maternidade na perspectiva da saúde social.

2020 a 2023 – Pandemia: crise sanitária

Eis que de repente tivemos que manter nossos corpos em casa, e não na rua, lugar que começávamos a ocupar, a habitar. Tivemos que nos manter longe um dos outros. Tivemos que usar máscaras, esconder nossos rostos, nossas expressões, nossos sentidos. E, na reclusão e no luto, tivemos que lutar para respirar e com sorte sobreviver, sobretudo em um país cujo governo foi omisso em lidar com os perigos de uma crise sanitária[50], e as mortes foram mais numerosas em grupos específicos – entre eles, as mulheres e as mães.

Segundo Matta *et al* (2021, p. 159-170), na pandemia, elas tiveram o trabalho doméstico radicalmente aumentado[51], haja vista a suspensão das atividades de escolas, creches ou instituições de ensino e cuidado, bem como a necessidade de isolamento e a consequente perda das redes de apoio, a elas sendo atribuída a totalidade ou a maior parte desse trabalho doméstico. Consequentemente, com menor disponibilidade de tempo, tiveram salários reduzidos[52], e sendo menos valorizadas em seus empregos, tiveram que o deixar para assumir o trabalho doméstico[53]. Por sua vez, tiveram sua independência comprometida, aumentando as situações em que foram submetidas a violência doméstica[54].

---

50 A essa omissão, o filósofo Vladimir Saffatle nomeou de Estado suicidário, termo utilizado por Paul Virilio para diferenciar o estado fascista de outras formas de estados ditos totalitários ou coloniais, e que define não só como uma estrutura de violência fundamentada em indiferença a mortes de grupos específicos mas também um estado que é ator contínuo de sua própria destruição. Ver em: Safatle, Vladimir. ”bem vindo ao estado suicidário”. Em: **Pandemia Crítica 004**. S/d. Disponível em https://n-1edicoes.org/pandemia-critica-004-bem-vindo-ao-estado-suicidario/. Acesso em 30 out. 2024.

51 O valor da contribuição dada pelas mulheres na economia do cuidado representa entre 10% e 39% do produto interno bruto (PIB) médio dos países (ONU Mulheres (2017); durante a pandemia, 50% das brasileiras passaram a se responsabilizar pelos cuidados de crianças, idosos e pessoas com deficiências (Gênero e Número, 2020a *apud* Matta *et al* (2021, p. 159-170).

52 Mulheres estão mais presentes nos setores mais afetados economicamente pela pandemia (Rede de Pesquisa Solidária, 2020 *apud* Matta *et al*, 2021, p. 159-170).

53 A taxa de desocupação no terceiro trimestre de 2020 foi maior de mulheres (16,8%) em relação a homens (12,8%) (IBGE-Pnad Contínua, 2020); Devido à disparidade salarial, os casais tendem a priorizar o emprego dos homens (Gênero e Número, 2020a *apud* Matta *et al*, 2021, p. 159-170).

54 O número de denúncias de violência contra as mulheres no espaço doméstico aumentou, tendo os homens como autores principais (Marques *et al*., 2020 *apud* Matta *et al*, 2021, p. 159-170).

E para finalizar, foram expostas a um maior risco de morte, seja pela violência doméstica, seja pelas condições insalubres ou perigosas dos empregos assumidos, na linha de frente do combate à pandemia e nas atividades de cuidado[55], seja pela situação de gravidez ou puerpério que diminuem a imunidade e aumenta o risco de morte[56], seja pela ausência de cuidado, do Estado e da sociedade.

Como mencionado, a pandemia não trouxe novos problemas sociais, apenas os tornou visíveis, mais graves ou mais complexos, e entre eles o patriarcado e o racismo.

A internet foi o centro de informações e de relacionamentos. Estimulou maior conectividade entre pessoas, por meio do aperfeiçoamento de plataformas de *streaming*, videoconferências, podcasts, jogos, entre outros. Além disso trouxe a público um cenário antes invisibilizado: o espaço doméstico, e com isso deu publicidade às relações privadas, entre elas, a maternidade.

O artivismo nesse período, mediado pela internet e essas plataformas virtuais, teve funções importantes: contribuir na sociabilidade, mobilizar financiamento e visibilidade para questões sociais e possibilitar o luto dos entes e amigos falecidos (Silva, 2022a). No âmbito do artivismo materno, essas funções ficaram ainda mais evidentes. A arte possibilitou que as mães se conectassem de uma forma muito mais ampla, possibilitando não apenas rede de apoio, mas trocas em âmbitos locais, nacionais e internacionais; que seus trabalhos da maternidade fossem vistos, pela internet, fossem compreendidos, pelos filhos estarem em casa e todos verem o cuidado como questão fundamental, e fossem valorizados; e que curassem não somente o luto por seus filhos e por outros falecidos que cuidavam, mas também tanto outros lutos do puerpério – a morte de si mesma antes de ser mãe, suas

55 As mulheres eram a maioria na linha de frente no combate à COVID, na maior parte das vezes sem a devida proteção, portanto mais expostas ao risco e sem a devida compensação pelo trabalho perigoso ou insalubre - As agentes comunitárias de saúde (ACSs), que exercem um trabalho de extrema importância na atenção primária, são em maioria mulheres; mas no Brasil, como as ACSs não são consideradas profissionais da saúde, estima-se que apenas 9% tenham recebido equipamento de proteção individual (EPI) e treinamento para controle da doença (Lotta *et al*., 2020a). Além disso, estiveram expostas a pessoas que não se protegiam nem protegiam os demais, sobretudo homens: embora a letalidade da COVID-19 entre homens assuma posição de destaque no mundo (Global Health, 2020), a despeito de buscas por razões fisiológicas que eventualmente expliquem essa vulnerabilidade, observa-se internacionalmente a resistência de homens a compartilhar cuidados importantes, como higiene das mãos ou uso de máscaras, como estratégias de prevenção (Ruxton & Burrell, 2020), o que é permeado por concepções sobre masculinidade e sobre como os homens devem agir no espaço público (Alcadipani *et al*., 2020) e reforçado pela desqualificação da pandemia por líderes políticos como os governantes brasileiro e estadunidense, por exemplo, bem como a convocação para que "enfrentem o vírus como homens, e não como moleques" (Ferraz, 2020 *apud* Matta *et al*, 2021, p. 159-170)

56 A letalidade de gestantes e puérperas (12,5%) devido à COVID-19 aumentou, tendo morrido 124 mulheres no Brasil, o que representa 77% dos óbitos maternos pela mesma razão em todo o mundo (Takemoto *et al*., 2020 *apud* Matta *et al*, 2021, p. 159-170)

relações, seu cotidiano, suas liberdades, seus privilégios, alguns de seus prazeres, entre outros.

A psicóloga Valeska Zanello e outras pesquisadoras (2022) fizeram *survey* online no período de 5 de março de 2020 a 7 de julho de 2020, e colheram dados de 5.643 mulheres brasileiras mães que estavam fazendo distanciamento social em casa há pelo menos 3 (três) semanas e tinham pelo menos um(a) de seus(uas) filhos(as), que fosse dependente (física, emocional e/ou economicamente), morando com ela. Essas condições selecionaram para a pesquisa mulheres mais ricas, de classe média e classe média alta, com elevado nível de escolaridade e majoritariamente brancas, mostrando esse lugar de privilégio de pelo menos acesso à internet e direito a *home office*. Em termos de direitos, os resultados dessa investigação revelaram o que já foi exposto – que essas mulheres transferiam a mulheres negras e pobres parte do trabalho doméstico como o cuidado com os filhos e com a casa.

Mas trouxe dados importantes também sobre a saúde mental, mesmo dessas mulheres, cujo sofrimento parte de concepções idealizadas como as ideias de que a mulher para se realizar precisar ser mãe, de que o filho se torna a grande prioridade em suas vidas, de que a maternidade é instintiva, e outras que se relacionam ao dispositivo materno explicado anteriormente. A consequência foram sentimentos expressos de culpa, raiva, cansaço, impaciência, frustração, ambivalências e arrependimento. Além disso, também foi significativa a proporção de mulheres que indicaram se sentirem sozinhas e sem espaços de acolhimento, escuta e/ou cuidado.

Embora temas da saúde mental e maternidade tenham sido debatidos desde o início do século XX, como vimos (a intervenção da medicina na defesa da amamentação e do puerpério para redução da mortalidade infantil, o maternalismo científico que atribui à mãe a estrutura psíquica dos filhos, a campanha cesarista, entre outros), essa relação foi crescente e alcança seu auge na pandemia, focando agora na saúde da mãe, e o artivismo se revela como espaço de cura. Isso acrescenta, às dimensões política, artística e de gênero, uma quarta dimensão do artivismo: a de saúde.

Essa dimensão da saúde se relaciona com a destituição do dispositivo materno e do heterocentrismo, da reapropriação do próprio corpo e de seu funcionamento, usando as tecnologias do corpo (hormonais, cíclica, capacidade de gestar e amamentar) a favor de cura

de si e das outras, tanto em relação a enfermidades físicas como sociais pelas violências sistemática e cotidianamente sofridas, e como potência para expansão das possibilidades existenciais. Isso se aproxima do que Santos *et al.* (2021) chamam de "plasticidade vital", presente nos objetos relacionais de Ligya Clark e dos processos subjetivos que constituem o corpo, que ela chama de "fantasmática do corpo":

> Os processos de acionamento/ processamento/ elaboração da fantasmática do corpo/ no corpo são processos de produção de saúde, de cura de si. Saúde compreendida como expansão das possibilidades existenciais, e não como adequação a uma norma universal e transcendente. Saúde como ativação da plasticidade vital[57], como capacidade de entrar em contato com a fantasmática do corpo para dela se desprender, instaurando outros de si neste fluxo incessante de vida-morte que é viver (Santos *et al*, 2021, p. 128).

Na mesma linha, Danilo Patzdorf, bailarino e doutor em arte educação pela Universidade de São Paulo, propõe que "cura", embora seja uma palavra polêmica e problemática, seja considerada não no sentido determinista de uma resolução derradeira da dor ou do sofrimento, tampouco no aspecto espontâneo da chamada autoajuda, mas no sentido de preparar, aparelhar, laborar, maturar, exercitar, no sentido do tratamento demorado e apurado que se dá, por exemplo, à madeira, ao queijo ou ao concreto, e nisso a arte teria papel fundamental:

> Artistas são cria-dores de possíveis.
> Artistas são cura-dores de impossíveis.
> A cura é um exercício, não é um método.
> A cura é uma criação, não é uma repetição.
> Curar, no sentido somático, enquanto exercício da vitalidade.
> Curar, no sentido psicanalítico, enquanto exercício a pulsão.
> Curar, no sentido afetivo, enquanto exercício da alteridade.
> Curar, no sentido político, enquanto exercício da comunidade.
> Curar, no sentido espiritual, enquanto exercício da finitude.
> Curar, no sentido epistêmico, enquanto exercício da incerteza.
> Curar, no sentido artístico, enquanto exercício da impossível.
> Curar, no sentido íntimo, enquanto exercício da beleza.
> Curar, no sentido ancestral, enquanto exercício da memória.
> Curar, no sentido jurídico, enquanto exercício da cidadania.
> Curar, no sentido ético, enquanto exercício da responsabilidade
> '**Curar' significa tornar eletivo o que parecia determinado**[58.]

57 Ainda sobre a plasticidade, de forma geral ela é descrita como uma característica do que é moldado, reformatado, mutável. Fabiola Heredia, Olivia von der Weid e Leonardo C. Campoy na apresentação da edição especial intitulada "Anormalidades: Diferenças corporificadas em discursos e práticas", da Revista Teoria e Cultura da Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora (2017), retomam o conceito de plasticidade vital de Georges Canguilhem (1982), filósofo e médico francês, que a define como uma qualidade do organismo humano de se transformar para que a vida seja mantida e reproduzida, mesmo em condições e com características desviantes da média.

58 "Em que sentido estamos utilizando a palavra 'cura' nos contextos artísticos, pedagógicos e terapêuticos? Apesar dessa palavra ser polêmica (e problemática), proponho considerarmos 'cura' não no sentido determinista de uma resolução derradeira da dor ou do sofrimento, tampouco no aspecto espontâneo da chamada autoajuda, mas "cura" no sentido do tratamento demorado e apurado que se dá, por exemplo, à madeira, ao queijo ou ao concreto. Curar no sentido de preparar, aparelhar, laborar, maturar, exercitar.

A seguir mostro como artivismos maternos desenvolvidos durante a pandemia acionam essa dimensão da saúde, que se amplia para além da Covid-19 em si, mas como decorrência da condição materna, que potencializa a "plasticidade vital" e a "cura" de processos individuais e sociais. Com efeito, tanto a gestação quanto a amamentação configuram uma redução do sistema imunológico e uma vulnerabilidade física-emocional, que geram risco à saúde da mulher. Esse quadro se estende após o período de amamentação em razão da exaustão pela sobrecarga nas tarefas do cuidado. Por outro lado, as intensas transformações corporais e sociais vividas nesse período acionam criações e mudanças potentes.

A seleção desses artivismos maternos foi meramente exemplificativa, sem o intuito de esgotar todas as experiências artivistas maternas do período. Também se referem a ações brasileiras, considerando o recorte definido inicialmente e a impossibilidade de abranger outras nacionalidades.

Como critério de seleção, optei pela diversificação do tipo de arte (dança, áudio, filme, performance, instalação, fotografia, entre outras) e da organização das artistas (coletivos, festivais e escolas). Além da coleta e análise documental de cada um deles, entrevistei[59] as principais condutoras de cada um, com perguntas sobre as dimensões e as características identificadas no conceito de artivismo, a saber: sobre a trajetória artivista da artista antes, durante e após a pandemia, no intuito de entender a relação entre arte e ativismo e mapear as origens da criticidade dos trabalhos e como a pandemia possa ter afetado a atuação; sobre como a maternidade se inseriu nessa trajetória, para analisar a experiência individual e coletiva da maternidade no contexto de cada ação e a forma de organização e mobilização artística e política; sobre os métodos de criação utilizados; e sobre as repercussões dos trabalhos artivistas maternos mapeados, para avaliar o grau de engajamento gerado.

O que é que precisamos curar, urgentemente, enquanto indivíduo e sociedade?" Ver em: danilopatzdorf. **Em que sentido estamos utilizando a palavra "cura" nos contextos artísticos, pedagógicos e terapêuticos?** 2023. Disponível em https://www.instagram.com/p/CzpH4tmPWiM/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em 10 out. 2024.

59 Destaco que todas foram informadas sobre esta tese e sobre seus direitos autorais, que todas estavam cientes das minhas responsabilidades como pesquisadora e que todas autorizaram a gravação e a reprodução de suas falas nesta tese conforme protocolo recomendado pelo Comitê de Ética da UnB, baseado na Resolução CNS nº 510/16 e na Plataforma Brasil.

A seguir detalho cada uma e ao final, trago os pontos onde se aproximaram e se distanciaram, bem como a sua contribuição para o artivismo materno.

Coletivo Matriz e Arte Maternagem

O Coletivo Matriz surgiu em dezembro 2019, em Brasília, formado por 10 artistas mães[60], após uma residência coletiva para artistas mães promovida por Clarice Gonçalves, cujas obras compuseram a exposição Matriz, no Museu da República. Poucos meses depois veio pandemia. Durante a pandemia fizeram fotografias relatos, lambes, a exposição "*Maternagens: estéticas paridas*"[61], e publicaram o livro *Pande(mãe)nicas* (Guimarães *et al.,* 2021), com trabalhos individuais de cada uma das artistas do grupo. Alguns trabalhos foram selecionados para o Baleia, mapeamento de artistas de Brasília[62].

Figura 17 - Imagens do Coletivo Matriz

Fonte: Coletivo Matriz (2021)

Com a pandemia, em vez de lambes, passaram a fazer colagens digitais. Entre elas, destacam-se dois trabalhos: um referente a uma perseguição dos grupos de direita em relação a uma menina de 11 anos, vítima do caso de pedofilia que foi mencionado anteriormente, cuja

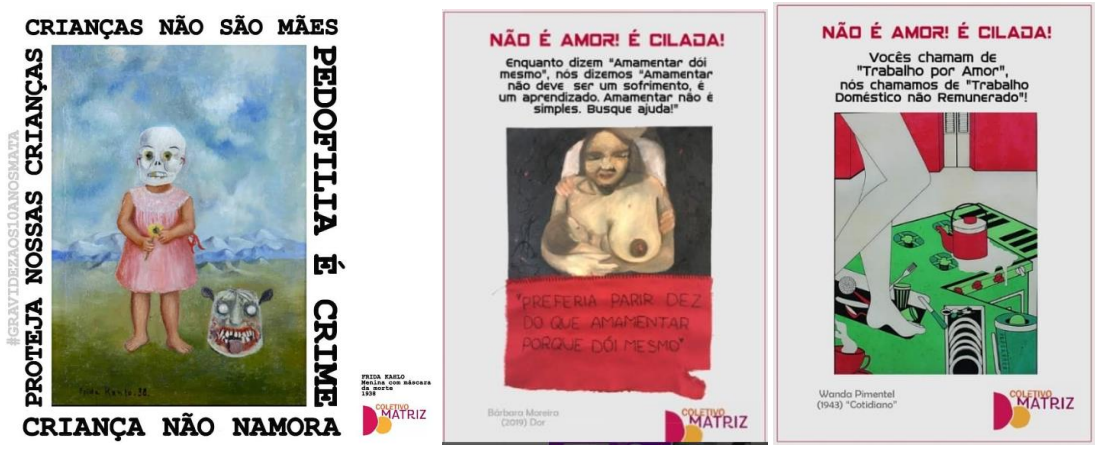
60 Marta Mencarini, Tatiana Reis, Aila Beatriz, Angelica Nunes, Carol, Raissa, Bárbara Moreira, Adriane Kariú Oliveira, Raíssa Miah, Camila Melo.

61 UNB TV. **Exposição: Maternagens: estéticas paridas.** 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=75senGTqPzE. Acesso em 13 de abril de 2023.

62 **baleiadf.** S/d. Disponível em https://www.instagram.com/baleiadf/ . Acesso em 13 de abril de 2023.

família lutava pelo direito de interrupção da gravidez[63], e outro que critica a naturalização do amor materno.

Figura 18 - Colagens do Coletivo Matriz (2020)



Fonte: Coletivo Matriz, 2020.

Figura 19 - Pande(mãe)nicas

Fonte: Coletivo Matriz (2020)

63 A cada hora, 4 meninas de até 13 anos são estupradas no Brasil, segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2019). Só em 2020 foram ao menos 642 internações. O Brasil registra uma média anual de 26 mil partos de meninas com idade entre 10 e 14 anos. Das vítimas de estupro no Brasil, 70% são crianças e adolescentes. Ainda, 6 internações diárias envolvem meninas de 10 a 14 anos que engravidam após serem estupradas. Esses dados foram tabulados pela BBC NEWS BRASIL, no Sistema de informações hospitalares do SUS. A subnotificação é grande e o perigo, muitas vezes está dentro de casa. .... Cultura do estupro - Lambe digital, Coletivo Matriz, 2020.

Embora sejam artes visuais, os trabalhos são centrados no corpo. Como uma das artistas menciona, Clarice Gonçalves, os trabalhos são focados “na minha experiencia de estar num corpo com útero”[64].

O coletivo Arte Maternagem foi uma derivação do Coletivo Matriz, formado por Marta Mencarini e Tatiane Reis, que visa mapear e estudar as artistas mães dentro do sistema das artes. Elas abriram um formulário que já obteve dezenas de respostas, entre as quais algumas são selecionadas e entrevistadas. O interesse surgiu na pesquisa acadêmica, ao se tornarem mãe, e se acentuou na pandemia.

Entrevistei Marta Mencarini em 20 de março de 2023. Sua filha estava com 6 anos à epoca da entrevista.

Foi a primeira entrevistada, a única presencialmente por residir em Brasília (Distrito Federal), e foi muito generosa e acolhedora comigo enquanto pesquisadora. Por também ser pesquisadora sobre a maternidade, compartilhou muitas informações e se colocou como apoio tanto para a pesquisa como para minha maternidade, que é o que as mães fazem: cuidam umas das outras. Ela me abriu muitos caminhos, começando pelo conceito de maternagem, que eu desconhecia. Posteriormente fizemos alguns trabalhos juntas, como a Residência para mães artistas, que conduzi em 2023, uma roda de conversa em uma exposição sobre maternidade na Casa Aerada em 2023, com obras de Tatiana Reis, e uma exposição coletiva, “Cuidado é Trabalho”, na Semana da Inovação da Escola Nacional da Administração Pública, em 2024.

64 UNB TV. **Exposição: Maternagens: estéticas paridas.** 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=75senGTqPzE. Acesso em 13 de abril de 2023.

Figura 20 - Marta Mencarini

Fonte: Marta Mencarini.

Falando sobre sua trajetória, disse ter sempre trabalhado em coletivos e direcionado sua arte para uma análise crítica da sociedade. Passou a pesquisar a maternidade e fazer arte maternagem após ter se tornado mãe. É doutoranda em Artes Visuais pela UnB e sua pesquisa ocasionou a publicação de quatro artigos sobre o tema da maternidade, domesticidade e autorrepresentação das mulheres[65].

A pandemia, segundo ela, chamou a atenção da classe média para os profissionais de cuidado: "percebemos que não era uma ajuda, era fundamental, e que essas pessoas que ajudavam também precisavam de ajuda, profissional. Não são da família, são funcionárias". Ressaltou também a maternidade como uma categoria própria:

> Também somos um grupo vulnerável, com necessidades próprias, e a importância de políticas públicas e políticas institucionais com esse recorte: mães não concorrem do mesmo jeito com outras estudantes, profissionais. Ela não tem condições materiais e mentais de fazer o que o mundo espera de qualquer pessoa. A mente de uma mulher mãe é diferente, é fragmentada. Você está aqui conversando comigo mas voe está pensando onde está sua filha, no almoço dela, nos compromissos dela. É uma loucura.

Do ponto de vista artístico, disse que a expansão da arte sobre maternidade teve repercussões no mercado da arte, com exposições específicas, prêmios específicos para artistas mães: "A gente já conseguiu ser vista, embora poucas pessoas tenham interesse nesse tema". Mesmo assim, as exposições têm sido impactantes: "mães, pais, avós que choravam, pessoas que achavam feio, que questionaram se isso era arte" e curiosamente "pessoas que queriam comprar", falando sobre uma escultura de Tatiane Reis enfiando a mão na diástase dela que era muito profunda.

65 Ver em: *Autorrepresentação: Histórias das mulheres e histórias feministas* (Guimarães, 2021), *MATRIZ: relato de uma experiência em arte e maternidade* (Guimarães, 2021) e *Domesticidade e maternagem como subversão poético-política: analisando a obra de Clarice Gonçalves* (Guimarães, 2022).

Figura 21 - Diástase (Tatiana Reis)

Fonte: Tatiana Reis

Traz os diários como um lugar importante de trabalho da mulher mãe e do tempo alargado de produção, pois concorre com tantas outras tarefas: “são muitas batalhas ao mesmo tempo e a gente resolver assumir todas elas”. Sobre esse tópico específico, publicou o artigo “(Re)existência em Escri-pinturas de uma Artista-mãe” (Guimarães, 2019), em que fala, fundamentada em várias referências como Michel Foucault, Margareth Rago, Diana Klinger, Glória Anzaldúa, entre outras, como a escrita em diário contribuiu para que se localizasse como artista após a maternidade: “puérpera, me sentia só, oca, ‘mono tom’, e escri-pintar-me foi (re)existência” (*ibid*. 2019, p. 250).

Em sua pesquisa, problematiza também o conceito de maternagem, como ainda limitado para abranger “corpas” distintas, como homens, pessoas transgênero, indígenas, periféricos. E a dificuldade de incluir pessoas que não são mães nesse debate e até mesmo nas redes de cuidado: “Só tem um homem na minha rede de afeto, embora eu tenha muitos amigos pais. Eles não são redes de afetos, as esposas deles são. Tenho um amigo que se separou e só então fez suas redes de afeto, que não são as redes de boteco”.

Figura 22 - Obras de Marta Mencarini

Fonte: Pand[mãe]nicas, 2021

A pandemia fez emergir essas questões sobre a maternidade: “homens e mulheres tiveram isso exposto, de repente eram surpreendidos por uma criança gritando no meio da reunião. Muitas questões do patriarcado, múltiplas jornadas, que o feminismo já vem falando há muito tempo, vieram à tona. É o que acontece nesses momentos de crise”. Mas situou o debate sobre cuidado como um problema do capitalismo, e citou o livro “A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero”, de Oyèrónkẹ Oyěwùmí. Portanto, para ela, ainda é necessária a implementação de políticas públicas e ações institucionais.

Coletivo Puerperium

Também surgiu na pandemia o coletivo Puerperium, de São Paulo e Rio de Janeiro, que se descreve da seguinte forma:

> PUERPÉRIO, também conhecido como RESGUARDO ou QUARENTENA, é o nome dado à fase pós-parto feminino, no qual a mulher experimenta modificações do seu corpo e transformações psíquicas. O período de tempo é contado desde a dequitadura até que os órgãos reprodutores da mãe retornem ao seu estado pré-gravídico.
>
> O mundo está em QUARENTENA. Não, não é o fim do mundo.
>
> Milhares de mulheres vivenciam os primeiros momentos maternos como reconhecimento de uma nova realidade e destruição de mitos, crenças e idealizações para construir uma nova identidade para si mesma, tornar-se mãe.
>
> O momento de término do puerpério é impreciso.
>
> O imprevisível, o novo, o caos e a falta da rotina a qual essas mulheres estavam habituadas são marcas comuns ao processo de reconhecimento e desconstrução do PUERPÉRIO.

> A partir da conceituação de que estamos passando por um PUERPÉRIO como sociedade, como você produz suas estratégias de maternagem? (Puerperium, S/d)[66]

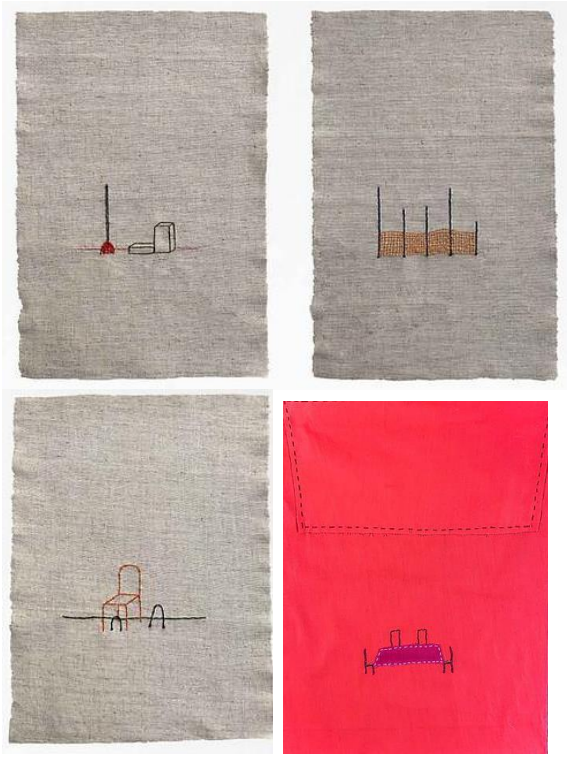
Segundo o próprio Coletivo, uma vez que foi iniciado já na pandemia, parte do "digital como lugar de encontro" e como plataforma de investigação das linguagens possíveis do presente e disseminação de pensamentos, imagem e valores feministas. O coletivo é composto por Bianca Bernardo e Luísa Callegari, que produziram arte e mapearam outras mães artistas e outros coletivos de mães artistas.

Dentre os trabalhos selecionados por elas, destaco o de Brisa Noronha (2020), que compara as quarentenas vividas, em decorrência da maternidade em 2018 e da pandemia[67]:

66 Puerperium. S/d. Disponível em https://puerperiumart.wixsite.com/puerperium/nossaquestao. Acesso em 30 out. 2024.

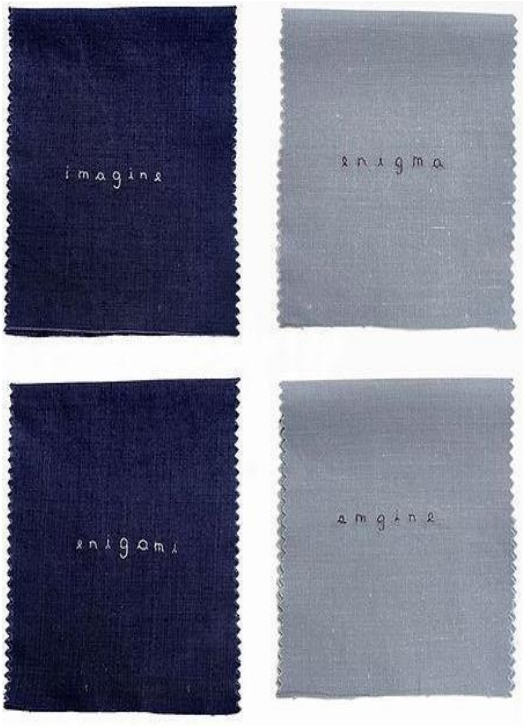
67 "Esses trabalhos foram todos feitos durante a quarentena. São uma continuidade de uma pesquisa sobre objetos/esculturas e suas escalas em relação ao espaço (as vezes real, as vezes imaginado).
Estou passando esse momento na casa de meus pais, em Belo Horizonte, e percebi que não apenas os objetos da casa mudaram, mas também as cores… A observação consciente desses objetos dotados de afetividade faz parte de meu trabalho desde o nascimento de minha filha, Lina, em 2018. Foi justamente durante o puerpério que comecei a olhar poeticamente para os detalhes mais cotidianos do lar.
Gostaria então de deixar aqui uma reflexão sobre a comparação entre essa quarentena e o puerpério: Vejo como pontos comuns o fato de retornarmos à casa, de estarmos reclusos, sendo obrigados a conviver diariamente com uma rotina doméstica que para muitos já não se fazia presente. Também há a questão de uma outra percepção do tempo, do ócio, da oportunidade de revermos nossas escolhas, de um descortinamento da vida.
Porém existem diferenças muito fundamentais entre essas duas quarentenas… A meu ver, a principal delas é que, a rigor, as mães passam o puerpério sozinhas, apesar dos amigos com filhos, das outras mães que vem ajudar, dos infindáveis cafés e programações para bebês. Vemos diariamente nossas vidas entrarem em um ritmo totalmente novo e descompassado com o ritmo anterior enquanto todos ao redor (o pai, o marido, os vizinhos, as pessoas na padaria) seguem suas vidas ditas normais. Esse reencontro com um novo equilíbrio e essa busca que obviamente só faz sentido e é necessária para a mãe foi o meu maior desafio. Penso que é muito diferente do que vivemos agora porque no cenário atual todos conseguem entender (cada um com seu repertório) o sentimento e as consequências do isolamento social enquanto nos agarramos ao que nos resta da vida "normal". No puerpério, somos as loucas. "

Figura 23 - Sem título



Fonte: Brisa Noronha, 2020

Figura 24 - Imagine um enigma



Fonte: Brisa Noronha, 2020

Entrevistei Bianca Bernardo em 8 de outubro de 2024. Foi a última entrevistada, o que me possibilitou algumas perguntas a mais em razão do amadurecimento da minha pesquisa e um distanciamento maior em relação à pandemia. O filho dela também é um dos mais velho entre as entrevistadas, à época com quinze anos, o que mostra uma perspectiva diferente em relação a si mesma e à maternidade.

Figura 25 - Bianca Bernardo

Fonte: Bianca Bernardo.

É graduada e mestre em Artes, época que ainda não era mãe, mas se interessava pelos artistas ativistas que teorizavam a partir de suas práticas, de suas biografias, inspirando inclusive outras áreas sociais. Após se tornar mãe, em 2009, preocupou-se em incluir seu filho em seus trabalhos, no ateliê. Em 2016, participou de uma residência em Chicago em que pediu para não somente levá-lo e ele residir com ela e os outros artistas, mas também que ele pudesse fazer as oficinas e participasse dos resultados. Posteriormente ela fez uma exposição com esses trabalhos desenvolvidos junto com ele e gravou um filme que acabou inspirando muitas outras mães a incluir suas crianças nas práticas e como isso era disruptivo não somente para as artistas, mas para as crianças também no reconhecimento deles como artistas e para o público. Em uma dessas exposições com trabalhos de artistas com seus filhos, uma das crianças liderou uma oficina para outras crianças de elaboração de brinquedos com sucatas. Disse, rindo, que isso foi tão disruptivo que um amigo convidado seu, ao chegar no espaço, achou que estava no lugar errado e foi embora.

Após a maternidade, passou a se preocupar mais com o trabalho de mulheres e mais ainda, com seus relatos, ouvindo suas entrevistas e prestando atenção em seus modos de produção. Mencionou uma com Anne Hamilton, que, perguntada como conseguia conciliar o trabalho e a maternidade, respondeu que era uma artista em tempo integral, mesmo sendo mãe, e que muitas vezes ela não conseguia ir ao ateliê para cuidar de sua criança, mas que justamente nas horas que menos esperava, nesse trabalho de cuidados, ideias muito potentes vinham, como nos momentos em que está fazendo uma sopa, por exemplo. Isso foi tão marcante para Bianca que posteriormente ela curou a exposição “Às vezes é melhor fazer uma sopa” (Espaço Saracura, Rio de Janeiro, 2016), e justificou: “essa ideia do ateliê, do lugar de criação, existe muito mais dentro da gente, e está interconectado com o próprio cotidiano. A gente não precisa criar um espaço para a arte, mas entender que a arte perpassa tudo que a gente está vivendo em todos os momentos”.

Também destacou uma entrevista com Ana Maria Maiolino, que já era artista, mas após ter filhos parou de produzir, e seu marido que também era artista continuou produzindo. Ela menciona na entrevista que em uma exposição de seu marido na sua casa em Nova Iorque, um dos visitantes virou para ela e pediu para lhe trazer um café. E isso foi fundamental para que ela se separasse e voltasse a produzir, muito incentivada por Helio Oticica, quem foi a única pessoa que lhe perguntou sobre seu trabalho, reconheceu e a incentivou a seguir como artista.

Falou ainda de Tomie Ohtake, que uma vez narrou que somente pôde se dedicar ao seu trabalho de artista aos 40 anos, após criar seus filhos. E trouxe ainda Kate Winslet, atriz e agora diretora de cinema, que está lançando seu filme dez anos depois de iniciado, por causa da maternidade. “É um outro modo de fazer, um outro tempo de produzir, que não é esse da sociedade capitalista patriarcal”.

Em 2017, Bianca fez uma residência no Brasil a convite de Mariana Guimarães sobre a maternidade, mas que incluía mulheres que não eram mães e um pai, que havia perdido a esposa no parto. Essas pessoas tinham filhos em idades diferentes e experiências bem distintas de cuidado: uma relação mais umbilical de um recém-nascido, casa vazia (quando o filho vai morar fora) e crianças com necessidades especiais. Foram dez dias de residência com os filhos convivendo na casa e no ateliê, lendo, escrevendo e performando em imersão criativa: “foi a primeira vez que todas nós tivemos a oportunidade de estarmos num lugar assim de uma residência artística e de poder estar em imersão criativa no duplo sentido da palavra criação, de arte e de nossos filhos, de forma coletiva”. Eles contaram somente com uma pessoa no apoio para alimentação, mas que todos colaboravam nessa tarefa também.

Esse grupo posteriormente virou um coletivo de mulheres artistas, pensado inicialmente para lidar com o mercado da arte, no sentido de ter uma representação coletiva em vez de individual, mas que se expandiu para outras trocas, inclusive afetivas. Também teve a participação de pessoas de outras formações, como psicóloga e psiquiatra, que tinham em seus trabalhos conexão com a arte. Bianca, como arte curadora, já havia feito trabalhos em centro de atendimento de saúde mental, mas entende que essa relação da maternagem e do cuidado é muito mais ampla que o corpo da mulher mãe. Cita o campo político, como “práticas ancestrais de comunidades geridas por mulheres, que desafiam as estruturas capitalistas”, e

o campo da saúde, com “a clínica que pensa o bem-estar das pessoas e as acolhem como elas se apresentam, de uma forma integral, sem julgamento, de forma afetiva, como uma mãe faz”. Na pandemia, esse coletivo se desfez e atribui isso ao formato virtual, que o grupo, que estava acostumado a se encontrar pessoalmente toda semana, não se adaptou.

Em 2020, fez o Coletivo Puerperium com Luísa Caligari, que funcionou justamente por conta da virtualidade, até porque as duas, embora se conhecessem e tivessem feito trabalho juntas, residiam em cidades diferentes. Tinham o tema da maternidade em comum e refletiram sobre o puerpério em uma associação da quarentena vivida por esse período e pela pandemia: “um estado de reclusão, de retorno para o interior, de solidão mas também de pausa, de autocuidado e de cuidado em relação ao mundo. A forma como estamos vivendo não é cuidadosa nem com a gente, nem com os outros seres. Pelo contrário, ela é exploratória e estamos indo ao limite dos recursos naturais”. Então o trabalho, por meio das obras selecionadas, passou a ser pensar “como a maternidade pode trazer ferramentas pra gente pensar nossas práticas de cuidado, de afeto, de amor tão necessárias para a gente remodelar a forma como a gente vive?” Para ela a maternagem traz o cuidado numa perspectiva mais ampla que o gênero, como uma prática ética e diária de vida necessária para a vida em sociedade, para criação do sentimento de pertencimento.

Hoje não se vê fazendo mais trabalhos sobre esse tema, de forma direta e intensa, mas para ela, exatamente em razão dessa concepção ampla da maternagem, “ainda é uma questão, é uma prática ética de vida, não é uma coisa que sai de você, não é assim. Isso molda como eu seleciono artistas, como me relaciono com eles, como os acolho e o que proporciono a eles”.

Disse não ter uma visão romântica sobre a visibilidade que o tema da maternidade ganhou na pandemia. Apesar de ter sido um momento muito doloroso, de muitas perdas, muitas famílias desintegradas, nada mudou: “olha tudo que a gente está testemunhando em termos de desmatamento, queimada, emissão de gases. Surgiram algumas políticas públicas, mas coletivamente não mudamos nossa forma pensar e tratar a mãe Terra”. Para ela ainda existe a percepção que a humanidade não é natureza, do que decorre a exploração, a degradação e o desrespeito à vida.

Pelo contrário, pensa que a pandemia acelerou muito o processo de virtualização e que isso piora essa desconexão com a natureza ainda mais e gera muita alienação: “estamos querendo viver a vida de acordo com um ideal de projeto que na verdade é um produto a ser consumido. Essa vida perfeita de Instagram, de TikTok, é uma ilusão e é muito prejudicial. Estamos deixando de ser cidadãos tentando alcançar o bem-viver, o bem-estar, para sermos consumidores de um ideal construído por uma máquina do poder”.

Porém, acha que a arte é uma ferramenta de transformação, “um dos poucos lugares que faz com que a gente veja o mundo de uma forma diferente, porque traz muito mais perguntas do que respostas, cria mais problemas que soluções. Não é dado, você precisa ir além, você precisa sentir para construir um entendimento, compreender o contexto”. Ela acha que a arte rompe o sistema, cria frestas e linhas de fuga contra a domesticação, docilização e anestesiamento dos corpos, por meio das provocações, dos questionamentos, das pulsões, do prazer.

Rede Afetiva de Mães Artistas (RAMA)

A RAMA (Rede Afetiva de Mães Artistas) nasce da amizade de duas artistas, Amandine Goisbault e Bruna Pedrosa, que se tornaram mães juntas, parindo inclusive com a mesma parteira. Cada uma começou a tratar do tema da maternidade em seus trabalhos artísticos individuais e, em 2018, se reencontraram durante a residência artística do projeto Confluências, promovido pelo Sesc Pernambuco, produzindo Mapa Afetivo da Maternidade (obra têxtil), Colo (performance) e Lembretes Urgentes (obra têxtil). A partir de então, elas seguiram desenvolvendo trabalhos juntas, promovendo oficinas de mapas afetivos, sejam de temas abertos, sejam focadas nas parentalidades possíveis e, em 2020, “em meio à pandemia, ao isolamento social advindo dela e à percepção da necessidade cada vez maior de falar desse universo das mães-artistas/artistas-mães”, elas transformaram o tema em um projeto de pesquisa[68] em 2021 para alcançar outras mães, começando por Recife e Região Metropolitana, ampliando para Pernambuco:

68 O projeto cultural “*Artes e Maternidades*” foi aprovado no edital Formação e Pesquisa – LAB PE, com recursos da Lei Federal 14.017/2020 (Lei Aldir Blanc), possibilitando o mapeamento estético-afetivo de cinco mães-artistas em Pernambuco e suas produções e processos criativos. A partir de entrevistas, as pesquisadoras coletaram relatos de experiência de Clara Moreira (Recife),

> Em um cenário ainda muito machista, racista e desigual, o universo das artes ainda é de mais difícil acesso para as mulheres, em especial no lugar da criação e expressão artística, mais ainda se mães, pretas, indígenas, periféricas, LGBTQIAPN+. O objetivo é apoiar e tornar mais visível o trabalho das mães-artistas; fomentar reflexões sobre o tema da maternidade e assuntos por ele atravessados; gerar encontros, trocas, ações de arte-educação, além de ser um espaço de escuta. A RAMA é um projeto de mães, sobre mães, para mães, e para todes que acreditam que diferentes maternidades podem e devem ser experiências de potência, criação e amor (Rede Afetiva de Mães, S/d.) [69].

Dentre as artistas selecionadas, cito Kalor e seus trabalhos Certidão de aborto (2017) e Madeiras de lei (2020), por ela dirigido e performado e premiado 2ª Semana do Audiovisual Negro (Prêmio Quitéria Xucuru).

Figura 26 - Certidão de aborto

Fonte: Kalor, 2017

Figura 27 - Madeiras de lei

Fonte: Kalor, 2020

Entrevistei Bruna Pedrosa em 11 de setembro de 2023. Ela reside em Recife (Pernambuco). À época seu filho estava com 7 anos.

Clara Nogueira (Olinda), Kalor (Camaragibe), Letícia Carvalho (Jaboatão dos Guararapes) e Rayana Rayo (Olinda), investigando os atravessamentos dessas duas condições — de mãe e de artista —, com o agravante do contexto atual em que vivemos.

69 Rede Afetiva de Mães Artistas, RAMA. **Sobre a RAMA**. S/d. Disponível em https://rama.press/sobre/. Acesso em 30 out. 2024.

Figura 28 - Bruna Pedrosa

Fonte: Bruna Pedrosa.

Formou-se em artes visuais pela Universidade Federal do Estado (UFPE) e passou a trabalhar com produção. Três anos após formada trabalhou no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (capital), mas não se adaptou ao estilo de vida da cidade, que para ela era muito mais voltada ao trabalho em um ritmo intenso. Em 2011 voltou para Recife para trabalhar como diretora de um museu municipal e ficou contente em poder devolver para sua cidade o conhecimento e a experiência que adquiriu em São Paulo. Tinha essa preocupação de como a cidade poderia se aprimorar em termos culturais, uma vez que com o mercado da arte restrito as pessoas saíam para se profissionalizar ou para crescer e não retornavam.

Disse que com mais tempo, pôde produzir artisticamente e sua arte teve engajamento político. Foi quando fundou o coletivo Praias do Capivari, que tinha o objetivo de limpar o rio Capibaribe, que atravessa vinte e seis municípios do estado de Pernambuco, cruzando toda a cidade de Recife e ficou muito poluído após a revolução industrial, e dar dignidade às comunidades ribeirinhas que ainda vivem às suas margens, de pesca e agricultura de subsistência. Passou a fazer eventos próximos ao museu onde trabalhava, com projeção de filmes, performance, apresentação de música, camisetas com a frase “eu quero nadar no Capibaribe”, oficina para crianças, cadeiras de praia, venda de comida e bebida, mutirão para limpeza do rio e plantações de jardins às margens, plataforma e bolhas flutuantes, piscina no rio, tudo junto com a comunidade próxima, Vila do Vintém. Essas ações tiveram muita repercussão nos jornais e na cidade de Recife. A prefeitura, junto com a UFPE, fez um projeto de um parque linear nas margens do rio e vem sendo implementado nos últimos anos. Aos poucos também foram surgindo outras praias às margens do rio.

Após, trabalhou em outro espaço cultural também às margens do rio e deu continuidade ao projeto. Foi quando engravidou e foi demitida logo após a licença maternidade. Havia se separado do genitor na gestação e, sendo mãe solo e sem renda, ingressou no mestrado, com bolsa. Seu propósito era sistematizar as informações do projeto do Rio Capibaribe, mas só conseguia falar da maternidade: “eu estava no puerpério, só fazia

chorar. Tinha passado dois anos trancada com meu filho, sem vida social. Pedi para minha orientadora para mudar de tema, ela não deixou. Mas todos os meus trabalhos foram sobre maternidade. Fiz performance, fiz obra têxtil, diversas coisas". Foi quando se inscreveu para uma residência e reencontrou a amiga artista Amandine, a única outra mãe entre os outros 19 artistas.

Nela, tiveram acesso ao livro *"Atlas da Experiência Humana - Cartografia do Mundo Interior"* de Louise Van Swaaij e Jean Klare, que mapeava todas as fases da vida exceto a gestação e o nascimento. Fizeram esse mapa da maternidade com tecidos que tinham uma carga afetiva (roupa de criança, cueiro, lençol sujo de sangue de parto etc.), com 1,40 metros por 2,60 metros, com quatro continentes – gerar, gestar, parir e criar – e encaminharam aos autores. Também fizeram uma performance chamada "Colo", em alusão ao ritual que tiveram na gestação com o mesmo nome promovido pela doula, que havia sido comum entre as artistas. O ritual tinha o objetivo de oferecer colo à gestante antes do parto e dar a ela protagonismo no parto e no puerpério: "depois que o bebê nasce, ninguém sabe mais nem seu nome, você vira a mãe do fulaninho e todo mundo só pergunta como está o bebê". A performance tinha o mesmo propósito, dar colo. Fez um curso de doula também, pois "queria devolver um pouco do que recebi. Porque se não fosse a equipe de doulas, minha irmã, minha mãe, eu não sei o que teria sido de mim. Queria fazer um pouco isso também por outras mulheres que precisam e por isso nunca cobrei, é um trabalho voluntário".

Transformaram a experiência do mapa afetivo da maternidade em oficina em 2019, que segue acontecendo em diversas regiões de Pernambuco. A ideia surgiu após compartilharem o mapa que haviam feito e terem recebido muitos elogios, mas muitas críticas também, por estar faltando experiências diversas da maternidade e até da parentalidade – filhos criados por casais de mulheres ou de homens, por outros parentes, vizinhos ou amigos, filhos adotivos, "até mulheres sem filhos querendo falar da maternidade a partir do lugar de filha", mães presidiárias, mães com filhos presos, pais que participam igualitariamente do cuidado e foram atravessados pela paternidade, entre outras.

Terminou seu mestrado em 2020, uma semana antes do *lockdown* em razão da pandemia. Sem renda e sem perspectiva de emprego, ela e outras mães artistas fizeram o grupo no WhatsApp "Desdobradas do apocalipse". Com o intuito de mapear os trabalhos e as

dificuldades desse grupo e com a experiência do mapeamento afetivo da maternidade, fizeram o projeto RAMA – Rede afetiva de mães, descrito acima. Foram feitas entrevistas de 90 a 120 minutos com cada artista da região metropolitana de Recife, mas a ideia era mapear o Estado e poder apresentar para o poder público políticas públicas para esse grupo:

> "A gente viu sobretudo na pandemia o quanto a gente é negligenciada pelo Estado. Não tem na cidade lugar para trocar o bebê, para amamentar, para passar um carrinho na calçada porque tem uma árvore no meio, é difícil andar de transporte público. E para as mães artistas não tem como produzir. A gente vai dormir e quando acorda seu trabalho está lá riscado, seu filho foi lá e decidiu contribuir com sua obra. Vários museus ofertam educativos, oficinas de arte pra crianças. Por que os museus públicos não podem ofertar isso também para as mães produzirem? Para se encontrarem, para trocarem? Ter um espaço, de ateliê e de respiro. Enquanto artistas a gente contribui tanto para a cidade e como a cidade contribui para a gente?" (Pedrosa. 11/09/2023)

Bruna acha que a maternidade atravessa a todas, independente da profissão. "Não importa se a maternidade não virou tema do seu trabalho mas ela atravessou o seu trabalho de alguma forma". E de que forma é o que o projeto quer mapear. Porém, na época da entrevista, já havia dois anos e meio e o governo ainda não havia pagado o prêmio. Questionou: O que faz o governo do estado negligenciar o pagamento de um projeto com essa temática?

O projeto com esse grupo virou um coletivo para além da pesquisa, e desde então elas têm feito diversos trabalhos juntas e se apoiado, profissional e pessoalmente. Mas fora isso, ela acha que a visibilidade que o tema do cuidado teve na pandemia não repercutiu ações concretas após a pandemia. A troca de governo em 2023 trouxe mudanças positivas para a cultura, que voltaram a ter maior apoio, mas ainda muito insuficiente: "a cultura sempre esteve nesse lugar de coisa menos importante, de supérfluo. Como se a arte não fosse necessária como comida, casa. Como se a existência humana fizesse algum sentido sem arte".

Ela disse que segue apaixonada pela maternidade: "é um processo muito transformador. Desejo a todos os seres humanos que passem por isso. Não romantizo, mas os ganhos são muito maiores que as perdas. É uma segunda chance para a gente. É uma oportunidade de se reeducar, de reviver muitas coisas. É um processo terapêutico, de curar e de fazer diferente para não produzir as mesmas feridas". Por essa característica 'catártica' da maternidade em sua experiência pessoal e de outras mães que observou nos projetos sobre esse tema, tem convidado uma terapeuta para atuar junto, para oferecer um suporte com escuta profissional.

Também tem se aproximado mais dos livros infantis, “que não é só para a criança, é para todo mundo. Independente da temática, os bons conseguem trabalhar temas profundos em linguagem simples, com poesia e ludicidade”. Disse que seguirá fazendo projetos relacionados à maternidade paralelamente a outros trabalhos, com outros temas, mas que é uma obrigação manter uma militância materna num nível político.

Figura 29 - Kalor Pacheco

Fonte: Kalor Pacheco.

Também entrevistei **Kalor Pacheco**, que preferiu não fazer um encontro síncrono e respondeu às perguntas pelo WhatsApp, por áudios, “enquanto cozinhava inhame”, em 4 de agosto de 2023. Acredita que a vivência política de sua família e sua comunidade, não num sentido partidário ou institucional, foi o que a inspirou em seus trabalhos que possuem viés político e crítico. É formada em jornalismo. Optou pelo curso no Centro Universitário Maurício de Nassau (Uninassau) porque havia história da arte no conteúdo e o jornalismo cultural a aproximou das artes, do audiovisual, e de algumas discussões no âmbito das políticas públicas. Essa aproximação com a arte foi inspirada, dentre outras coisas, em um desenho que seu pai havia feito na parede de sua casa. Seu pai morreu assassinado e essa casa posteriormente desabou. Após se tornar mãe, passou a criar conteúdo infantil – “Bia Desenha” – e a falar sobre temas relacionados, como violência obstétrica e aborto, do que surgiu o trabalho “Certidão de aborto” (2017) mencionado. Foi o trabalho que mais teve repercussão nessa temática da maternidade, tendo circulado em vários espaços, exposto no Passo Imperial, no Rio de janeiro, rendido um debate no Instituto Holandês, e premiado pelo APEX - Nova Iorque. Disse: “o meu trabalho foge à expectativa da mãe onipresente”. Não entende a maternagem como um tema só sobre mães, mas sobre rede de apoio – sobre tia, sobre vó, sobre pais, sobre todos.

Coletivo VER.SAR

Figura 30 - Capa do Podcast do Coletivo VER.SAR

Fonte: Coletivo Ver.Sar.

O coletivo VER.SAR - Práticas Artísticas, Maternidades e Feminismos[70] consiste em podcasts[71], em que mulheres artistas são convidadas a ler outras mulheres. Com episódios frequentes, a plataforma colaborativa criou um importante arquivo que torna acessível à escuta, de maneira gratuita, a produção de mulheres artistas, poetas, escritoras, pesquisadoras, mães, ativistas etc. As convidadas selecionam e apresentam de forma crítica o trabalho de mulheres que fazem parte de seus referenciais teóricos, políticos, afetivos, poéticos. A iniciativa promove assim "um necessário reconhecimento da contribuição das mulheres para o universo artístico e literário e para a produção de conhecimento de uma maneira geral".

A plataforma é uma proposta da artista, pesquisadora e mãe Priscila Costa Oliveira, que apresenta o podcast juntamente com a sua filha, Maria Flor, à época da entrevista com 6 anos. Segundo ela, "o método de fala e escuta é um ato político-educativo fundamental para a construção de conhecimento a partir das experiências cotidianas". Com efeito, a oralidade ao mesmo tempo que é uma característica da socialização de e entre mulheres, ela se restringe ao espaço privado. A iniciativa leva para o espaço público essa característica. O efeito disso, de acordo com a artista, é as mulheres se reconhecerem "como sujeitas da ação política transformadoras de suas vidas e do mundo". A política da artista é expressa: "É preciso ouvir as mulheres!", suas vozes, seus conteúdos, suas opiniões, por anos silenciadas, invisibilizadas, desprezadas.

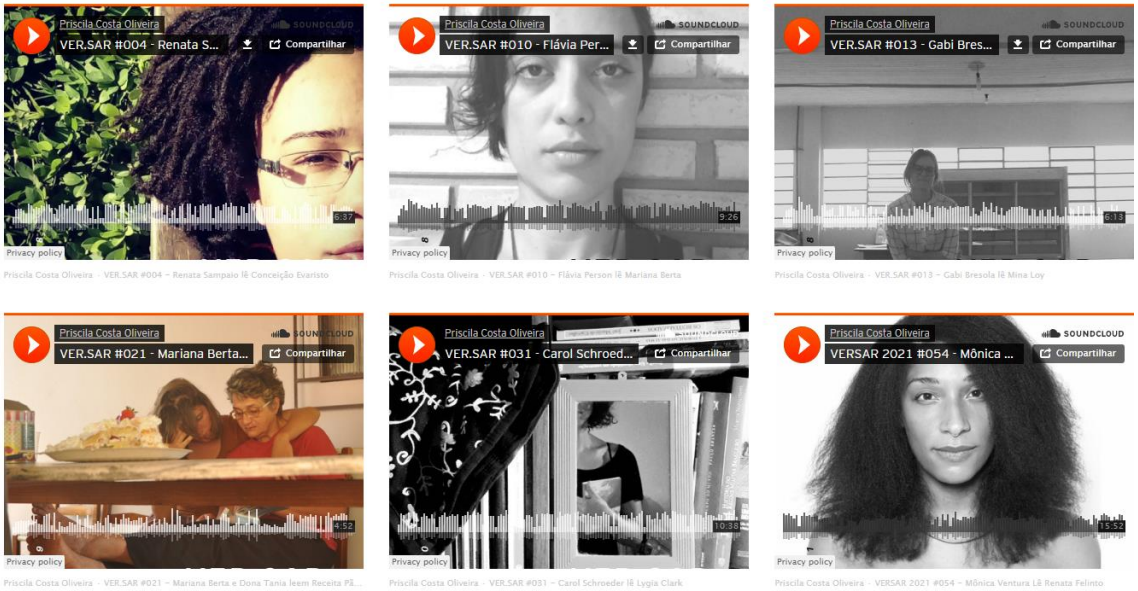
Outro aspecto é que esse trabalho explora mais o sentido da audição, em detrimento da visão, tão enfatizado no mundo atual de telas. Além de isso possibilitar a

70 VERSAR significa folhear, dedicar-se ao estudo de, discorrer, sobre, constar, poetar, poetizar, compulsar, considerar, praticar, analisar minuciosamente, ato de aludir, falar, abordar, ponderar, passar de um lugar para outro.

71 VER.SAR. Práticas artistas, maternidades e feminismos. *Podcast.* Disponível em https://open.spotify.com/show/55KJ7wgDTA8uf9ivcuDJXi?si=b56db39face646ec. Acesso em 16 out. 2024.

inclusão de outras pessoas, dá espaço para que as mulheres sejam ouvidas sem o peso das milhares de cobranças em relação a sua imagem.

Figura 31 - Episódios do podcast Ver.sar



Fonte: Priscila Costa Oliveira, 2024

Entrevistei Priscila Costa Oliveira e conheci sua filha Maria Flor, por vídeo, em 07 de julho de 2023. Ela contou que engravidou entre a graduação em comunicação, em Pelotas (Rio Grande do Sul), onde nasceu, e o mestrado em artes em Florianópolis, onde não teve rede de apoio e por isso levava sua filha para Universidade todos os dias. Porém, conta como foi acolhida pelas pessoas, seus colegas e professores, mas não pela instituição, que não tinha estrutura para receber crianças e mães. Mas afirmou que o simples ato de levar sua filha mobilizou seus colegas, professores e todos que presenciaram alguma situação de dificuldade em algum momento, com filhos[72] ou sem filhos, a enxergarem a falta de estrutura e a necessidade das mães e a engajarem mudanças.

Figura 32 - Priscila Costa Oliveira

Fonte: Priscila Costa Oliveira

72 Ela contou que nesse processo descobriu outras mães, que ela não sabia que eram mães pois elas nunca haviam levado seus filhos à Universidade, mas após seu movimento passaram a levar.

Contou que escreveu uma carta para a direção para instalar trocadores, mas, sem resposta, fez cartazes com o escrito “aqui poderia ter um trocador” e colou em locais que achava que cabia esse objeto. Isso incitou um “boca a boca” e depois disso instalaram os trocadores. Pontuou que as ações, institucionais e artísticas, devem ser conjuntas, que essa sensibilização deve ser feita não somente a quem decide, mas também a quem é afetado. Ainda sobre estrutura, comentou como sua filha preferia ir para as aulas de artes cênicas às aulas de artes visuais, talvez pelas salas mais amplas.

No mestrado sua pesquisa era sobre mídias da oralidade, questões de vocalização, contação de histórias, narrativas. Ali já havia percebido como seus referenciais eram masculinos, mesmo o corpo docente e discente sendo majoritariamente feminino. Mas, por meio de conversas com os coletivos de mulheres, dos quais passou a participar após a maternidade, foi expandindo esse repertório. Afirma como os coletivos foram importantes para sua formação profissional e para a crítica da maternidade:

> A educação se dá de maneira comunitária e coletiva e não de maneira individual. A responsabilidade de criar uma criança não é apenas da mãe, é de todo mundo. Porque se essa criança for um cidadão ou uma cidadã que vai contribuir ou não com a sociedade, isso vai impactar todo mundo. Então a responsabilidade é de todo mundo, não é só da mãe (Oliveira, 07/07/2023).

Assim, ela encontrou no podcast uma forma de ampliar o repertório dos referenciais femininos ainda mais. Criou o Ver.sar em 2018, com o intuito de que não fosse um lugar nem do acadêmico, nem do neoliberalismo com sua necessidade exacerbada de produção, pois queria um projeto materno, que respeitasse o tempo da maternidade e de suas demandas. Também pensou nas mulheres não alfabetizadas, que pudessem acessar o conteúdo por outros meios que não pela escrita; nas mulheres mais velhas, que não acessam essas referências mais novas; nas mães que amamentam e fazem tarefas domésticas, que não conseguem parar para ler um livro; entre outras. Disse que o projeto teve uma repercussão além da esperada, sendo reproduzido em escolas e por pessoas que jamais imaginava alcançar.

Contou sobre outros trabalhos relacionados à maternidade. Um se chama “Na Terra do Nunca”, em que mescla colagem e fotografia. No tempo que morou na Argentina, em 2018, fotografou diversas cenas na praça de mulheres com filhos no colo ou carrinho e homens bebendo cerveja no bar. Em cima do rosto das mulheres, colou imagens de revistas

dos anos 1950 de homens sorridentes sendo servidos por mulheres. Em 2014 fez um trabalho com cianotipia com retratos de sua mãe amamentando-a e suas duas irmãs. Também, quando sua filha nasceu, chegou a fazer algumas pinturas que chamou de “Cartografia do sono interrompido”, tendo pintado todo horário que sua filha acordava. Ainda, chegou a tatuar mães com imagens que tivessem alguma relação afetiva com suas crianças, como o primeiro desenho do filho, beijo de nariz, alguma imagem afetiva. Atualmente participa do Coletivo K, cujo objetivo é fazer hortas nas casas de mães em situação de vulnerabilidade, para que tenham alimentos, o que chama de “esculpir a paisagem com jardinagem de guerrilha”.

Para ela, uma das características da maternidade é o apoio mútuo, não só no discurso, mas nas práticas diárias. A construção dessas redes precisa envolver e responsabilizar homens, companheiros, amigos, colegas de trabalho. Também precisa engajar instituições: “se eu chegar num museu e a criança correr, eu não tenho que me sentir mal. É bem o contrário, quem tem que se envergonhar é essa instituição que ainda não tem um espaço que receba criança, que seja mais humanizado. Uma coisa que a gente sempre pode fazer é deixar quem oprime constrangido. Esse é o movimento: constranger quem está oprimindo a gente”.

Acha que houve uma abertura de espaço para a arte materna, com abertura de editais, exposições e prêmios específicos, mas tem críticas sobre isso. A primeira é restringir quem se designa mãe a fazer apenas trabalhos sobre a maternidade. A segunda é restringir o público a mães. “Eu quero discutir esse tema com os caras que não entendem, eu quero discutir isso com as mulheres, feministas inclusive, que ignoram. Por isso eu comecei a negar alguns convites”.

Falou sobre o potencial do artivismo como forma não apenas de indicar coisas a serem modificadas, mas modificar a própria coisa, trazendo outros modos de viver, de fazer, de existir. “Tania Bruguera (artista cubana) diz assim: ‘não quero uma arte que ponte algo, quero uma arte que se torne algo’. É isso, eu não quero uma arte que fique representando a mãe que eu quero ser, a cidade que eu quero viver, eu quero uma arte que me transforme e transforme a cidade”. Menciona que esse artivismo requer uma energia que nem todos têm, não por falta de vontade, mas por falta de condições ou mesmo por medo. E pondera que essa atuação não pode ser capitalizada pelo mercado, sob pena de subverter o sentido da luta.

Cita como exemplo o empreendedorismo materno: “colocar uma mãe a ser responsável por ela, pela criança, pelo trabalho e pelo dinheiro que recebe e culpabilizá-la depois se algo não der certo é abandonar essa mãe. Empreendedorismo materno é só mais uma maneira de precarizar o lugar das mães. É igual quem diz que é feminista liberal. Não é feminista”.

A pandemia, para ela, visibilizou a mobilização em torno do cuidado, sobretudo para a classe média, mas não incitou ou acelerou: “As crianças estavam escondidas nas escolas e de repente elas começaram a aparecer nas reuniões remotas de trabalho”. Ao mesmo tempo em que havia pessoas em tanta vulnerabilidade que mal sabiam o que estava acontecendo, outras muito mais privilegiadas foram afetadas de outras formas: “quando acabou a pandemia, a filha de uma amiga não sabia o que eram outras crianças. Ela entrou em choque, está em tratamento psicológico até hoje”. Creches parentais, grupos de amigos que se tornaram comunidades de convivência fora soluções criadas naquele momento que, com o fim da pandemia, tendem a acabar, mas precisam continuar. Mencionou, por exemplo, o Projeto Coruja, de Marielle Franco, que recomendava a criação de creches noturnas para mães que estudam ou trabalham à noite. Até porque acha que a pandemia não fez ruir o capitalismo, pelo contrário, acelerou processos de exploração, sobretudo no campo do cuidado. Para ela, as iniciativas surgidas na pandemia não são herança dela, e sim das lutas antes e durante a pandemia. Por um lado, a pandemia trouxe conectividade, que ampliou o acesso à informação e possibilidade de relacionamentos, mas ao mesmo tempo acelerou processos fascistas de legitimação de discursos como o misógino, tendo como reflexo o aumento do feminicídio.

Coletiva Mãe Artista

A Coletiva Mãe Artista surge após uma residência online em 2020 intitulada “Mãe artista ou artista mãe?”, concebida por Thaís Moura Lima e Iara Sales. A chamada teve o seguinte texto:

> Ser mãe ou ser artista? Houve um tempo em que era necessário escolher entre ser uma das duas coisas. Ao acolher a maternagem e seu tempo próprio, seus processos, suas dores e suas

> delícias, nasce a artista-mãe. Nasce também o corpo-mãe e toda a complexidade física, psíquica e social do tornar-se mãe (Mãe artista, S/d)[73].

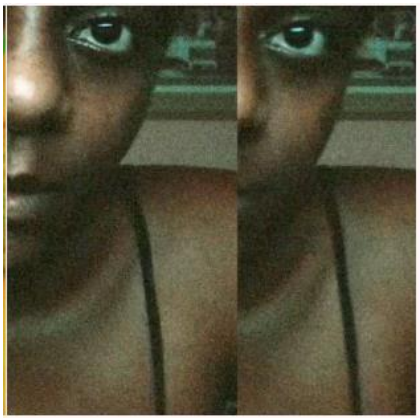
A residência, produzida por meio de recursos da Lei Aldir Blanc, através da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e artístico de Pernambuco, ocorreu de forma remota, tendo sido selecionadas 18 mulheres[74] de todas as regiões do país[75] e duas assessoras-doulas para trabalharem de janeiro a abril de 2021. A residência foi dividida nas etapas concepção, em que ocorreram os encontros; gestação, em que foram produzidos os trabalhos, chamados crias; e parto, em que foram apresentadas de debatidas as crias. Estas consistem em "através da arte, um olhar reflexivo de mães artistas tratando sobre suas maternagens, sem ter que escolher entre ser mãe ou ser artista".

Dentre os trabalhos cito dois que trouxeram questões interseccionais ou sobre a pandemia de forma explícita: "Alinhavos, alinhavo eu"[76], de Jocarla, que consiste em um trabalho de costura e fotografias com imagens com as antecessores e sucessores; e "Eu existo?[77]", de Luciamar Cerqueira, do qual emerge a relação com as telas, a solidão e o racismo.

Figura 33 – Alinhavos, alinhavo eu

Fonte: Jocarla, 2020

Figura 34 - Eu existo?



Fonte: Luciamar Cerqueira, 2020

73 Mãe Artista. S/d. Disponível em https://maeartistadanca.46graus.com/. Acesso em 30 out. 2024.

74 Ana Luíza Reis, Cecília Carvalho, Cristine Olofsson, Daiana Carvalho, Drica Ayub, Iara Sales, Isa Flor, Janahina Cavalcante, Jocarla, Luana Araújo, Lucimar Cerqueira, Maíra Tukui Ribeiro, Milena Mariz, NaíseS Costa, Natalie Revorêdo, Patrícia Raquel, Rafaela Kalaffa e Talitha Mesquita. Mais informações sobre cada uma das artistas em https://maeartistadanca.46graus.com/maes-artistasartistas-maes/. Acesso em 15 de maio de 2022.

75 Pernambuco, Bahia, Pará, Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais e Santa Catarina.

76 Alinhavós, alinhavo-eu. S/d.. Disponível em https://maeartistadanca.46graus.com/crias/alinhavos-alinhavo-eu/. Acesso em 9 de abril de 2023.

77 Cerqueira, Lciamar. **Eu existo?** 2021.Disponível em https://maeartistadanca.46graus.com/crias/eu-existo. Acesso em 9 de abril de 2023.

Os debates se dividiram em 3 dias e 3 temas: “desromantizar a maternagem: estratégias de cuidados e diálogos através das artes”, “corpo-mãe: transformações físicas, psíquicas e sociais” e “cancelamento da mãe-artista: invisibilidade x produtividade”.

Figura 35 - Iara Sales

Fonte: Iara Sales

Entrevistei Iara Sales em 06 de julho de 2023. Ela é de Olinda (Pernambuco) mas atualmente mora na região da Chapada Diamantina (Bahia). À época da entrevista, seu filho tinha 6 anos.

Também possui uma formação múltipla, é artista da dança e da performance, designer gráfica e produtora cultural, e atualmente faz mestrado em dança. Contou que seus projetos sempre tiveram enfoque político e provocativo, tendo participado do movimento estudantil na graduação, mas essa atuação ativista se enfatizou na maternidade, desde a gestação, quando teve que lutar para houvesse atividades remotas na especialização, para que ela finalizasse o curso.

Disse que se sentiu excluída desde a gestação, como se fosse uma doença ou um problema que a impedisse de trabalhar. Teve colegas que disseram que não queriam dançar com ela, que tinham medo. E sentia que não tinha voz, que sua condição era invisível e que as pessoas precisavam fazer um grande esforço para acolher uma criança dentro de um projeto: “as pessoas não estão dispostas a fazer adaptações”. A sua “sorte” foi que seu grupo de amigas mais próximas “embuchou tudo junta, saiu pegando barriga e construindo esse processo a maternidade. Criamos um micromundo de ajuda, de uma maternidade possível”.

A residência Artista-mãe ou mãe-artista?, uma interrogação, nasceu dessa dificuldade de o mundo acolher uma mãe artista ou uma artista mãe. Contou que fez uma residência anteriormente em que chegou a ficar em outra casa diferente da dos residentes, porque a casa estruturalmente não estava adaptada para crianças. E falou de sua frustração de não ter conseguido interagir ou produzir nada, apenas ter ideias. Foi com seu companheiro, mas eles eram “24 horas pai e mãe na função e muito esporadicamente ‘artistas’”. Seu companheiro, Tonilin Cheng, também teve dificuldades, mas conseguiu fazer uma performance inclusive sobre a paternidade, “*Papas likes me*”.

Quando retornou, projetou uma residência específica para mães, acolhendo todas elas, de qualquer formação, de qualquer lugar, de qualquer corpo. O intuito era fortalecer e valorizar cada uma como mãe e artista e criar uma rede de apoio mútuo para viabilizar a criação. Isso gerou um afeto e uma vontade coletiva de continuar o processo, o que deu origem à Coletiva Mãe-Artista, que passou por diferentes fases: de grupo de estudo, de escrita de projeto, de laboratório de criação, e atualmente está no momento de reconfiguração, uma vez que após a pandemia passou a haver outras necessidades, outros interesses e outras dinâmicas. A Coletiva chegou a fazer uma segunda residência, presencial, em Salvador, Bahia. Mas ela enfatizou como a formação horizontal é importante e como a construção de soluções prescinde da coletividade e do trabalho contínuo: "nunca serão soluções definitivas, funciona pra um contexto".

Por fim, falou sobre seus trabalhos futuros. No mestrado, a proposta é fazer um Manual de sobrevivência para mães artistas, que envolve um livro de artista e um solo de dança, e o corpo de mãe é uma questão fundamental:

> A gente sabe o quanto é difícil perceber que a gente nunca mais vai ter o corpo que a gente teve antes. Estou em crise em relação a saber se ainda sou da dança ou não. Porque a dança para mim não é só um exercício, é uma criação. Isso é um corpo de mãe então que dança vai ser essa? Ainda estou descobrindo. Depois da pandemia esse corpo ficou um mais inerte. Consegui criar vídeo porque me preparo pontualmente para a determinada cena, mas é diferente de dançar um espetáculo de quarenta e cinco minutos (Sales, 06/07/2023).

Acredita que seu trabalho é artivista e que os trabalhos artivistas em geral tem muito o caráter de denúncia, sobretudo em relação à solidão, mas pouco caráter imaginativo – "vi poucas coisas dizendo como pode ser, que mundo a gente quer, como a gente imagina". Também finaliza dizendo que não se vislumbra criando obras apenas sobre esse tema: "a arte maternagem é uma temática que me interessa, mas não é a temática da minha vida".

Posteriormente, eu, Iara e Rafaela Kalaffa, que integrou a Coletiva e reside em Brasília, escrevemos um artigo juntas, intitulado "*Residência Artística como espaço criativo e crítico de maternagens*" (aceito e ainda não publicado no livro digital "*Maternidade, Parentalidade, Família e Temas Transversais*" pela Editora da Universidade de Brasília, Edital DEX/EDU 007/2023). Rafaella Kalaffa também veio a ser uma das parceiras na Residência para mães artistas que conduzi em Brasília, em 2023, e se tornou uma amiga.

Festival Ocitocina

O 1º Ocitocina Festival[78] ocorreu em junho de 2022 e teve o tema "Maternidade e Isolamento", com o objetivo de promover a reinserção das mães no mercado de trabalho e discutir poeticamente temas que atravessam a prática contemporânea da maternidade. Nele puderam se inscrever mães, cis e trans, residentes no estado de Minas Gerais, sob a forma de pessoas jurídicas (incluindo MEI) maiores de 18 (dezoito) anos, com curtas experimentais inéditos com duração de 3 (três) a 5 (cinco) minutos, que abordam o tema maternidade e isolamento. O prêmio dos dez selecionados foi de R$1 mil (um mil reais), todos exibidos no canal do YouTube[79] do Festival Ocitocina.

Entre eles destaco 5 filmes e 3 categorias – dois que relacionam o cotidiano da maternidade e da pandemia ("*O martelo da rotina*", de Lorena Barros[80] e "*Cê qué Colo?*", de Kênia Abreu[81]), dois que relacionam o processo criativo e processo de criar filhos ("*Peixes, búfalas & urubus*", de Malu Teodoro[82] e "*Minha voz*", de Fiona[83]) e um que remete à dança como ferramenta de conexão entre mãe e bebê, entre mães, entre bebês e entre as maternagens ("*Maternar em Rede*"[84] - Ludmila Yarasu-Kai).

78 Trata-se de "um festival de audiovisual sobre maternidade e isolamento, feito por mães, para mães. Em uma sociedade que isola suas mães, poder dizer é estratégia de sobrevivência. OCITOCINA FESTIVAL quer fomentar experiências maternas na criação de vídeos experimentais. Projeto realizado com recursos do FUNDO ESTADUAL DE CULTURA de Minas Gerais". Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rR3uDDmRB8M. Acesso em 9 de abril de 2023.

79 Ocitocina Festival. S/d. Disponível em https://www.youtube.com/@ocitocinafestival. Acesso em 9 de abril de 2023.

80 BARROS, Lorena. **Ocitocina 2022 | O Martelo da rotina - Lorena Barros.** 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3kuXSpRJ7Zo&t=63s. Acesso em 9 de abril de 2023.

81 ABREU, Kênia. **Ocitocina 2022 | Cê qué colo?** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=MPG5HajLxP4. Acesso em 9 de abril de 2023.

82 TEODORO, Malu. **Ocitocina 2022 | Peixes, búfalas & urubus.** 2022. Disponível em . Acesso em 9 de abril de 2023.https://www.youtube.com/watch?v=2vc9Hf72OcM. Acesso em 9 de abril de 2023.

83 FIONA. **Ocitocina 2022 | Minha Voz - Fiona.** 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Wl9A3CUOwCo. Acesso em 9 de abril de 2023.

84 YARASU-KAI, Ludmila. **Ocitocina 2022 | Maternar em Rede - Ludmila Yarasu-Kai.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bT991uv1KoQ. Acesso em 9 de abril de 2023.

Figura 36 - Cê qué colo?

Fonte: Kênia de Abreu, 2022

Figura 37 - O martelo da rotina

Fonte: Lorena Barros, 2022

Figura 38 - Peixes, búfalas e urubus

Fonte: Malu Teodoro, 2022

Figura 39 - Maternar em rede

Fonte: Ludmila Yarasu-Kai, 2022

Chamo atenção dessa última categoria conexão de relacionamento para trazer as escolas de dança para mães e bebês, como a Dança Materna, que será explicado no próximo tópico, de onde a artista é professora[85] e usou suas aulas como fonte de inspiração do filme[86].

85 Dança Materna. **Ludmila Yarasu-Kai - Belo Horizonte - Minas Gerais.** S/d. Disponível em https://www.dancamaterna.com.br/ludmilayarasukai. Acesso em 9 de abril de 2023.

86 Descrição apresenta a força das mulheres, alunas das aulas da Dança Materna, no dia a dia como mães de bebês. Como se sentem, o que fazem, e que só elas fazem, e que carregam peso e que ao mesmo tempo vivenciam muito amor. E de cada trechinho de uma história individual, o mini curta mostra como elas transformam seus sentimentos e emoções nas aulas da Dança Materna, juntas e dançando com seus bebês

Figura 40 - Dayane Lacerda

Fonte: Dayane Lacerda

Entrevistei Dayane Lacerda, uma das idealizadoras do Festival, em 14 de julho de 2023. Sua filha na época tinha 5 anos.

Ela disse que a maternidade trouxe para ela uma revolta com a sociedade. Trabalhava há 12 anos no centro cultural em Belo Horizonte (Minas Gerais) e foi despedida quando sua filha completou seis meses de vida: “eu lia sobre isso, que a maioria das mulheres quando retornam da licença eram mandadas embora, mas achei que nunca ia acontecer comigo. Quando aconteceu foi um choque. Minha vida virou de cabeça para baixo”. A partir daí começou a fazer vários trabalhos de performance e vídeo sobre o tema da maternidade: “isso estava no meu corpo, não tinha como não ser o meu trabalho”.

A ideia do Festival veio da necessidade de compartilhamento das experiências no momento pandêmico: “foi pesado para muitas mães, muita solidão, muita sobrecarga, muito medo. A gente não sabia o que podia acontecer. Foi um momento tenso, sem rede de apoio nenhuma já que não podia encontrar ninguém. Eu queria conversar com outras mães e o audiovisual e a virtualidade era a forma possível”. Ela relatou também que durante a pandemia sofreu violência doméstica, se separou do companheiro e teve depressão.

Lançado o edital de vídeos, houve trinta inscrições e ela, com mais três colegas, todas mães, mas com experiências de vida muito distintas, selecionaram dez. O critério, além de questões técnicas, era encontrar a maior diversidade possível de narrativas sobre a maternidade: mães em situação de rua, mães que fazem uso de drogas, mães de periferia, mães pretas, mães presas, mães com muitos filhos, mães que tiveram que continuar trabalhando. As autoras não tinham que ser artistas. O Festival, inclusive, oferecia tutoriais e apoio ensinando a fazer os vídeos, captar som, editar, carregar nas plataformas, e estimulava vídeos inclusive com o celular. Além disso, o Festival promoveu debates entre as autoras que foram muito interessantes, e até hoje ela recebe reflexões e mães sobre os vídeos e os debates.

Antes da maternidade, disse que sempre havia feito trabalhos políticos. Fez um espetáculo chamado "*À tardinha no Ocidente*", que narra alguns momentos históricos do Brasil, por meio de diversas brincadeiras de rua - queimada, mestre mandou, pique cola, polícia e ladrão, futebol, paribola, pique esconde. As personagens são: a Utopia, a Anarquia, a Monarquia, a República e a Ditadura.

Atualmente trabalha na rede de atenção psicossocial com usuários de álcool e outras drogas e está cursando Doutorado na área da saúde na Fiocruz. Seu mestrado havia sido sobre construção de corpos poéticos por meio de performance e autobiografias e o projeto atual é trabalhar o cuidado performativo desse público. Acredita que esse público sofre muita estigmatização e que ainda existe um tabu muito grande em torno do tema. Essas pessoas são culpabilizadas, como se elas fizessem uso prejudicial de drogas porque querem. Não é visto o contexto – a maioria são pessoas pretas, em situação de rua, que sofreram violências. Ela pontua que é necessário aprofundar as causas do adoecimento, que Jota Mombaça[87] chama de "redistribuição da violência". E acredita que a arte é muito potente para estabelecer outras formas de cuidado dessas pessoas: "o artivismo é mover potências".

Embora esteja com outros interesses artísticos para além da maternidade, continua atuando na temática de outras formas:

> Quando eu tenho que cumprir um prazo, eu falo que vou cumprir um prazo diferente porque sou mãe. Eu exijo isso. Entrei na comissão de pós-graduação da Fiocruz justamente porque eu comecei a questionar as ações afirmativas da maternidade, que não existem. É por isso que a gente só lê homem, porque as mulheres estão cuidando de alguém. Na Abrasco criei polêmica porque questionei o motivo de não ter um espaço para as crianças ficarem enquanto a mãe participa do Congresso. A gente vai num debate sobre feminismo, mulheres e saúde e não tem nenhuma mãe ali, porque elas estão com os filhos. Não dá mais (Lacerda, 14/07/2023).

Acha que a pandemia trouxe a teoria para a prática, porque ficou evidente a exclusividade do cuidado pela mulher. Disse que o tema ainda precisa ser falado, de diferentes formas, para que outras pessoas acessem essa informação.

> As pessoas ainda veem a maternidade de uma forma muito romântica e machista, nos filmes, nas novelas. Tem um lado muito incrível mesmo. Acho que a poesia deve ter nascido desse

87 Jota Mombaça ou Monstra Errátik ou Mc K-trina é brasileira, escritora e artista visual brasileira que trabalha em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, estudos queer, diáspora, violência e resiliência, justiça anticolonial, ficção visionária e tensões entre arte e política nas produções de conhecimentos do Sul-do-Sul globalizado. Define-se como "bicha não binária, racializada como parda, nascida e criada no nordeste do Brasil. Em 2021, seu nome integrou o livro "20 em 2020, Os artistas da próxima década: América Latina, que aponta vinte artistas latino-americanos para pautar a próxima década da arte", organizado por Fernando Ticoulat e João Paulo Siqueira Lopes, fundadores da Art Consulting Tool. Atualmente vive e trabalha entre Lisboa e Amsterdã.

> encontro da mãe com o filho porque é muito lindo o sentimento, é uma conexão muito forte, um amor imenso. Mas tem o lado da cobrança social, da pressão, do padrão que precisa ser seguido, e todas as particularidades são ignoradas, mesmo das mulheres mais ricas (Lacerda, 14/07/2023).

Acha que estamos caminhando para uma mudança boa, apesar de ter questões mais difíceis e intensas. “Estamos no processo de transformação social e isso leva anos. Estamos aprendendo”.

Dança Materna

A Dança Materna é um projeto de atenção integral à mãe e ao bebê, desde a gestação até os três anos de vida. Segundo a descrição da prática, mais do que dança, o projeto “traz um olhar para a experiência estética vivenciada pela mãe e pelo bebê, para os cuidados com a mulher no pós-parto e com o bebê[88], para o vínculo entre mães e bebês e a dança é o auge nesta teia de sentidos e relações”[89]. A Dança Materna oferece dança para gestantes, mãe e bebês de colo, mães e bebês andantes e dança na água.

Tive dúvidas em classificar esse ambiente como artivista, pois são opções voltadas para o bem-estar da mãe e do bebê, em que a dança é usada mais como ferramenta para promoção de saúde, um meio para o fim. Porém, esse limiar entre arte e saúde é justamente um dos pontos que se intentou investigar e será aprofundado na entrevista.

O projeto Dança Materna também surgiu de uma experiência individual, a da bailarina Tatiana Tardioli, após gestar e parir sua primeira filha. Com base em conhecimento adquirido a partir de então, criou o método e sua marca e sistematizou seu compartilhamento, que este ano alcança 40 cidades. As professoras formadas no método acessam algumas ferramentas e serviços e integram uma rede de troca de experiências e apoio mútuo. Essa forma de compartilhamento incentiva o trabalho das mulheres com seus filhos e possibilita a sustentação do projeto, e por isso **“**tem sido reconhecida e desenvolvida como política pública de saúde e cultura em alguns municípios”.

88 As mães têm relatado redução na incidência de cólicas e melhora no sono dos bebês.

89 Dança Materna. **Dança materna para mães e bebês de colo e engatinhantes.** S/d. Disponível em https://www.dancamaterna.com.br/paramaesebebesdecolo. Acesso em 9 de abril de 2023.

Na mesma linha da Dança Materna, há outras iniciativas similares como a Dança Mãe Bebê, *Sling Dance*, Maternidade em movimento, em que a dança é o foco desses trabalhos.

Figura 41 - Tatiana Tardioli

Fonte: Tatiana Tardioli

Entrevistei Tatiana Tardioli em 4 de setembro de 2023. À época da entrevista, ela tinha três filhos, de 15, 11 e 6 anos de idade.

Ela é formada em geografia e tinha foco na geografia agrária e gênero, vendo muito potência das mulheres produtoras nos assentamentos. Dançava desde criança, fez teatro e capoeira, e quando adulta se interessou pela cultura popular e pelo balé folclórico. Integrou a companhia Baque Bolado, onde aprendeu muitas danças brasileiras. Tornou-se coreógrafa, diretora cênica, diretora musical e participou de um festival na França. Depois, quis se aprofundar em outras abordagens e ingressou em uma clínica de fisioterapia, com um projeto que se chamava Alfabetização corporal. Com isso e as danças brasileiras, participou de vários programas, deu aulas em diversas periferias de São Paulo para públicos muito diferentes e criou uma companhia de dança para adolescentes. Foi quando engravidou e começou a pensar na possibilidade de um trabalho de dança para gestantes, muito em razão de sua experiência: “às vezes, ao dançar, dar aula, ensaiar, eu ficava profundamente emocionada, me sentia muito conectada com elas”. Mudou-se para Ilhabela e após sua filha nascer, sua doula e pioneira no tema da humanização do parto, sugeriu que ela pensasse também em um trabalho de dança da mãe com o bebê.

Foi o que ela fez em 2008. Começou a dar aulas para mãe e bebê e mães gestantes no Hospital Gama e começou a divulgar na lista de e-mails que se chamava Materna SP e no Orkut. E gostou muito de poder trabalhar com sua filha: “eu já estava muito angustiada com a coisa de ter que trabalhar muito tempo e ficar longe da filha, eu não queria isso, eu queria poder estar mais perto. E eu trabalhava loucamente na gestação, ficava em pé, dava aula, fazia produção cultural e quando ela chegou eu falei ‘hum não é assim que eu quero viver esses primeiros anos da vida dela. Então eu vou precisar dar algum jeito’”. Juntou-se a outros

movimentos de mães, como as Slingadas, rodas de amamentação, Cinematerna, até que foi convidada a participar do programa da Ana Maria Braga, na televisão, onde divulgou seu trabalho e teve uma repercussão maior que a esperada:

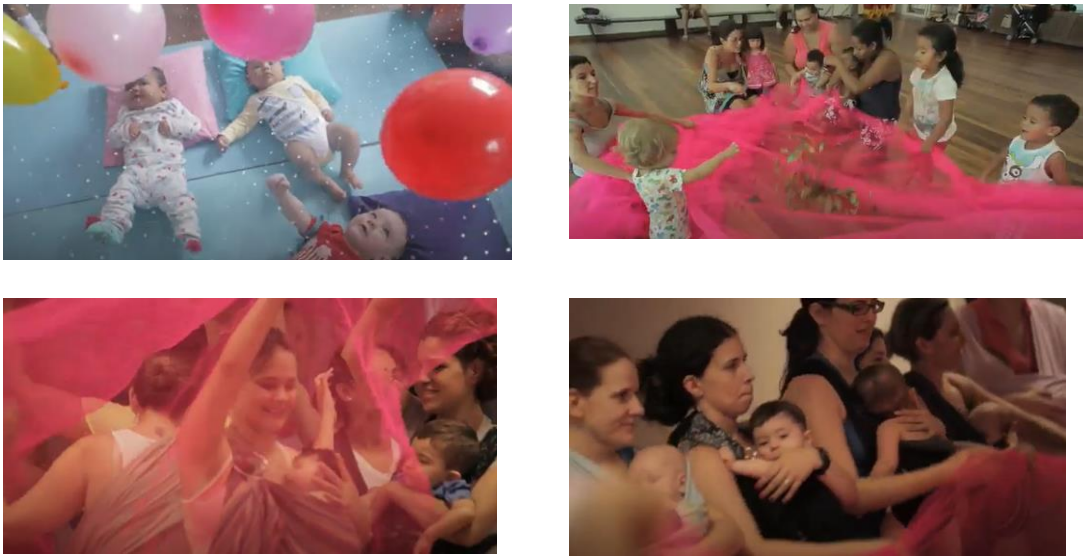
> Esse programa foi reprisado acho que cinco vezes na Globo. Na época a TV tinha peso muito maior, todo mundo assistia muito mais a TV. A partir disso eu comecei ser chamada por todos os canais de televisão possíveis. Tem vários programas ao vivo com a minha filha no colo e eu torcendo para dar tudo certo, com pediatra junto e falando de benefício da amamentação e tudo mais. Foi um momento de abertura. As pessoas achavam muito inusitado esse trabalho, achavam curiosíssimo ver um monte de mãe dançando junta carregando os bebês naquele negócio esquisito que até hoje ainda se estranha um pouco [*sling*]. E aí eu comecei a receber ligações de mulheres de outros lugares que o Brasil falando que queriam poder dar aula também (Tardioli, 04/09/2023).

Foi quando ela começou a elaborar a formação de professoras da Dança materna, processo que durou cinco anos, porque ela começou a estudar a maternidade, educação infantil (abordagem Pikler) e psicomotricidade dos bebês, área em que fez pós-graduação, com André Trindade, psicólogo e psicomotricista de formação e bailarino. Sua preocupação era criar uma dinâmica que fosse acolhedora e amorosa com os bebês e com as mães, nesse período da vida que é tão intenso, tão sutil e tão importante para o futuro da humanidade. Também tinha a intensão de criar uma conexão entre mãe e bebê, trazer um respiro para o trabalho repetitivo de cuidado, e uma conexão entre mães, já que a maternidade é vivenciada pelas mulheres de forma muito solitária, “principalmente nas grandes cidades”. Esse trabalho de formação foi construído presencialmente e posteriormente adaptado para a internet, alcançando muitos públicos diferentes sobretudo durante a pandemia.

Tatiana se entende artivista, com ressalvas a essa palavra. Por um lado, acredita que seu trabalho divulga informações importantes sobre o desenvolvimento da gestação e o desenvolvimento dos bebês e com isso empodera as mães na criação de seus filhos e nas escolhas que fazem em relação à maternidade e à vida profissional. Mas por outro lado, entende que esse artivismo não é e não pode ser impositivo, pois as pessoas têm diferentes experiências e capacidades diferentes, individuais e sociais, de lidar com essas informações. Além dos diversos programas que atuou na periferia de São Paulo, participou de alguns projetos municipais e estaduais que a possibilitaram alcançar outros grupos vulneráveis, como mães em UTIs, com filhos com microcefalia e mesmo outras camadas, como mães que mesmo em situação social privilegiada foram muito terceirizadas e por isso têm muitas dificuldades com seus bebês ao se tornarem mães.

Do ponto de vista estético, disse ter uma grande preocupação com a hiper estimulação dos bebês e por isso trabalha com objetos relacionais simples (como balão), músicas e outros elementos cênicos (formação em rodas) que possam trazer imagens e poesia tanto para bebês como para mães, ao mesmo tempo em que trabalham o corpo de uma forma mais livre e intuitiva.

Figura 42 - Imagens de aulas de dança com bebês e crianças da Dança Materna



Fonte: Dança Materna, S/d

Sobre os resultados de seu trabalho, acredita que mais do que a formação e a disseminação de informações, criou uma rede de mães que estudam juntas e se encontram com regularidade para outras trocas. Isso não foi planejado, mas foi se construindo com o tempo e é muito potente. Também acha que a experiência é muito significativa para os bebês no sentido de construção de uma sensibilidade. Uma vez encontrou uma das primeiras bebês da Dança Materna, que hoje tem quinze anos, a idade da sua filha mais velha, e ela disse que se tornou cantora e artista por causa das aulas de dança com sua mãe. Também recebe relatos de mulheres que vivenciaram situações muito difíceis, como depressão, e conseguiram se fortalecer e fortalecer seus vínculos com seus filhos nas aulas de dança.

Acha que a pandemia possibilitou maior visibilidade do tema do cuidado, embora seja “uma batalha que não está ganha” e daí a importância da militância contínua das

mulheres de lembrar, insistir, aprofundar, exigir para que o assunto não caia no esquecimento.

Mesmo com o crescimento dos seus três filhos, não se vê falando sobre outro tema. Considera seu lugar de atuação no mundo muito conectado com mulheres mães e bebês porque acredita que essa uma fase que pode "salvar a humanidade". Mesmo com outro nível de liberdade e outros caminhos se abrindo, "o lugar mais feliz do mundo é uma aula de Dança Materna. Quando eu estou trabalhando nisso, eu estou completamente imersa no fluxo da vida".

Sua monografia de pós-graduação tem o título "*A Dança Materna e a experiência das gestantes, mães e bebês na gravidez, parto e puerpério*", foi orientada por Adriana Friedmann e defendida no Instituto Singularidades em 2015, com o seguinte resumo:

> O presente trabalho põe-se a serviço de investigar a questão do vínculo mãe-bebê e trazer à tona assuntos correlatos à gestação, parto, maternidade e ao desenvolvimento dos bebês, dialogando com as vivências das aulas da Dança Materna para Gestantes e para Mães e Bebês de Colo e Engatinhantes. Dentre os assuntos abordados, estão a questão da violência obstétrica, do empoderamento feminino e de como vivemos o ciclo gravídico-puerperal à sombra da lógica patriarcal que rege nossas vidas e interfere em questões absolutamente imanentes às escolhas que deveriam ser das mulheres/gestantes/mães, por se referirem aos nossos corpos e à criação de nossos filhos. (Tardioli, 2015).

Resumo dos artivismos maternos durante e após a pandemia

As sete experiências mostram trabalhos muito diferentes, com alguns pontos em comum, observados sobretudo nas entrevistas, que foram fundamentais para o aprofundamento na análise dos trabalhos.

As três características dos artivismos maternos destacadas anteriormente se apresentaram da seguinte forma:

1. **Concepção crítica sobre a maternidade e o cuidado:**
    - Todas compartilham da visão de uma maternidade inserida no contexto capitalista e patriarcal que torna as mães muito vulneráveis, sobretudo artistas (muitas foram demitidas logo após a licença maternidade e viveram de bolsas da universidade, muitas foram mães solo, uma sofreu violência doméstica), mas que existe uma maternagem fora desse contexto e muito potente,

criativamente e socialmente, como uma forma de resistência e de transformação da sociedade patriarcal e capitalista.

- Também foi comum a visão de que a sociedade ainda vê a maternidade de forma muito idealizada, o que invisibiliza os seus problemas, desvaloriza o trabalho do cuidado e adoece as mães. Todas buscam em seus trabalhos não somente visibilizar esses problemas, desromantizar a maternidade e estender a maternagem para além da figura da mãe biológica (crise da representação da mãe), envolvendo redes de apoio, familiares, vizinhos, amigos, comunidades.
- O cuidado é visto como uma questão social necessária e tratada como responsabilidade coletiva e não individualizada, com forte influência do feminismo decolonial e do resgate de sociedades matricêntricas (Valente, 2023)/ matripotentes (Oyěwùmí, 2016), e por isso a necessidade de buscar políticas públicas e mudanças estruturais, como espaços que acolham mães e crianças em instituições.
- A visão crítica também advém de debates e coletivos surgidos no âmbito da universidade. As entrevistadas mostraram terem não somente a formação em arte, como também em diversas outras áreas (jornalismo, geografia, design), não apenas acadêmicas, mas também práticas, por meio de oficinas e cursos. Todas fizeram ou estão fazendo pós-graduação, o que mostra que as experiências são fundamentadas com base em muito estudo e também dedicação, considerando que a maioria delas foi realizada no puerpério.

2. **Importância do trabalho coletivo:**

- O trabalho coletivo é amplamente valorizado pelas entrevistadas como uma forma de resistência e apoio mútuo. Coletivos de mães artistas surgiram normalmente a partir de residências, experiência intensa de troca e de criação, da qual decorreram de forma não intencional as cooperativas e os grupos de atuação como alternativas para enfrentarem juntas as dificuldades impostas pelo mercado de trabalho e pela falta de políticas públicas que contemplem a maternidade.

- As residências, que é um método comumente usado para criação artística, foram conceituados como a “única forma” de as artistas poderem criar, na dupla acepção da palavra, suas artes e seus filhos, já que podiam formatar a experiência de forma a acolher mães e crianças em termos de tempo, espaço, materiais, métodos, entre outros. Mais do que um método de imersão, as residências se mostraram como um pequeno exemplo de comunidade ideal para mães e filhos.

- A maioria relatou participar de projetos sociais voltados não somente à maternidade, mas também à melhoria da cidade, ao cuidado de grupos vulneráveis (população de rua, usuários de drogas, pessoas em UTI, idosos, presos etc.). Ou seja, mostraram um cuidado com a comunidade para além da maternidade, praticando o conceito de maternagem e de cuidado como elemento da cidadania e da democracia.

- A maioria relatou compartilhar os métodos de criação e de produção de uma forma gratuita ou publicamente financiada, visando alcançar o maior número de pessoas.

3. **Uso de métodos criativos:**

    - O uso de métodos criativos integra as práticas diárias das entrevistadas, muitas vezes mesclando arte com as experiências da maternidade. As artistas desenvolvem performances, exposições e projetos que interseccionam suas vivências como mães e artistas, como o uso de materiais afetivos e cotidianos (ex. roupas de filhos) e a criação de arte colaborativa com as crianças.

    - Também houve o resgate e a reconfiguração de técnicas utilizadas por povos tradicionais e mulheres, como o bordado e a oralidade, utilização de materiais de antepassados e resgate de memórias de famílias, entre outros, novamente com influência direta do feminismo decolonial e de teóricas negras, destacando o caráter intergeracional da maternagem.

Além dessas características, foram observados os seguintes pontos comuns referentes à perspectiva da saúde:

- Todas as entrevistadas relataram como o ato de cuidar afeta seu bem-estar e sua saúde. Há uma relação direta entre a sobrecarga, a exaustão e a solidão com o conceito patriarcal de maternidade que atribui às mulheres a exclusiva responsabilidade pela criação dos filhos, do que decorre impaciência, frustração, entre outros sentimentos e problemas na relação com seus filhos.
- As entrevistadas mencionam como a criação artística pode ser terapêutica, proporcionando não somente um espaço individual de respiro, de autonomia, de independência, mas também de reflexão e de elaboração criativa sobre a maternidade, o que tem como consequência a saúde mental da mãe e uma conexão saudável com seus filhos e por consequência um melhor desenvolvimento deles.

Sobre a pandemia, na visão de todas, ela ampliou a percepção da sobrecarga sobre as mães, sua solidão, suas múltiplas responsabilidades, bem como o fato de que o cuidado é um problema que alcança a todos, de formas diferentes a depender de classe, raça e outros fatores. Ainda, a pandemia trouxe o espaço privado para a arena pública de uma forma definitiva e literal.

A pandemia, catalisada pela internet, também foi um momento de reflexão, de conexão, de surgimento de várias iniciativas colaborativas entre artistas mães e de visibilidade dessas ações, que ganharam espaço em exposições, congressos, prêmios, entre outros.

Ao mesmo tempo, as entrevistadas ressaltaram que a pandemia não trouxe mudanças estruturais para melhorar as condições de cuidado ou maternidade, e até acelerou o capitalismo e algumas formas de exploração, como a precarização e privatização do trabalho da mãe empreendedora, assim como a desconexão com a natureza e do cuidado com a Terra e com os outros de uma forma mais ampla.

Por fim, em relação à temática da maternagem, para todas foi uma experiência transformadora em suas vidas. Todas começaram a trabalhar com a questão da maternagem ou do cuidado após se tornarem mães, embora tenham tido uma trajetória artivista antes, sobre outras temáticas. Algumas fazem esse trabalho até hoje, outras passaram a trabalhar ou pensam em trabalhar com outras temáticas com o crescimento dos filhos, mas todas são sensíveis à causa e atuam de forma direta ou indireta com esse tema.

Pré-parto: artivismos maternos e suas contribuições para o artivismo

Em resumo, como um ultrassom de 41 semanas[90], um retrato da pesquisa até esse momento é: o surgimento do artivismo materno foi concomitante ao surgimento do próprio artivismo, que advém de três movimentos da década de 1960, que amadurece nos anos subsequentes: a crise de representação política e os "novos atores sociais", entre eles as mulheres e as mães; a crise de representação cênica e a performance, o teatro épico, a rua como palco e outras manifestações artísticas que engajam o público; e a crise de representação de gênero com a segunda onda feminista e a revolução sexual, que instituíram outras formas de composição de família.

Nesse período começou a ser formulada a concepção crítica da mãe como uma categoria social distinta, como um marcador de identidade, e a maternagem como instrumento de poder e de transformação distinta da maternidade, uma posição de opressão e exploração patriarcal, colonial e capitalista. Isso tem por consequência a desassociação entre a figura da mulher e da mãe e a desintegração da figura da mãe ideal.

O desenvolvimento do artivismo materno acompanha o desenvolvimento dos feminismos e apresenta três características essenciais. A primeira é a camada interseccional das questões de gênero e de maternidade, sobretudo em relação a raça e classe, advindas do feminismo decolonial, o que traz o caráter coletivista, métodos de produção compartilhados, formas de organização não baseadas em gênero, circulares e horizontais, como os coletivos, cooperativas e projetos sociais que engajam a comunidade.

A segunda é a inclusão de crianças e adolescentes, os "novíssimos atores sociais", dignos de direitos e cujo desenvolvimento depende de uma distribuição equalitária de obrigações entre famílias, sociedade e Estado. Consequentemente o espaço privado e o cuidado emergem como uma questão democrática e como elementos da criação artística, inovando as produções com itens domésticos e afetivos, intergeracionais e relacionados à memória e a residência ou uma rede de apoio efetiva como requisito para conciliar as duas tarefas da criação.

90 No Brasil, o ultrassom de 41 semanas é obrigatório para examinar a saúde do bebê considerando que o limite para seu nascimento natural é uma gestação de 42 semanas, caso contrário é necessário intervenção médica. Esse prazo e protocolo varia e outros países. Minha filha nasceu com 41 semanas e 1 dia.

E a terceira é a ação criticamente fundamentada, em estudos e debates, vinculados à luta feminista, antirracista, antipatriarcal, anticapitalista e decolonial. Essas temáticas são não apenas teorizadas como, sobretudo, levadas à prática no cotidiano, nas relações sociais, profissionais, familiares, públicas, íntimas.

A pandemia consolidou uma quarta dimensão ao artivismo materno, que foi o enquadramento das temáticas da maternidade como questão de saúde das mulheres, o que inicia a partir dos debates sobre aborto e se aprofunda a partir do quadro de mães mortas em decorrência direta ou indireta da Covid-19: por feminicídio e violência doméstica, por maior vulnerabilidade à doença em razão de imunidade diminuída na gestação ou amamentação, sobrecarga em razão das tarefas do cuidado e adoecimento mental, maior exposição à doença considerando impossibilidade de isolamento por serem maioria nas profissões de cuidado e na linha de frente de combate à doença, pobreza por terem profissões e posições menos valorizadas e mais precarizadas (Matta *et al*, 2021, p. 159-170).

O artivismo foi um dos poucos locais de conexão e sociabilidade, ainda que virtual, dada a necessidade de isolamento, elemento essencial da saúde humana. Porém, naquele momento não fazia sentido uma arte pela arte, razão pela qual a maioria das criações foi engajada politicamente com algum tema direito ou indireto da pandemia (Silva, 2022a). Além disso, o artivismo foi tido como uma abordagem de cura, seja pelo luto em razão das tantas mortes no período, seja pelas opressões acentuadas no período.

A maior conexão virtual intensificada na pandemia da Covid-19 também trouxe ampliação das redes de mães, maior fluxo e troca de informações, ampliação das formas de organização, diversificação dos métodos de criação e de produção e consequentemente maior visibilidade do tema da maternagem e do cuidado, embora isso tenha trazido poucas mudanças institucionais.

Apesar da pandemia, minha primeira gravidez foi um dos melhores momentos da minha vida. Comia muito bem, dormia bem, fazia práticas corporais diariamente, estudava, trabalhava. Eu me cuidava e tinha o privilégio de fazer isso.

Estudar esse tema na gestação e estar com outras mães artistas evidentemente contribuiu para esse estado. Não tive enjoos e dançar me fez me mobilizar muito, desmistificando a crença de que a gravidez fosse quase uma doença, em que a mulher tivesse que ficar o tempo todo sentada com as pernas para cima e com movimentos muito limitados, impedindo ações básicas do cotidiano.

Nunca me senti mais saudável, viva e móvel. Mais que isso, sentia que eu estava em plena conexão com a natureza, que eu buscava a todo momento, mesmo morando num ambiente urbano e principalmente em razão do isolamento da pandemia – parques, cachoeiras, hortas, frutas frescas. E nisso sentia que tudo fazia sentido, viver era uma dádiva, sobretudo em tempos de pandemia.

Uma grande inspiração veio desse estudo e desse estado, que persistiram no parto e no puerpério. Fiz músicas, vídeos, autorretratos, poemas, desenhos e iniciei esta tese, e dois métodos me acompanharam em todos esses processos: a Técnica Klauss Vianna e o Modo Operativo AND, métodos que se embasam em uma ética do cuidado.

No capítulo seguinte descrevo cada um deles, relato essas experiências de criação que emergiram a partir desse estado de gestação-parto-puerpério e como elas se amadureceram para ser usadas em uma residência artivista para mães.

3. Parto e puerpério: abertura

Ver a criatura. Amar a criatura. Lutar pela criatura. Fazer o luto de si mesma. Ressignificar-se a si mesma após sua chegada.

Nasce um filho e uma mãe.

Nasce uma tese e uma artista.

O parto é realmente um acontecimento, um não saber, nem quando vai começar nem terminar, muito menos o resultado. É um evento de alto risco, para duas pessoas – mãe e bebê. A sensação é de se jogar no abismo.

O meu começou dia 17 de setembro de 2021, às 14h e minha filha nasceu 21h30, de um parto natural. Não houve complicações, não houve intervenções, nem sequer um toque, não houve laceração, não houve necessidade de nenhum tratamento posterior. Houve uma equipe de enfermagem muito respeitosa e um casal com conhecimento, sorte e privilégios.

Por escolha minha, não me preparei para o que vinha depois do parto. A gestação e o parto já eram muita informação, e eram tantas variáveis do pós-parto que não poderia assimilar. De fato, nada prepara uma mãe para o puerpério. Até porque não convivi com quase nenhum bebê na minha vida adulta, o que mostra a infantofobia mencionada anteriormente. Não sabia como pegar, trocar fralda, amamentar, colocar para dormir. A primeira noite passei acordada, sentada na cama, com ela dormindo no meu colo. A segunda não me lembro. Na terceira noite lembrei que tinha mais de 48h que não escovava meus dentes. E assim os dias se seguiram.

O puerpério é um prolongamento do parto. Os primeiros três meses do bebê são chamados de exterogestação. Ou seja, a continuidade da gestação, mas com o bebê fora do útero. É impossível (se) dar conta de uma nova vida simplesmente após algumas horas de trabalho corporal extensivo orquestrado por hormônios. É como viajar de avião: por mais que a gente chegue, a gente não chega, demora um tempo para o nosso corpo realmente chegar, se realinhar à Terra e ao sol. Demora um tempo para o nosso útero retornar ao tamanho inicial, aos nossos ossos se reestruturarem com alguns quilogramas a menos, o nosso corpo funcionar sem alguns hormônios e com outros novos, o nosso raciocínio se acostumar com horas a menos de sono e uma vida a mais a se preocupar, a nossa vida tomar ritmo com um tempo completamente diferente. E demora um tempo também para o bebê chegar no mundo, existir, sair de um ambiente aquático para um ambiente terrestre, por si próprio, sem placenta, sem proteção e se dar conta disso.

Esse momento foi um tempo de abertura, tal qual meus ossos fizeram para dar passagem a uma bebê de 50 cm. E de muita vulnerabilidade, que, amparada por práticas

coletivas e por outras mulheres, se transformou em um elemento potente de criação e de transformação.

Neste capítulo, descrevo essas experiências artísticas que vieram junto a esse estado de gestação-parto-puerpério e junto à pesquisa teórica que estava fazendo e segui fazendo.

Antes de descrever cada criação, convém explicitar sobre dois métodos embasaram todos esses processos: a Técnica da Escola Vianna e no Modo Operativo AND. Na primeira parte deste capítulo, explico esses dois métodos e justifico seu uso neste contexto. Na segunda parte, as experiências criativas que tive nesses métodos e em outros relacionados para que pudesse utilizá-los como práticas de uma residência artística para mães que descreverei no capítulo seguinte. Vejamos.

Via de parto: Técnica Klauss Vianna e Modo Operativo AND: a "escuta do corpo" e o "reparar"

Técnica Klauss Vianna

A Escola Vianna consiste no legado deixado por Klauss Vianna, Angel Vianna e, o filho deles, Rainer Vianna. De acordo com Miller (2012), Klauss e Angel desenvolveram uma pesquisa própria de ensino da dança e no pensamento do corpo nas artes cênicas em geral, com diversas inovações, tais como: o trabalho dos espaços articulares e apoios nos pés sem sapatilhas, o trabalho técnico corporal com enfoque somático resultando na percepção e na consciência do movimento, o trabalho centrado no indivíduo e suas percepções, relações e conhecimentos, o desapego do espelho e do externo como referência, a busca da dança e da expressividade de cada um, a relação de pesquisa de movimento inclusive na vida cotidiana, a relação não hierarquizada entre professor e aluno, entre outras.

Essas características, que hoje nos são familiares, na década de 1960 e 70 foram revolucionárias, sobretudo num contexto de ditadura militar, em que se controlou o corpo de forma ostensiva. Naquela época, a dança por si só seguia coreografias rígidas, um padrão de corpo determinado, referências normalmente europeias, distinções claras entre mestres e

discípulos, entre artista e plateia. Klauss Vianna propõe uma mudança radical nesse padrão. Em 1967, quando era até então somente coreógrafo, teve contato com o teatro político de vanguarda já mencionado nesta tese[91], o que o fez direcionar seu trabalho para o desenvolvimento da "expressão corporal", colocando prioridade no corpo do ator, razão pela qual seu trabalho começou a ser chamado também de "não dança", uma vez que negava os princípios formais do balé (Tavares, 2007).

Dançar nesse contexto seria então "escutar o corpo", o que implica "um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho e dentro para fora" (Miller, 2012, p. 135), sem desassociar do olhar de fora para dentro, a percepção de fatores externos como plateia, ambiente, música, luz e outros elementos exteriores influenciam o ator ou bailarino, e assim sucessivamente.

Isso configurou para a dança contemporânea brasileira uma nova dramaturgia corporal, mais orgânica, com construção do corpo que Miller (2012) chama de "corpo vivo – ao vivo na cena": "o momento presente da cena ficou mais evidenciado, muitas vezes com estratégias de improvisação, surgindo relações mais permeáveis entre dança, teatro e performance (Miller, 2012, p. 47-48).

Esse trabalho técnico estendido para a vida cotidiana se tornaram um modo de existir, o que se torna um trabalho artivista potente da época. O compartilhamento da ideia de "escutar o corpo" desenvolve a autonomia e se torna uma proteção contra o controle. A comunicação de uma arte em que qualquer um pode ser artista, pode criar algo autêntico e pode ser recriado a partir da própria arte é transformador.

Rainer Vianna realizou a sistematização da TKV com a colaboração de sua esposa Neide Neves. Essa pesquisa, resultante da sistematização, foi aprofundada de forma acadêmica com o mestrado de Jussara Miller realizado na Unicamp, o qual apresentou em caráter inédito o registro da sistematização da TKV resultando na publicação do livro "*A Escuta do Corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*" (Miller, 2007), o que se caracterizou como uma colaboração à própria sistematização.

---

91 A primeira peça que teve a participação de Klauss Vianna foi *"A Ópera de Três Vinténs"* (1967), de Brecht, dirigida por José Renato. Até 1979 ele contribuiu na montagem de trinta e duas peças.

Alguns princípios da TKV são: a escuta do corpo; autonomia; autoconhecimento; respeito à singularidade; processualidade; unidade corpo-mente (soma); não separação entre técnica e criação; referência anatômica para a pesquisa do movimento; técnica como investigação; repetição sensível e não mecânica; professor como provocador/facilitador e não como modelo; aula como pesquisa; dança não dissociada da vida (Miller, 2012).

Esses princípios são vivenciados em três etapas: Processo Lúdico, Processo dos Vetores e Processo Criativo. A denominação "processo" dá o caráter de continuidade, como de fato essas ideias são incorporadas e reincorporadas a cada dança, a cada contato com os tópicos corporais. A técnica é um meio, nunca um fim em si mesma.

No Processo Lúdico, o corpo é despertado, provocando a transformação dos padrões de movimento por meio de sete tópicos corporais: presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições e eixo global. É o acordar do corpo pelos "cinco sentidos especiais, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e, ao mesmo tempo, desenvolvemos e aguçamos o sentido cinestésico" (Miller, 2012, p. 74). Esse sentido, também chamado de propriocepção, compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo e trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também táctil e visual, consciente e inconsciente, assim como traz a percepção do caminho do movimento, guiada por um sentido interno, e não exteriorizada (Miller, 2012).

No Processo dos Vetores é abordado o trabalho das direções ósseas que está mapeado em oito vetores de força distribuídos ao longo do corpo: metatarsos, calcanhares, púbis, sacro, escápulas, cotovelos, metacarpos e sétima cervical. A anatomia é utilizada como "recurso para concretizar estratégias de atuação investigativa do corpo":

> O sistema ósseo-esquelético é o eixo de investigação do corpo sentido em sala de aula e amplia a pesquisa para a reverberação nas cadeias musculares, ou seja, cadeias musculares específicas são acionadas a partir de vetores e de direcionamentos ósseos específicos. Logo, a anatomia sensível guia o corpo dançante em relação com a força da gravidade, com o espaço, com o outro, numa gama infinita de escuta, percepção e fruição da experiência no diálogo constante do interno com o entorno (Miller, 2012, p.75-76).

O Processo Criativo é resultante das etapas anteriores, pois nesta etapa são explorados e aprofundados os tópicos corporais e vetores trabalhados anteriormente, utilizando-os como temas para a criação.

Conheci Jussara Miller, bailarina, coreógrafa e educadora corporal, professora da TKV, em abril de 2020, no início da pandemia, de forma remota – ela em Campinas e eu em Brasília. Procurei-a anos após ver sua filha, Cora Lazlo[92], dançar, parecendo que flutuava no ar.

Eu buscava mais que uma dança, um maior entendimento do meu corpo, considerando várias lesões que tive em decorrência da prática intensiva de esportes e sem o devido acompanhamento. Depois de várias torções do joelho, aos quinze anos, jogando basquete, e uma cirurgia, tive vários outros problemas em diferentes partes do corpo, como esporão calcâneo, tendinites no joelho e nos ombros, condropatia, inflamação no quadril, hiperlordose lombar, dores na cervical, travas na mandíbula, alguns inclusive concomitantes. Achava que eram problemas separados. Tive que ir em médicos diferentes. Perdi as contas de quantas sessões de fisioterapia fiz, em paralelo com diversas outras terapias corporais (físico-psíquicas). Todas trouxeram algum resultado, mas em todas havia uma determinação diferente sobre como eu deveria movimentar aquela e outra parte do corpo, muitas fragmentadas e conflitantes entre si. Isso me trazia dúvidas, inseguranças, e acabou limitando meus movimentos. Eu, que era muito ativa, fui ficando cada vez mais sedentária. Eu tinha esperança ainda de encontrar alguma orientação que fizesse sentido para meu corpo e minha vida, de forma integral, que me ampliasse as possibilidades de movimento, me desse de volta a confiança no meu corpo. A TKV não só atendeu como superou essa expectativa, pois pude fazer tudo que imaginava dançando, que sempre foi o que mais gostei de fazer na vida. A dança, essa dança, a minha dança, era o que procurava afinal, e que já estava aqui, comigo, no meu corpo e no meu coração.

Após um ano de prática, em abril de 2021, grávida, iniciei o Processo Didático e em abril de 2022, com minha filha no colo, comecei o Processo Criativo. Logo, nesse período de três anos, a TKV atravessou todo esse estado de gestação-parto-puerpério e de pesquisa em dança. Foi uma sincronia em várias camadas, muitas co-incidências [SIC] – a dança incidindo sobre minha maternidade e vice-versa. Pesquisei o Processo Lúdico na gestação e

92 Cora Laszlo é dançarina, professora e pesquisadora brasileira que atualmente mora em Los Angeles. As suas práticas centram-se na improvisação em dança, estudos de presença, práticas decoloniais e pedagogias críticas. Seu trabalho é baseado na Técnica Klauss Vianna. Tem bacharelado em Dança e licenciatura em Ensino de Dança pela Unicamp (Brasil), especialização em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP (Brasil), e mestrado em Estudos de Performance na NYU. Atualmente cursa doutorado em Culturas e Performance na UCLA. É autora de Outros Caminhos de Dança, livro sobre a Técnica Klauss Vianna publicado no Brasil. Mais informações em https://www.coralaszlo.com/.

tive o puerpério junto com o Processo dos Vetores. Tive convicção que isso me ajudou muito a ter uma gestação saudável, um parto natural e um puerpério relativamente tranquilo.

No processo didático, dei aulas para minha mãe, minha avó materna, minha tia e depois passei a dar aulas para gestantes e puérperas. Paralelamente, no Processo Criativo, fiz a videodança "parTida". Menciono isso para enfatizar a inter-relação entre todos esses Processos - Lúdico, dos Vetores e Criativo – e o imbricamento na TKV entre técnica e criação, o que foi chave nesta tese:

> A técnica no modo proposto aqui não desvincula o aprendizado de sala de aula do processo criativo; a relação entre ambos os aspectos é direta e acontece já na prática regular do aluno-pesquisador. O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação. A técnica não se fecha em si, mas permite acessar o corpo para a experimentação de erros e acertos com o foco no processo investigativo, e não somente no produto artístico, resultando assim num entrelaçamento entre técnica e criação (Miller, 2012, p. 53).

A improvisação, como recurso técnico e criativo e diferencial da TKV (Miller, 2012, p.78), foi um elemento importante nas criações que serão descritas aqui, sobretudo nesse estado gestação-parto-puerpério, em que não existe coreografia pré-definida: a relação com o bebê e a construção da maternidade vai se dando a cada dia. Também é uma abordagem essencial do Modo Operativo AND, razão pela qual aproximei e utilizei essas metodologias.

Essa flexibilidade, também chamada de labilidade, é uma característica da TKV, como dança somática, que propõe:

> uma vivência do soma em estado exploratório, [...] do corpo lábil, no sentido de transitório, instável e sempre em transformação, que permite ao artista cênico deixar viva e ativa a postura da investigação necessária ao processo criativo (Miller, 2012, p.73).

Por consequência do caráter transformador da TKV, que significa que o artista tanto cria a arte quanto é criado por ela, e da imbricação entre processo criativo e didático, alterei a minha pesquisa de doutorado e de vida, que antes era **sobre** arte e passou a ser **em** arte. Essas preposições fazem toda a diferença. Como afirma Rey (2002, *apud* Miller, 2012), a pesquisa sobre arte é "a realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando com objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios e circulação, inserção etc.". Já a pesquisa em arte é "aquela realização pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho" (Rey, 2002, *apud* Miller, 2012, p. 126).

Embora ambas essas abordagens sejam válidas e proveitosas, é importante lembrar que o contexto acadêmico das artes muitas vezes insiste em negar a própria arte, "como se o artista não pudesse ser ele mesmo investigador, um produtor de saberes, mas estivesse sempre fadado a ser um reprodutor de conhecimento produzido por outro, um pesquisador sobre arte" (Miller, 2012, p. 129).

No entanto, essa experiência somática da TKV de criação, a produção de arte em si se revelou como produção de conhecimento. Junto com o entendimento do soma, da não dicotomia entre mente e corpo, teoria e prática, ciência e arte, houve uma necessidade de coerência entre todos esses campos, o que teve como consequência a mudança para uma pesquisa em arte, em que a criação foi ao mesmo tempo entrada e saída do processo, ou seja, o próprio processo.

Além disso, contribuiu não somente para minha saúde e o preparo para a gestação-parto-puerpério, como também me ajudou a integrar a maternidade à minha vida e a me reintegrar no mundo. Em outras palavras, percebo todas as dimensões do artivismo – arte, política, feminismo e saúde – na TKV. Por isso a escolha dessa Técnica para este trabalho.

Parte dessa explicação da TKV e do relato sobre a videodança fazem parte do artigo que eu e Jussara escrevemos intitulado "*A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna*" (Silva e Miller, 2023).

Modo Operativo AND (MO-AND) e a Escola do reparar.

O MO-AND emergiu de uma experimentação da junção entre a Etnografia como Performance Situada, estruturada pela antropóloga Fernanda Eugénio, e a Composição em Tempo Real, desenvolvida coreógrafo João Fiadeiro[93]. Em suma, consiste em um sistema de "ferramentas-conceitos e conceitos-ferramentas de aplicabilidade transversal à arte, à ciência e ao quotidiano para tomada de decisão, a gestão sustentável de relações e a criação de artefactos" (Fiadeiro e Eugénio, 2012, p. 222).

93 A partir de 2016, João Fiadeiro não mais participou do desenvolvimento do MO-AND. Fernanda Eugénio desdobrou os jogos e os conceitos e os sistematizou, criando a Escola do Reparar.

Para os autores, os problemas de convivência e a ausência de um plano comum normalmente girariam em torno de pensar e agir conforme o que sabemos - ou pensamos saber - e para algum fim, como se conseguíssemos isolar uma ação, antever suas causas e prever suas consequências no tempo e no espaço. Viveríamos uma lógica em que as respostas são pressupostas e impostas, o jogo do saber, o modo operativo É, em que o imprevisível ou não é percebido, ou é ignorado ou é aniquilado: "é preciso a todo o custo explicar ou interpretar, recuperar o porquê e o fio da narrativa-expectativa, devolver as coisas aos seus "devidos" e domesticados lugares" (*ibid.* 2012, p. 223-224).

O MO-AND propõe, em uma ética emancipatória do pensamento, o jogo do não saber: por meio de um trabalho situado relacional, seria possível suspender esse saber limitante e impositivo da (cri)ação. "Como não saber" ou "como não ter uma ideia" significaria suspender a intencionalidade e isso seria, portanto, a primeira pergunta que poderia ampliar as possibilidades de atuar no mundo estabelecendo um outro modo de operar, o E (AND). Nesse modo de operar AND, sujeito e objeto, realidade interna e externa se fundem, e todas as ações, inclusive não humanas, configurariam situações em que, por meio do afeto, acidente e acidentados irrompem e se interrompem mutuamente, perspectiva que se aproxima da teoria dos movimentos sociais mais contemporâneas - mobilizações como performances (Rossi, 2015; Arendt, 2010), dramaturgia (Dowbor e Szwako, 2013), acontecimento (Mendonça, 2007), explicadas anteriormente.

O MO-AND sugere diversos jogos, em duas escalas: a maquete, normalmente em um tabuleiro desenhado por fitas no chão, ou a humana, com a própria vida. A maquete consiste em uma redução da escala do espaço e do tempo e do número de acidentes para aprendermos a operar nesse outro modo ao qual não estamos habituados. É como se pudéssemos observar a vida do lado de fora e acompanhar as coisas desde o início até o fim linearmente. Além do tabuleiro, são utilizadas "tralhas", isto é, objetos quaisquer que possam ser manuseados e utilizados nas jogadas.

Figura 43 - Jogo de tabuleiro e tralhas do Modo Operativo AND

Fonte: Arquivo próprio.

Não há regras preexistentes para o jogo acontecer, elas são constituídas enquanto se joga. Mas a proposta é experimentar outro modo de operar que se desdobra dos três sentidos de **reparar**: 1) parar de novo, suspender a reação decorrente do jogo habitual do agir em conformidade com o se sabe previamente, se opor diante disso, sustentando e habitando a situação em que acidente e acidentado irrompem e se interrompem mutuamente, ou seja, se deixando afetar; 2) reparagem, no sentido de decompor o que, como e onde-quando o acidente acontece, fazendo um inventário das possibilidades de relação, das potências emergentes, das tendências contingentes, que fazem da situação um campo de direções, dando ao acidente uma "intensidade extensiva e uma extensividade intensiva", tornando o imprevisível (não saber) não apenas em visível, mas também em provável (sabor[94]); e 3) reparação, "consertar concertando", isto é, manusear doses de repetição e diferença para que o acontecimento se mantenha acontecendo, com precisão (nem mais, nem

94 Aqui há uma referência a uma expressão portuguesa de Portugal que não existe no Brasil. As pessoas lá perguntam "o que sabe essa comida" no sentido de "que sabor tem essa comida, que gosto tem essa comida", como se a comida soubesse algo. Saber e sabor se confundem, pois, e os autores utilizam esse jogo de palavras para sugerir uma troca do saber, que limitaria a ação pelo que já sabemos previamente, para o sabor, que amplia a ação ao que ainda não sabemos, ao que o acontecimento ou a coisa sabem.

menos) e com prontidão (nem antes, nem depois), reiniciando o início, finalmente . É o ato de tomar posição-com algo, estabelecendo, portanto, uma interação.

O reparar é, assim, executado em todas as jogadas, que consistem na escolha de um ou mais tralhas escolhidas e/ou na feitura de um gesto no tabuleiro, baseados em uma afetação recíproca entre objetos e sujeito. A primeira jogada marca uma [posição], a segunda jogada é uma [posição-com] e marca um conjunto de possíveis relações entre as duas posições tomadas e a terceira jogada é uma [posição-com-posição] e marca uma interação, isto é, efetiva uma das relações entre as relações possíveis. As demais jogadas são remarcações de relações possíveis vão se reconstituindo sucessivamente a cada posição[95], que funcionam, portanto, como condições, e não condicionamentos, e o resultado da prática do reparar é um outro modo de operar, o AND e não o É, um desdobramento do que sabe o acontecimento, e não um dobramento do acontecimento no que sabemos previamente, a convivência num plano comum, saboreando o viver junto. Não se trata de uma coletividade anterior ou posteriormente definida por consenso, mas continuamente redefinida por um dissenso, "pois, se para seguirmos juntos precisamos preservar o plano comum, para preservar o plano comum precisamos, de quando em quando, mudar, o suficiente para que sigamos juntos" (Fiadeiro e Eugénio, 2012, p. 230).

O jogo começa-se e termina-se pelo meio, pelo que nos atravessa, o que nos afeta. O cálculo sobre as causas que determinam as jogadas e sobre as consequências delas não estão em jogo. O jogo não faz história com o desenvolvimento das tramas lineares das narrativas-expectativas de cada jogador. O jogo faz cartografia com o envolvimento entre as posições tomadas e os jogadores, um mapa vivo de relações e afetos emergentes. Afinal, concluem os autores, relações e afetos seriam tudo que temos e tudo o que nos tem, o que nos é mais próprio e mais alheio. Não os escolhemos, somos escolhidos por eles. Por isso, são acidentes, que irrompem e nos interrompem. O que normalmente fazemos é, no modo operativo, transformá-los em objetividades supostamente racionais, que nada mais são que representações, sempre implícitas, que temos que explicar em algum momento. No modo operativo AND deixamos os afetos e as relações presentarem-se, explicitarem a que sabem e

95 andlab.reparar. **Uma introdução ao modo operativo AND.** 2019. Jogo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=p8-goDDo7MQ. Acesso em 9 set. 2019.

nos deixamos nos implicar por eles[96] (*ibid.* 2012, p. 331-332), do que resulta visualmente em imagens, instalações, performance, dança, poesia e, politicamente, em uma ética do agir e do viver em comunidade, em que o cuidado é característica.

Esses jogos, chamados de interferência e de transferência, utilizam sobretudo os recursos do tabuleiro e da tralha e são praticados predominantemente em laboratório, trabalhando em diferentes camadas de complexidade a construção da posição-com-posição. Embora despertem o cuidado com o plano comum e a curadoria do que pode ser, há jogos específicos de cuidado-curadoria, que abordam diretamente o corpo em situação e a matéria afetiva individual, por meio do território-corpo – "espaço-tempo singularizado, seja ele a cidade ou a intimidade" (Eugénio, 2019. P. 18) – ou o corpo-território – "agregado vibrátil do soma, feito do entrelaçamento complexo entre carne, sentido, sensação, emoção, imaginário e história de vida" (*ibid. 2019*). Os jogos de cuidado-curadoria no corpo-território também são chamados de ANDbodiment e jogos de comparência, procedimentos inventivo-afetivo do existente, práticas que colabora, com a mediação-criação de outros arranjos (trans)formais, e incorporam as operações de acolher, dar suporte, assistir, acompanhar, colocar-se à serviço (*ibid.* 2019*)*.

> A des-cisão entre cuidado e curadoria, assim, explicita-se com o exercício persistente dos modos de efetuação fractal de uma política de co(m)passionamento, comprometida ao mesmo tempo em experimentar com as potências dissidentes de uma prática distributiva-disseminada do amor e em explicitar **o cuida-curar enquanto fazer que ou é de todes, para todes, por todes, com todes ou, de todo, nem é nem será**. (*ibid.* 2019, p. 44, grifos próprios)

A relação entre o MO-AND e a TKV é que ambas propõem o trabalho do corpo numa perspectiva ao mesmo tempo autônoma e relacional. Ainda, ambas estabelecem práticas processuais, métodos abertos às possibilidades do devir, do que advém novidade,

96 Nas palavras dos autores: "De modo que, também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação – uma inquietação que detona aquilo a que chamamos de **processo criativo**. O problema é que, mal as inquietações emergem, a nossa tendência é apartarmo-nos delas – e não fazer "com" elas. Mal emergem, percebemo-las e assimilamo-las como ideias. Dito de outro modo, mal nos damos a oportunidade de conviver com o "Isso" nesta sua condição de inefável: muitas vezes, já o experimentamos via os canais dos nossos clichês, já o experimentamos como "Isto" decifrado. Não aguentamos tempo suficiente para inibir o hábito de decifrar, dizer, diagnosticar, interpretar, saber – e, assim, desativamos a hipótese de serem elas, as inquietações, que nos afectam, a nos dizerem "a que sabem". Tornadas inspiração, idealização ou modelo, amparam a nossa "intenção". E, de posse já não do afecto mas dessa "intenção", o nosso processo criativo toma o trilho da representação: obra "sobre" a ideia "implícita" e não artefacto "com" o afecto "explícito". Pior ainda: de posse dessa "intenção", já não podemos reparar na "inclinação" do terreno-afecto, no sentido-direção para o qual ele tende e nos convida. Já estamos, tão depressa, mergulhados na decifração do sentido-significado pessoal que aquela inquietação nos desperta. Já estamos, tão depressa, na viagem da "ilusão biográfica", trabalhando para produzir um "efeito" a partir desse afecto que tão logo tomamos como "causa". O problema é que os critérios pessoais da intenção só por uma feliz coincidência permitem que a "obra" funcione como ocasião de partilha, posto que a inscrevem na constelação dos códigos e significados individuais de quem a faz" (Eugénio e Fiadeiro, 2013, p. 231 232).

inovação e transformação da realidade. Se para a TKV a tarefa primordial é a escuta, para o MO-AND a tarefa primordial é o reparar, e isso ocorre a partir do mesmo ponto: o silêncio do que se sabe *a priori*, para que novos saberes – a criação e a comunhão – se manifestem. Nisso consiste o estado de presença, a dança e o viver juntos.

Apostei em ambos os métodos para pensar e testar outras possibilidades de artivismo materno, em especial para potencializar o caráter transformador da maternagem e para imaginar e inventar outros contextos nos quais mães e crianças fossem livres e dignas.

Passei a utilizar o MO-AND para fazer artivismo em 2019, com um foco específico em torno das políticas educacionais nacionais, dando seguimento aos indicativos que tive no mestrado pesquisando as ocupações estudantis de que a arte era uma aliada para o ativismo. Junto com o Núcleo MO-AND Cerrado, composto por estudantes da graduação e da pós-graduação de Ciência Política, Artes Cênicas e Artes Visuais, realizamos duas ações naquele ano: 1) um jogo de tabuleiro com imagens e postagens do perfil do ex-Ministro da Educação, Abraham Weintraub, no Instagram, sobre um programa educacional denominado "Future-se"[97]; e 2) uma performance no Ministério da Educação, denominada "Ré-pare-se", que consistia em experimentar um quarto sentido para "reparar"[98].

Para o artivismo materno, dei mais atenção aos jogos de cuidado-curadoria, considerando que o corpo é elemento fundamental na maternidade e no artivismo materno, como visto, e que essas práticas do MO-AND dialogam com a TKV.

No subcapítulo seguinte, mostro como experenciei o MO-AND e a TKV na minha própria gestação, parto e puerpério e como maturei esses recortes do MO-AND e da TKV dando aulas para gestantes e puérperas e criando sobre a maternidade. Após, no capítulo seguinte, mostro como utilizei essas experiências na Residência artivista para mães.

---

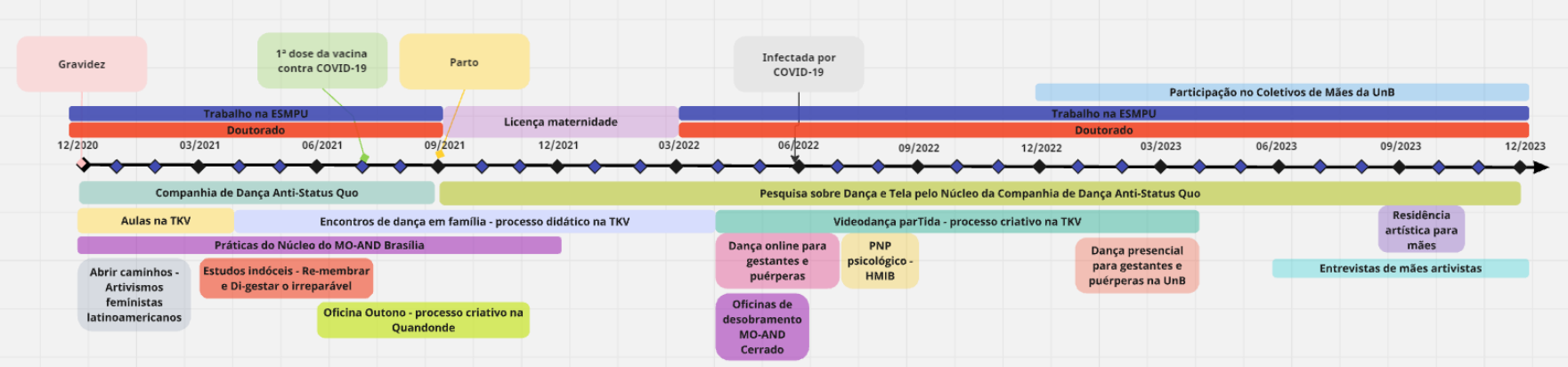
97 andlab.bsb. **Onde-quando? Tentativa 1 de reparar o futuro (da educação) do país. Brasília-DF**, 30 de outubro de 2019. Disponível em . Acesso em 14 out. 2024. https://www.instagram.com/p/B8GqrUWFkEK/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em 14 out. 2024.

98 Mais informações em Silva (2020a e 2020b).

Parto: como nasce uma mãe e uma artista

Entre as práticas mais relevantes para a elaboração da residência artística de mães posteriormente, cito as seguintes, em ordem cronológica:

Figura 44 - Linha do tempo deste trabalho



Fonte: Autoria própria.

As práticas da TKV e decorrentes dela foram: 1) o Processo Didático (encontros de dança em família), 2) dança online para gestantes e puérperas, 3) as aulas de dança para as gestantes do programa pré-natal psicológico no Hospital Materno-Infantil de Brasília, 4) o ciclo de dança presencial para gestantes e puérperas na Universidade de Brasília e 5) o Processo Criativo na TKV, em que fiz a videodança “parTida”.

As práticas do MO-AND em que trabalhei o tema da maternidade foram: 6) os Estudos Indóceis – Re-membrar e Di-gestar o irreparável, 7) as práticas online do Núcleo do MO-AND em Brasília e 8) as Oficinas de desdobramento do MO-AND e práticas corporais em Brasília.

Outras práticas que também foram também importantes para a construção da Residência Artística para Mães: 9) o Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos da Escola Otratierra, 10) a pesquisa e a prática na Companhia de Dança Anti Status Quo; 11) o processo criativo do grupo Quandonde e 10) o Coletivo de Mães da UnB.

Práticas da TKV

Processo didático – TKV - Encontros de dança em família

Fiz o processo didático da TKV de abril de 2021 a março de 2022. Foram aulas online, teóricas uma vez por mês e prática duas a três vezes por semana. Como uma espécie de estágio, dei aula uma vez por mês presencial para minha vó, mãe e tia, que já faziam as aulas online práticas e que eram, assim como eu, grupo de risco e, portanto, tínhamos os mesmos cuidados em relação à pandemia.

As aulas aconteceram na casa da minha vó, que era mais arejada. Após as aulas tivemos conversas que nunca tínhamos tido antes. Nunca tínhamos ficado a sós, sem maridos, filhos. Nunca tínhamos que não servir ninguém, nunca tínhamos tido esse tempo para nós mesmas. Falamos sobre gravidez, parto, nossos corpos. Houve muita intimidade e foram muitas descobertas uma das outras, e autodescobertas. Algumas dolorosas: percebemos pela primeira vez que todas nós já havíamos sofrido violência obstétrica. Também identificamos que algumas questões corporais e psicossomáticas não são genéticas, mas são hereditárias, pois aprendemos imitando movimentos cotidianos também.

Para além dessa experiência intergeracional, as aulas coincidiram com o período do 3º ao 9º mês de gestação e 1º ao 6º mês de puerpério. Utilizei os aprendizados experienciados no meu próprio corpo gestante-puérpera para embasar as aulas que dei posteriormente a gestantes e puérperas.

Percebi a importância do processo lúdico para engajar todo o meu corpo-mente na gravidez e no parto, em que a respiração foi muito importante. A cada inspiração, pude me escutar. A cada expiração, tentava relaxar mais e mais cordas vocais e pelve e observar as modificações que iam minuto a minuto acontecendo em mim e na

minha filha e íamos nos movimentando em dupla para que encontrássemos uma posição melhor e mais relaxada para nós duas, dança que seguiu acontecendo, a cada amamentação, carregamento e outras etapas da criação. Como disse Larissa Carvalho (2018, p. 43), no estudo da *"Maternidade em movimento"* que tem por objeto a TKV para gestantes e mães com bebês, "a dança de cada um, nesse caso, já é uma composição de dois".

Em relação ao processo dos vetores, que me aprofundaram nos tópicos do processo lúdico, didaticamente compilei os 8 tópicos em 4 grupos, considerando que fiquei 4 meses sem dar aulas em razão do pós-parto imediato e para a proteção da recém-nascida ainda não vacinada contra Covid-19. Acabei adotando posteriormente essa sistemática nas outras práticas.

O estudo do processo dos vetores coincidiu com o nascimento e desenvolvimento da minha filha. Pude reparar que o caminho do estudo dos vetores, dos pés à cabeça, é o contrário ao desenvolvimento dos bebês, da cabeça aos pés. Primeiro eles estabilizam a cervical e daí conseguem sustentar mover a cabeça; depois começam a alcançar com as mãos e as utilizam, assim como o cotovelo e as escápulas, para, de barriga para baixo levantarem o tronco; depois começam a estabilizar o quadril para se sentarem e a movimentá-lo e elevá-lo até ficarem de joelhos e engatinhar; e por fim começam a apoiar os pés no chão para ficar de pé e caminhar. Isso foi muito interessante para meu próprio estudo, minha prática e posteriormente estendido para as aulas que dei para puérperas.

Abaixo resumo os tópicos de cada processo, com fundamento na prática da TKV com Jussara Miller e no livro "*A escuta do corpo*" (Miller, 2008) e os principais aspectos de cada um relacionado à minha experiência corporal de gestante-puérpera, que foi compartilhado após com outras gestantes e puérperas. Em seguida apresento algumas imagens do processo.

Tabela 2 - Tópicos do Processo Didático da TKV e minha experiência de gestante-puérpera

	Tópico	Conceito resumido	Minha experiência de gestante-puérpera
Processo Lúdico	Presença	Consciência do corpo, o que inclui situá-lo no tempo e no espaço a partir das nossas sensorialidades – que abrange não apenas a visão, a audição, o paladar, o olfato e o tato, mas também o sentido cinestésico. Desenvolvimento de estado de atenção, testemunhando a partir do soma, a relação entre interno e externo. Trabalhado por mapeamentos e respiração.	Quando gestante, senti aceleração do meu metabolismo e da respiração, tanto em pausa quanto em movimento; sono e necessidade de desacelerar. Transformação intensa do corpo da gestante e da bebê a cada dia. Sentir movimentos da bebê[99].
	Articulações	O movimento lubrifica as articulações e o processo de vetores amplia o espaço entre elas. Trabalhado por aquecimento nos três níveis espaciais – baixo, médio e alto. as articulações conduzem as flexões e as extensões dos músculos. As articulações estão encadeadas.	Articulações muito flexíveis, que preparam o corpo para abertura no parto. Necessidade de ajustes em movimentos cotidianos, como caminhar, agachar e sentar, redimensionando o tônus de algumas musculaturas conforme o crescimento da barriga.
	Peso	Medida subjetiva e modular, que varia conforme nossa vetorização a partir dos apoios, da nossa tensão nas articulações, da nossa resistência nos músculos e com a distância ao chão. Trabalhado por fluência, do impulso e do pêndulo. Entrega do peso.	Tensão maior nos glúteos e na lombar. Necessidade de aumentando o tônus na parte anterior do corpo e diminuindo a tensão na parte posterior, ao mesmo tempo em que desbloqueava os joelhos, para reposicionar a barriga. Experiência de tentar sentir o peso das partes internas do corpo, especialmente o útero. Ganho de peso na gestação e perda brusca após o parto.
	Apoio	Local de distribuição do peso do corpo no chão ou em qualquer superfície. Diferenciação entre apoio ativo e passivo. Ativação do apoio modulada pelo tônus muscular com reflexo na liberação das articulações e alinhamento do corpo.	Apoios variam conforme posicionamento e tamanho da bebê, como ela se apoiava no meu corpo e meu corpo no espaço. Mapeamento e distribuição de apoios importante na hora do parto, para relaxar pelve e facilitar passagem da bebê. Também importante no pós-parto para reorganização do corpo[100]. Os primeiros apoios do desenvolvimento da bebê, antes mesmo que a gravidade da Terra, é o corpo da mãe – sua voz, sua respiração, seu cheiro, sua temperatura, seu olhar. E como reação, a bebê passou a ser meu apoio também.

99 A primeira vez que senti minha bebê mexer dentro de mim foi exatamente na aula sobre presença. Como nunca tinha tido essa sensação na vida, assustei e estranhei, achei que era engano meu ou alguma movimentação das entranhas após almoço. Mas ela se movimentou novamente e tive certeza. Ela também se fez presente. E fiquei pensando – será que ela já havia se movimentado antes e por não estar presente não percebi?

100 Dois dias após o parto, ao deitar-me no chão, sentia que meu corpo estava fragmentado, como se eu tivesse explodido e cada parte tivesse voado para um lugar diferente. Não sentia uma unidade no corpo. Porém, fazer isso repetidas vezes ao longo dos dias seguintes e remapear meus apoios físico-psíquicos, foi fundamental para me reconhecer novamente, no meu novo corpo. Lembrei da expressão em inglês "*put yourself together"*, que traduzida literalmente significa "junte suas partes" mas é utilizada no sentido "recomponha-se". Isso foi possível pela entre do peso (da maternidade?) no chão.

	Resistência	Apoio superativado, isto é, ativação intensificada da musculatura agonista (que realiza a ação) e da antagonista (que resiste à ação), trazendo um tônus maior para o movimento, uma densidade. Três tipos de resistência: em relação ao espaço, no movimento entre os níveis espaciais e em relação ao próprio movimento articular. Miller descreveu como decorrência desse movimento interno uma "atenção e prontidão musculares em que o corpo ganha outra dimensão, ou melhor, uma tridimensão, o que poderíamos chamar de presença cênica" (Miller, 2007, p. 70).	Necessidade de usar a resistência na gestação para ativar ainda mais a púbis para cima e contrair os esfíncteres. No puerpério, com o aumento do peso da bebê, também usei a resistência para carregá-la mas com isso sobrecarreguei articulações do ombro. Excesso de resistência pode trazer tensão (Miller, 2007, p. 72).
	Oposições	Provocam o alongamento da musculatura, que é outra forma de ampliar os espaços das articulações. São trabalhadas em três planos anatômicos: sagital, que divide esquerda e direita; frontal, que divide frente e trás; e transverso, que divide em cima e embaixo. Por meio de movimentos espiralares e modulados conforme a intensidade do apoio, senti a tridimensionalidade do meu corpo e dos movimentos, e um pouco mais de projeção e estabilidade.	Trabalho das oposições para abrir meu corpo para esse ser que crescia em mim. Importância da posição de cócoras e nela a oposição entre joelhos, auxiliada pelo apoio dos cotovelos, para abrir o quadril.
	Eixo global	Alinhamento do corpo a partir dos tópicos anteriores e preparação para o trabalho dos vetores. Conhecimento das partes da coluna – cervical, torácica, lombar e sacro –, suas sinuosidades e como ela se relaciona com as partes do nosso corpo ligadas a ela – cabeça, caixa torácica e bacia – nos três níveis espaciais.	O alinhamento do corpo mudou muito imediatamente antes e depois do parto. Já com nove meses gravei uma dança para me lembrar do corpo e do movimento grávido, em uma homenagem a mim e à minha filha, provocação da coreógrafa e amiga Luciana Lara[101].

101 Para Berbeleta. 2022. Disponível em https://youtu.be/yD0JIkjBYII. Acesso em 19 de abril de 2023.

Processo dos vetores	Pés – 1º vetor (metatarsos) e 2º vetor (calcâneo)	Ativação por meio da pressão dos metatarsos para baixo e dos calcâneos para baixo e para dentro. Como consequência da vetorização dos metatarsos, os três arcos que sustentam o pé (longitudinal medial, longitudinal lateral e transverso) se evidenciam e se ampliam, aumentando a estabilidade e o alinhamento dos joelhos. Como consequência da vetorização dos calcâneos, há uma rotação do fêmur para fora, refletindo na estabilidade da articulação coxofemoral e na conexão entre pés e quadris.	Percebi que ficava muito sentada no cotidiano e meus pés ficavam gelados. Após o processo, eles ficaram mais aquecidos e percebi que meus sapatos estavam apertados – aumentei mais um número e troquei todos. Presenteei todas minhas alunas com sandálias largas ou uma bolinha para massagear e abrir as articulações dos pés. O trabalho também me trouxe maior alinhamento vertical e estabilização do corpo em pé e uma maior leveza dos movimentos. O direcionamento dos calcâneos, para dentro ou para fora reflete diretamente na abertura ou fechamento dos ísquios e da ilíaca, o que foi importante no dia do parto[102]. A vetorização dos pés também foi importante no pós-parto para realinhamento do quadril. Percebi que esse trabalho no puerpério me engajou também a retomar o cuidado de mim mesma, reorganizei minha casa, redefini minha nova dinâmica, reestabeleci algumas relações, reorganizei algumas memórias. Trouxe-me enraizamento. Nos bebês, embora essa vetorização dos metatarsos e calcâneos ocorra quando estão deitados, sentados e em outras posições, integrada com outras vetorizações, no processo de verticalização ela se intensifica e se modula possibilitando o desenvolvimento de movimentos mais complexos: primeiro ficam de pé, depois andam, chutam, correm, pulam e por fim se equilibram em um pé só.
	Quadril - 3º vetor (púbis) e 4º vetor (sacro)	Encaixe da bacia, por meio do direcionamento do púbis para cima e do sacro para baixo (na posição de pé). Como consequência são ativados os músculos do abdômen e a coluna é alongada, alinhando as cinturas pélvica e escapular.	Foi importante para sustentar o peso da barriga. Mobilização do quadril também foi importante para o trabalho de parto, sobretudo em um corpo sentado da pandemia. Utilização de bambolê e bola de pilates. Após 3 meses de parto, coincidência ou não com esse trabalho voltei a menstruar. Nos bebês essa vetorização acontece primeiro deitado, depois sentado, depois em quatro apoios e finalmente de pé. A bacia é a primeira das três caixas ou esferas ligadas pela coluna, dando base para a caixa torácica e o crânio. Ela conecta todo o nosso tronco aos membros inferiores e o chão. A bacia é onde fica o nosso centro de gravidade, o útero, o bebê. Também vi relações dessa região com um lugar de energia sexual, de geração de vida, de criatividade, de transformação.

102 No dia do parto, até a bolsa estourar, direcionei os calcâneos para dentro, especialmente de cócoras, para abrir ilíacos e a bebê passar pela parte superior da pelve, e após a bolsa romper, no expulsivo, direcionei os calcâneos para fora, para abrir os ísquios e possibilitar a passagem pela parte inferior da pelve.

	OMBROS, BRAÇOS E MÃOS - 5º (escápulas), 6º vetor (cotovelos) e 7º vetor (metacarpos)	Direcionamento das escápulas para baixo e para as laterais, opondo acrômios, direcionamento dos cotovelos para as laterais e giro dos metacarpos para fora, estabelecendo uma unidade entre escápulas, braços, antebraços e mãos. Como consequência, há uma ampliação da caixa torácica, alargamento da cintura escapular, alongamento do peitoral e intensificação das mãos como apoios ativos.	Região importante para o trabalho exaustivo de amamentação. Necessidade de apoio dos cotovelos e trabalho de força dos bíceps, para não tensionar ombros e fechar clavículas. Práticas de torção e de alcance, por meio de oposições, mobilizando e ampliando essas partes foi fundamental e me ampliou a capacidade de respirar. Assim como a cintura pélvica é a mais exigida na gestação, a cintura escapular é a mais exigida no puerpério, considerando essa transferência da bebê da barriga para os braços. Ombros como local de apoio da bebê (dormir, arrotar, chorar, ouvir minha respiração e voz de perto, ser acolhida e abraçada, ser sustentada para mamar, apoiar a cabeça dela considerando sua falta de força na cervical) e de sobrecarga materna. A independência da bebê alivia essa região da mãe. Relacionei a cintura escapular a uma região de expressividade (libras, gestos), relacionamentos (abraços, carícias, aperto de mãos, socos, ombros fechados como sinal de introspeção, tristeza, peito aberto como sinal de disponibilidade ou agressividade) e trabalho ou ação (colocar a mão na massa, dar uma mão a alguém, assumir compromissos). Na bebê, após a firmação da cervical, os cotovelos começam a se apoiar no chão e a escápulas a se firmarem naturalmente para baixo. Depois os braços passam a alcançar o espaço, cada vez mais longe e em mais direções, buscando com as mãos objetos diferentes para saber e saborear em todos os sentidos. Essa expansão leva a movimentos de todo o corpo, começando com as torções e o giro quando deitadas, e depois ao sentar-se, ao engatinhar e ao andar. As mãos vão refinando os movimentos: primeiro pegam e agarram de qualquer jeito, batem, passam de uma mão a outra, começam a pegar com menos dedos, apalpam, beliscam, acariciam.
	Cabeça – 8º vetor (sétima vértebra cervical)	Direcionamento da sétima vértebra cervical para a frente. Como consequência, o crânio se equilibra de forma a dinamizar seu movimento, a liberação da traqueia e a amplitude do campo visual.	Na pandemia, em que toda a comunicação se concentrava nas telas, a tendência era a hiper projeção da cabeça para frente, tensionando a cervical, e o trabalho excessivo dos olhos a uma distância curta. Foi importante o trabalho do olhar para longas distâncias e a mobilização do pescoço de uma forma tridimensional, relacionada com o olhar e outros sentidos. O crânio é a terceira esfera ou caixa, sobreposta à caixa torácica e a caixa pélvica (bacia). A cabeça é uma das partes mais pesadas do corpo do adulto e desproporcionalmente grande nos bebês. É o centro dos sentidos corporais. Os sentidos são o primeiro apoio do bebê, ainda antes de nascer, e guiam o desenvolvimento após o nascimento. A cervical, por sua vez, é o vetor que mais se evidenciou pra mim nos primeiros meses, na posição de bruços e as tentativas de levantar a cabeça.

Fonte: Elaboração própria.

Figura 45 - Coreografia de movimentos da bebê

Fonte: Autoria própria.

Figura 46 – Coreografia gestante, eixo global

Fonte: Autoria própria.

Figura 47 - Presente para alunas

Fonte: Autoria própria.

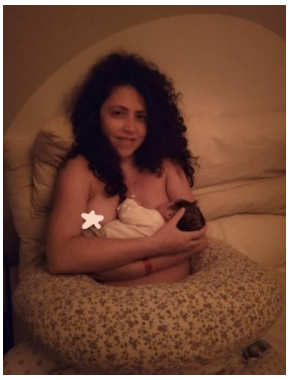
Figura 48 - Pé adulto e pé de bebê

Fonte: Autoria própria.

Figura 49 – Evolução do alinhamento das caixas/esferas da bebê com 3, 4 e 5 meses

Fonte: Autoria própria.

Figura 50 – Cintura escapular na amamentação



Fonte: Autoria própria.

Figura 51 – Ombros como apoio e sobrecarga materna

Fonte: Autoria própria.

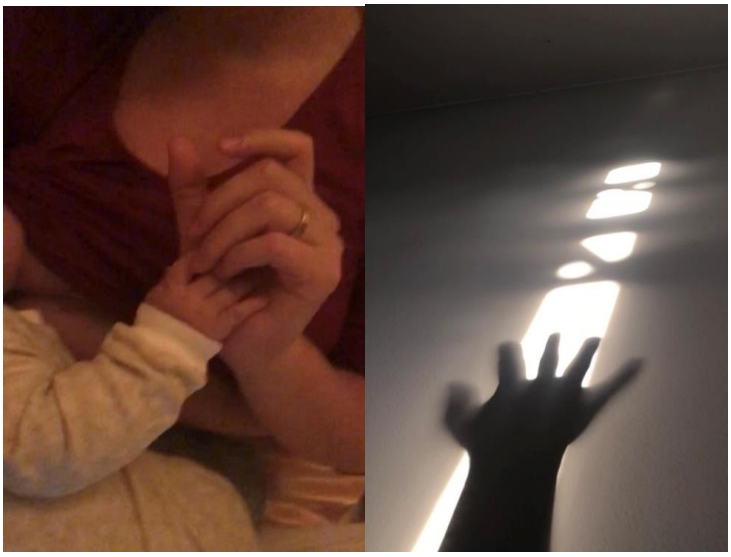
Figura 52 – Liberação das mãos e alargamento da cintura escapular com o uso do *sling*

Fonte: Autoria própria.

Figura 53 - Alinhamento de cervical e da cintura escapular na bebê

Fonte: Autoria própria.

Figura 54 - Mãos como expressividade e relacionamento



Fonte: Autoria própria.

Aulas de dança online para gestantes e puérperas (abril a junho de 2022)

Com base na minha própria experiência como aluna gestante e puérpera de dança na TKV, na Dança Materna[103] e na Escola de Artivismos Feministas Otratierra, que será posteriormente descrita, construí planos de encontros de dança online para gestantes e puérperas. Os encontros aconteceram via Jitsi e tinham a frequência semanal, no período de abril a junho de 2022.

Os encontros para gestantes tinham poucas participantes e muita rotatividade. As razões foram principalmente relacionadas à agenda delas, concorrendo com consultas a médicos, fisioterapeutas, cursos e outras atividades que a mulher acumula de vida não gestante como trabalho, estudo, casa, relacionamento, com sua vida de gestante, isso quando não é já mãe de outra criança ou cuida de outra pessoa. Por essas razões, nesses encontros, enfatizei sobretudo o relaxamento e a lubrificação das articulações do quadril e os movimentos com a pelve. A maioria das mães participantes nesse período eram mães de primeira viagem e foi comum o relato sobre o medo de perder o bebê, sem motivo aparente. Então o trabalho também foi

103 Fiz aulas online de dança para puérperas com bebês de colo de fevereiro a abril de 2022.

direcionado para que sentissem e equilibrassem esse peso, ganhando confiança no próprio corpo em transformação conforme desenvolvimento do bebê. Foram feitas poucas sugestões para casa, apenas sugerida a leitura do livro *Parto Ativo* (Balaskas, 2012), a recomendação de anotações em diário e de elaboração de lista de música para dançarem quando quisessem.

Os encontros para puérperas tiveram mais participantes e menos rotatividade. A condução online foi desafiadora, considerando que a minha atenção era direcionada não somente para as mães, mas também para seus bebês, simultaneamente, em telas menores que 25cm². Também foi complicado criar um sentimento de grupo nesse contexto, cada uma em seu espaço sem enxergar direito o outro, seja pelo tamanho da tela (muitas inclusive faziam aulas pelo celular e só viam a minha tela ou de quem falava), seja pela dificuldade de administrar o próprio movimento, com o cuidado do bebê e a aula em si.

Apesar disso, as mães que participaram me relataram que a melhor parte era sair da rotina, fazer algo lúdico com o filho que não o mesmo de todos os dias – amamentar, trocar fraldas, colocar para arrotar e dormir. Também disseram gostar de poder prestar atenção no próprio corpo e movê-lo de diferentes formas, e mais ainda de poderem conversar com outras mães com filhos em idades próximas. Esses relatos evidenciam o isolamento e a exaustão mencionadas anteriormente.

Foi um ciclo curto, interrompido porque eu e minha filha pegamos COVID-19. Foi conturbado também porque estava conciliando essa cura, que foi bem difícil, ao retorno ao trabalho, à introdução alimentar e à estruturação da rede de apoio. Mesmo assim, foi muito potente e algumas práticas desenvolvidas aqui levei para as seguintes e para a Residência artivista para mães.

Programa Pré-Natal Psicológico para gestantes (julho a agosto de 2022)

O Pré-Natal Psicológico (PNP) é uma prática complementar ao pré-natal médico, voltado para maior humanização do processo gestacional e se propõe a prevenir situações adversas potencialmente decorrentes desse processo, dentre elas a depressão pós-parto (DPP). Ele é realizado com gestantes de alto risco atendidas no

Hospital Materno-Infantil de Brasília, e dele eu participei de julho a agosto de 2022 propondo e conduzindo práticas corporais vinculadas aos temas trabalhados.

O programa é realizado durante sete semanas com gestantes previamente selecionadas, sendo um encontro de 2h por semana. O programa é oferecido gratuitamente pelo Hospital e conduzido por psicólogas devidamente treinadas para esse Programa, mas que o fazem de forma voluntária.

No grupo em que participei havia inicialmente oito gestantes, com idade gestacional bastante diversa, de 14 a 31 semanas, e diferentes questões de saúde e sociais. Entre as questões de saúde, estavam: obesidade, descolamento de placenta, endometriose e a totalidade delas apresentou quadro de depressão diagnosticada pelo corpo psiquiátrico do Hospital. Entre as questões sociais, estavam: gravidez não planejada, desemprego, mãe solo, pobreza, migração inter-regional. Uma delas chamou minha atenção e de todo o grupo, pois engravidou de gêmeas após seu filho, que tinha síndrome de *down*, ter falecido por COVID-19, com pouco mais de um ano de idade. Essa pequena amostra revela quão distintas podem ser as diferentes maternidades, e como a pandemia trouxe ainda mais uma camada de complexidades a cada uma delas.

As práticas corporais que eu propunha respeitavam a condição de gestação de alto risco do grupo, então foram práticas de 10 a 15 minutos em cada sessão, que ora eram feitas no início, ora no meio, ora no final da sessão. Esse momento era combinado previamente com as psicólogas.

Os temas abordados no Programa foram: 1) apresentação e história da gestação; 2) planejamento de parto; 3) rede de apoio e relacionamento com pais das crianças; 4) avosidade; 5) depressão pós-parto; 6) aleitamento e pós-parto; 7) avaliação e encerramento.

No primeiro tema, apresentação e história da gestação, propus que sentadas, com pés no chão (aterramento) e de olhos fechados, apenas se concentrassem na própria respiração, no relaxamento e na conexão com a criança em seus ventres com suas mãos, convidando a auto-observação, sempre que necessário. Também distribuí um diário para que anotassem a cada semana seu estado somático, a

partir dessa prática de se autobservarem. Ainda, sugeri um aplicativo gratuito com meditações guiadas específicas para gestantes.

No segundo tema, planejamento de parto, elas compartilharam a história de seus próprios nascimentos e de partos anteriores. Comentaram sobre diferentes situações: uma havia sido adotada, a outra criada por vó após ter sido abandonada por sua mãe, a outra rejeitada pelo pai, a outra foi a 15ª filha não planejada de um casal, a outra havia nascido em uma casa onde seus pais estavam presos em situação análoga à escravidão e ela também até os seus quatorze anos, quando um tio conseguiu que ela se mudasse de cidade a pretexto de estudar. Nesse dia, uma enfermeira obstétrica foi convidada a falar sobre as opções de parto e os direitos das parturientes. Várias mulheres relataram o desconhecimento da maior parte dessas informações e compartilharam situações de violência obstétrica, que só descobriram que eram violência obstétrica naquele dia. Foi distribuído a elas um modelo de plano de parto. Como atividade prática, propus que de pé explorassem um pouco o peso de seus quadris sobre os pés, as diferentes possibilidades de movimentação dos quadris, a força de suas pernas em cada posição e a sensação em seus assoalhos pélvicos a depender da posição dos pés. Ainda, sugeri assistirem vídeos partos de animais mamíferos e indiquei o livro *Parto Ativo* (Balaskas, 2012).

No terceiro tema, rede de apoio e relacionamento com pais das crianças, os companheiros das gestantes foram convidados, mas apenas dois compareceram e um deles não quis participar, ficou do lado de fora da sala. A maior parte delas explicaram que eles estavam ausentes porque estavam trabalhando, mas isso aliado aos discursos delas mostram a baixa participação no cuidado dos homens com as mulheres e consequentemente com os filhos e o baixo investimento na relação afetiva. O homem que estava presente falou pouco. Nessa ocasião propus que, em roda, nos fizéssemos massagem na cervical, nos ombros e nos braços, enfatizando que quanto maior a entrega do peso do corpo e, portanto, a confiança, maior o relaxamento. Por isso, para o parto, era importante a escolha de uma pessoa, qualquer que fosse, que inspirasse essa confiança e viabilizasse a entrega. Também estimulei a atenção à respiração com vocalização e depois à expressão do que estava sendo bom e o que estava sendo ruim, orientando o massagista para o alcance de seu bem-estar.

No quarto tema, avosidade, as avós foram convidadas a participar, sejam as mães das gestantes, suas sogras ou outras mulheres que tivessem esse papel como irmãs, tias, madrinhas etc. Por meio de cartazes feito com figuras e palavras recortadas de revistas, as avós falaram um pouco sobre como se sentiam nessa função e as gestantes sobre suas expectativas em relação às avós. Nesse dia propus que, de pé, tivessem consciência de seu eixo de equilíbrio, e o direcionamento no púbis e tônus no abdômen suficiente para equilibrar o peso de suas barrigas, que iam crescer cada dia mais. Mostrei como essa prática poderia liberar a lombar. Depois, sugeri que caminhassem para trás, o que ativa ainda mais esse direcionamento do sacro para baixo e do púbis para cima, além de aumentar a visão lateral. Pedi que fizessem a mesma caminhada para trás indo em direção à mãe ou à figura materna que estava presente, e elas comentaram como se sentiram mais seguras com esse suporte. Associei o caminhar para trás com o resgate do passado e sugeri que honrar suas ancestrais poderia trazer confiança para este momento. A prática recomendada foi fazer um porta-retratos com as mulheres de sua família que trouxessem esse conforto e acolhimento.

Figura 55 - Dança para gestantes no programa Pré-Natal Psicológico (2021)

Fonte: Autoria coletiva.

No quinto tema, depressão pós-parto, foram exploradas as ideias que as mulheres tinham em mente em torno dos termos pós-parto, recém-nascido, maternidade, depressão, ajuda, tristeza. Comentaram sobre os 6 pilares do tratamento: medicação, terapia, alimentação, atividades de movimento, espiritualidade e rede de

apoio. Ainda, falaram sobre os hospitais que atendiam casos extremos de depressão pós-parto, inclusive 24h, e os sinais de alerta – entre elas a psicose da mãe ou alguma questão com o bebê.

Vale comentar que a espiritualidade teve especial importância e relação com esse tema, pois a maioria era evangélica e manifestou pouco acolhimento da Igreja com a depressão. As mulheres tinham medo e vergonha de dizerem que estavam tristes porque eram julgadas como ingratas por outras bênçãos, sobretudo a de poderem gerar uma vida, ou como rebeldes e infiéis, pois não aceitantes dos desígnios de Deus.

Nesse dia, sugeri que explorassem a relação entre suas vaginas e suas gargantas, experiência que foi positiva na proposta que conduzi no Curso de artivismos feministas latino-americanos da Escola Otratierra, que descreverei mais à frente. Começando com respiração, em diferentes lugares (barriga, costelas, peito), passando a respirações vocalizadas com diferentes vogais, até gritos, e o que acontecia com o resto do corpo em cada uma dessas situações. Essa relação serviria não apenas ao momento do parto, mas em qualquer outra situação de sua vida em que quisessem se expressar, ainda que ninguém ouvisse ou entendesse. Para casa, sugeri que cantassem, e que pensassem nas músicas que gostariam de ouvir no momento do parto e que seus filhos ouvissem na gestão e no pós-parto.

No sexto tema, aleitamento e pós-parto, foi convidada uma enfermeira especialista em amamentação. Nesse dia, sugeri que explorassem a vetorização das escápulas para fora e para baixo, a sua mobilidade em diferentes situações do cotidiano – e da futura amamentação – e a relação entre elas e os cotovelos e as mãos. Ainda, explorei um pouco a mobilização da torácica e da cervical, em espirais. Para casa, sugeri que fizessem um plano pós-parto, com itens sobre comida, apoio nos cuidados com o recém-nascido, limpeza e organização da casa, atividades de descanso e lazer e a construção de uma caixa de ferramentas para situações de emergência com o bebê ou consigo mesmas. Ainda, comentei sobre a importância do *sling*, que não apenas aliviava as dores de carregar o bebê, mas também liberava as mãos e o corpo de uma forma geral para outras atividades, contribuía no processo de exterogestação e alívio de cólicas.

No sétimo e último tema, foi feita a avaliação e o encerramento. A maioria comentou como, apesar da dificuldade em participarem do grupo tendo em vista a distância de onde residiam, a dificuldade de transporte e todas as demais situações, os encontros eram a melhor coisa da semana delas e como elas saíam mais animadas e felizes. A mulher que havia perdido o filho comentou que finalmente conseguiu entrar no quarto de seu filho para começar a organizar para as gêmeas que chegariam. Nesse dia, e só nesse dia, ela não foi vestida de preto, foi vestida de rosa. Aqui há nitidamente um resultado psíquico mas também um resultado político: tendo o devido tempo, espaço e apoio para processar, as mães podem fazer os devidos lutos e continuar sendo pessoas saudáveis, o que é positivo para si e para a comunidade.

Também foi feita uma visita no hospital, mostrando todo o percurso da gestante e dos acompanhantes e as instalações em cada situação. Nesse dia, sugeri que, sentadas, fizessem uma massagem em seus pés, abrindo bem os dedos, mobilizando os tornozelos e a coxofemoral, com os ísquios bem apoiados na cadeira e os ombros relaxados. De pé, pedi para que construíssem sua verticalidade a partir da sensação dos pés com o chão e que dançassem livremente, percebendo seu corpo do dia, o corpo do bebê do dia e explorando os movimentos que esses dois corpos pediam em relação, aumentando o ritmo aos poucos.

Essa foi a minha primeira experiência presencial com outras gestantes. Tive conhecimento por meio da psicóloga que me atendia no programa de acompanhamento psicossocial da Universidade de Brasília, oferecido à comunidade acadêmica e que foi muito importante para mim nos últimos três meses de gestação e primeiros nove meses de minha filha.

A estruturação dos temas trabalhados no programa do PNP também me inspirou a criar roteiros de aulas mais alinhadas às expectativas das gestantes e, posteriormente, a gerar dispositivos criativos de geração de imagens na videodança parTida.

A experiência no PNP ainda me alertou sobre a necessidade de se ter profissionais de “saúde mental” nas atividades “corporais” voltadas à maternidade, considerando que muitas questões “psíquicas” emergem dessas práticas e não possuo

ferramentas adequadas para lidar de forma específica. Coloco entre aspas todos esses termos porque embora essas dimensões estejam tradicionalmente divididas e dicotomizadas – de um lado o corpo, o físico, o carnal e de outro a mente, o psíquico, o emocional – e que esses termos facilitem o entendimento ou didaticamente possibilitem a especialização e o aprofundamento, é essencial que elas sejam cada vez mais aproximadas até que fundam na teoria e na prática, pois o que se observa e que se evidencia cientificamente é que elas estão intimamente imbricadas.

Também, embora essa atividade tenha se inserido nesse contexto da "saúde mental", a dança despertou reflexões e até mesmo ações no contexto da vida de cada uma das pacientes, modificando relações, comportamentos e até mesmo profissões. O corpo é de fato um mediador do afeto e o afeto, entendido como essa força que transcende o individual e conecta corpos, modifica as relações e consequentemente padrões sociais e políticos. Daí o potencial das ações artivistas corporais para diluir as fronteiras entre o sensível e o racional, o micro e o macropolítico, o individual e o social.

Ciclos de dança presenciais para a comunidade acadêmica (janeiro a fevereiro de 2022)

Durantes os meses de janeiro a fevereiro, realizei encontros de dança para duas turmas de mães, uma para gestantes e outra para puérperas. As inscrições foram divulgadas nas tantas listas de mães no WhatsApp e as interessadas se inscreveram por meio de um formulário. Houve 8 inscrições para a turma de gestantes e 8 inscrições para turma de puérperas. As aulas foram gratuitas e realizadas na Universidade de Brasília.

Com base nas experiências anteriores, observei que aulas contínuas tinham mais rotatividade e ciclos mais curtos tinham mais continuidade, uma vez que as pessoas tinham mais facilidade de se comprometer com períodos menores e um fim previsto. Então planejei seis encontros em cada turma. Para cada aula era pensada um tópico da TKV, um tema sobre a maternidade e atividades complementares extraclasse – que poderiam ser uma leitura ou uma prática. Eram três os pilares dos encontros:

1) saúde, no sentido de fomentar o bem-estar, o autoconhecimento, a identificação de dores e desconfortos, o aprendizado sobre as soluções que o próprio indivíduo encontra;
2) arte, no sentido de sensibilizar o olhar para a realidade que parece crua e dura, incentivar a criatividade a partir do que já existe, usar o cotidiano como matéria de inventividade, apropriar-se do próprio corpo e da relação com o bebê como potência de criação; e
3) político, no sentido de reconhecer as microrrelações de poder que nos atravessam e nos atropelam no dia a dia, encontrar as brechas de possibilidade de rebeldia, ter noção dos custos e benefícios de cada escolha individual e coletiva, se engajar com outras mães e pessoas aliadas.

O objetivo dos encontros, portanto, era fomentar esses três pilares a partir da dança e observar como eles se relacionaram nesse período.

Esses termos foram apresentados no primeiro encontro e todas as participantes preencheram termo de concordância e de autorização do uso de imagens e áudios, bem como forneceram informações sobre seus perfis sociais, relativos à raça/cor, identidade de gênero, orientação sexual, renda individual e familiar e grau de escolaridade.

A maior parte das participantes eram mulheres brancas, cisgênero, heterossexuais, empregadas de classe média alta e pós-graduadas. Embora a amostra seja pequena, é evidente o viés dado em função da forma de convite, considerando que foi divulgado para os meus grupos de mães, majoritariamente formado por pessoas de padrão semelhante, mesmo tendo sido pensado de forma gratuita para outras pessoas. Além disso, as aulas foram ministradas no campus Asa Norte, área nobre de Brasília, e que também enviesa o perfil das participantes.

Fizemos um grupo de WhatsApp com todas as inscritas de cada turma. Pelo grupo encaminhava o resumo dos encontros e as sugestões de práticas e leituras. Também era um espaço de dúvidas, compartilhamentos, mas em nenhuma das turmas

as participantes se manifestaram de forma íntima, apenas perguntas pontuais e funcionais, curtidas e compartilhamentos de fotografias dos encontros.

Nas aulas para gestantes, utilizei como base o roteiro de sete encontros trabalhado no HMIB. Nas aulas para puérperas, aliei os tópicos da TKV com a dinâmica da Dança Materna, aliados a temas do puerpério. Assim, o primeiro momento acontecia com as mães sentadas ou deitadas e os bebês num tapete macio, o segundo com as mães se mobilizando nos três níveis com objetos lúdicos, o terceiro voltado para o movimento das mães em pé com os bebês no *sling* e o quarto para trocas, aproveitando que os bebês quase sempre dormiam após a dança.

Tive um foco maior na mobilização dos corpos das mães, mas essa possibilidade dependia dos bebês e suas necessidades: se estivessem mais agitados, precisavam ser pegos ou atendidos; se estivessem mais tranquilos, poderiam continuar no tapete. Também observei que ao longo dos encontros eles foram ficando mais tempo e mais à vontade no tapete, e as mães também foram ficando mais à vontade no chão e no espaço, para se moverem, e para cuidar dos bebês das outras.

Após as aulas, gravava em áudio meus relatórios, os pontos de melhoria, fazia um resumo e encaminhava no grupo de WhatsApp e readaptava o roteiro para as próximas aulas. A seguir mostro esses roteiros lábeis, que foram se atualizando no percurso:

Tabela 3 - Roteiro de aulas de dança para gestantes

Nº do encontro e data	Tema	Tópico TKV	Movimentos sugeridos	Sugestão de prática ou leitura	Retornos das participantes	Pontos de melhoria
1 – 12/01/2023	Apresentação, expectativas.	Presença	Relaxamento com uso do chão, respiração, conexão consigo mesma e com o bebê, olhar e outros sentidos, relação entre corpo e espaço, tridimensionalidade.	- Escrever semanalmente em um diário - Meditação (aplicativo *Gentle Birth*) - Leitura *"Parto Ativo"* (Balaskas, 2012)	"Não sabia que eu conseguia fazer tantos movimentos por causa da barriga" "Não sei por que nunca tinha dançado grávida! Foi muito bom"	Utilizar músicas instrumentais e não com letras. Fazer um roteiro de movimento que se relacione com os temas. Lembrar como era ter um bebê na barriga.
2 – 19/01/2023	Parto e rede de apoio no parto.	Peso, resistência, vetores 1,2,3,4	Posições verticais de parto, alargamento do quadril, alongamento da lombar, reconhecimento do peso da barriga e eixo de equilíbrio, relação pés e quadril. Relação com outro.	- Investigar a história do próprio nascimento. - Fazer porta retrato com pessoas e objetos de confiança, segurança, conforto.	"Muitas dores na lombar" "Qual a relação entre a posição dos pés e o quadril?"	Ter mais momentos com música. Trabalhar mais o relaxamento, há uma dificuldade geral.
3 – 26/01/2023	Rede de apoio no pós-parto, depressão pós-parto, tristeza materna.	Apoio e expressividade	Apoios no chão, na parede e no ar. Apoios do bebê no nosso corpo. Sensibilização das costas com a parede. Relação garganta e assoalho pélvico.	- Fazer uma lista de músicas e cantar. - Observar própria voz, como se expressa e em quais momentos, se manifesta necessidades e pedidos. - Leituras: "*Depressão pós-parto, psicose pós-parto e tristeza materna*" (Iaconelli, 2005); e "*maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta*", (Zanello et al, 2022).	"Meu apoio sou eu mesma, não posso contar com mais ninguém". "A ativação das costas tornou o caminhar mais leve".	Oferecer opções de apoio para quem não tem apoio.
4 – 02/02/2023	Exterogestação e amamentação	Oposições, vetores 5, 6 e 7	Mobilidade das escápulas e torácica, espaço entre ombros e crânios, alongamento braços. Uso do sling.	- Curso de amamentação. - Massagens.	"É muita coisa para estudar na gestação, quero entrar mais em relação com o meu corpo".	Oferecer materiais menos escritos como vídeos, ou de forma mais visual como resumos.

5 - 09/02/2023	Solidão materna e rede de mães	Articulação, eixo global, vetor 8	Mobilidade da cervical e da lombar com o uso da toalha, giros e torções. Relaxamento e meditação guiada[104].	- Entrar em grupos de mães - Leituras: "*Responsabilidades, cuidado e democracia*" (Biroli, 2015). e "*Maternidade e representação política*" (Valente, 2022).	Dividimos um lanche e pudemos conversar sobre outros assuntos.	Focar mais na gestante do que no bebê.

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 4 - Roteiro de aulas de dança para puérperas

Nº do encontro e data	**Tema**	**Tópico TKV**	**Movimentos sugeridos**	**Sugestão de prática ou leitura**	**Retornos das participantes**	**Pontos de melhoria**
1 – 06/01/2023	Apresentação, parto, puerpério	Presença, vetores 1 e 2	Relaxamento com uso do chão, respiração, conexão consigo mesma e com o bebê, olhar e outros sentidos, relação entre corpo e espaço, tridimensionalidade. Distância entre crânio e ombros	Diário, escrito ou em áudio, para falar como se sente somaticamente. Uso do *sling.* Dançar com os filhos. Enviei uma lista de música, mas sugeri fazer uma própria com as músicas do próprio gosto. Leitura: "*Mulheres visíveis, mães invisíveis*" (Gutman, 2013)	"Eu nem sabia que estava tão encurtada e que estava sentindo tantas dores". "Fiquei muito feliz de meu bebê de 4 meses ter dormido na aula e no *sling*. Isso é novidade."	Esticar ao máximo o tempo inicial para mobilização das mães sem os bebês, explorar mais o nível deitada no chão, especialmente de bruços.
2 – 13/01/2023	Rede de apoio	Apoios, vetor 7	Apoio dos pés e das mãos. Apoio dos ísquios. Apoios	Verificar onde se sente sobrecarregada, no corpo e na vida.	"Durante a aula várias vezes me veio na mente situações	Aumentar o tempo de troca entre as mães ao

104 Aqui utilizei o seguinte texto: "Eu posso respirar e transformar essa energia em prazer. A cada expiração, eu relaxo mais. A cada hora eu deixo meu corpo se expandir o quanto precisar. A cada momento, eu deixo acontecer e agradeço este milagre em mim. A cada dia, eu me entrego mais a essa experiência. Confio no meu corpo. Meu corpo sabe o que precisa fazer. Meu corpo sabe como parir. Meu corpo sabe. Eu sei. Estou segura de que eu e meu bebê estamos fazendo o nosso melhor. Teremos ajuda caso precisemos. Estamos seguros e confiantes". Essas palavras foram inspiradas nas meditações do aplicativo Hypnobrith e nas frases que mais me impactaram no Diário para gestantes de Yogamami (programa de Joana Andrade). É importante destacar que embora a proposta somática seja exatamente a não separação entre corpo e mente e, tendo a condução falada como guia do movimento, a linguagem e a escolha de palavras importe consideravelmente, acho fundamental enfatizar o corpo e suas partes para levar a atenção pra essa materialidade concreta e carnal e amenizar a atenção que estamos acostumados a dar nos processos mentais, psíquicos, imaginários, emocionais, que muitas vezes tiram o foco do momento presente. Do mesmo modo que o título do livro de Jussara Miller que sistematiza a Técnica Klauss Vianna é "A escuta do corpo", e não "A escuta do soma" ou "A escuta de si", é necessário reequilibrar esse binômio mente-corpo, por meio da ênfase do corpo, para que um dia se chegue ao soma e que isso seja compreendido pela população geral.

			para amamentar e segurar o bebê. Apoio das costas no chão e na parede. Uso do apoio das mãos sem encurtar distância entre crânio e ombros. Apoio do olhar.	O que pode ser relaxado? O que pode ser delegado? O que pode ser feito junto com a criança? Sugestão de uso do tempo livre para si mesmo, e não resolver coisas da casa, do bebê ou de outra pessoa. Leitura: "*Maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta*" (Zanello et al, 2022).	como eu sinto o meu corpo ou olho e sinto o bebê" "Após a última aula eu me senti mais tranquila para lidar com as demandas da rotina. Me senti mais segura."	final da aula. Levar brinquedos para as crianças.
3 – 20/01/2023	Autocuidado e depressão pós-parto	Articulação e vetores 3 e 4	Automassagem com as mãos e no chão. Sentidos tato e audição. Centro de equilíbrio após gravidez e com o bebê no *sling*. Mobilidade do quadril e da coxofemoral.	Fazer a escuta de si. Se dar o direito de fazer o que o corpo pede – relaxar, sentir prazer. Fazer uma caixa de ferramentas para situações de emergência – o que pode ser feito quando estiver me sentido assim? Leitura: "*O mal-estar na maternidade*" (Iaconelli, 2012).	"Na primeira vez que tirei um pé do chão com o *sling* tive muita dificuldade de me equilibrar. Mas agora está cada vez mais fácil. Me sinto mais ágil".	Dar a oportunidade de escolherem músicas e movimentos.
4 – 26/01/2023	Desenvolvimento dos bebês	Peso e vetor 8	Mobilidade e sustentação da cervical. Rolamentos e espirais. Bruços, movimentos de quatro apoios, com mãos e joelhos ou pés.	Livro "*Shantala: massagem para bebês*" (Leboyer, 1995). Página da fisioterapeuta Lígia Conte no Instagram[105]. Aplicativo *Baby Sparks*. Inventar brincadeiras com movimentações.	"O trabalho de consciência corporal é progressivo, deixei isso de lado na gestação e no puerpério. Mas está sendo muito bom retornar"	Utilizar mais situações de desequilíbrio, desafiar para construir outros caminhos de movimento.
5 – 03/02/2023	Amamentação e introdução alimentar, retorno ao trabalho	Oposição, vetores 5 e 6	Mobilidade das escápulas e torácica, espaço entre ombros e crânios, alongamento braços.	Aplicativo *BLW*. Página da nutricionista Amanda Branquinho no Instagram[106]. Fazer planos para si e para o bebê.	"Quando começou a parte da dança foi maravilhoso. Meu corpo estava tenso e dolorido. Sair da aula mais leve. Eu sempre gostei de dançar e poder dançar com meus filhos me deixou muito feliz".	

105 Desenvolvecrianca, Lívia Contes. S/d. Disponível em https://www.instagram.com/desenvolvecrianca/. Acesso em 9 de abril de 2023.

106 Amandabranquinho.nutri, Amanda Branquinho. S/d. Disponível em https://www.instagram.com/amandabranquinho.nutri/. Acesso em 9 de abril de 2023.

6 - 09/02/2023	Rede de mães	Resistência, eixo global	Relação entre pés, quadril, caixa torácica e crânio. Tônus muscular das pernas e braços.	- Participar de grupos de mães - Leituras: "*Responsabilidades, cuidado e democracia*" (Biroli, 2015) e "*Maternidade e representação política*" (Valente, 2022).	"Foi muito bom dançar livre, sem bebê também". Nos dividimos para algumas dançarem e outas cuidarem dos próprios bebês e das outras. Dividimos um lanche e pudemos conversar sobre outros assuntos.	

Fonte: Elaboração própria.

O ciclo de gestantes presencial também teve mais rotatividade e descontinuidades. Houve relatos de medo de se mobilizar e muitas preocupações em relação ao trabalho, tendo que antecipar as tarefas que fariam no período de licença maternidade, às atividades do pré-natal, consultas, ginástica, aulas e fisioterapia, e às tarefas de planejamento do puerpério, como reformas na casa, compra de enxoval, normalmente sozinhas. A solidão, a sobrecarga e a culpa materna já começam na gravidez.

Logo, o meu aprendizado é que esse trabalho para gestantes deve ser focado no relaxamento da mulher, para o alívio de tensões, para abrir espaços, para deixar fluir a vida. Para tanto, o trabalho com a presença e o peso e os vetores de base da TKV foram fundamentais.

No ciclo de puérperas, observei que a necessidade maior era de ludicidade e de conexão com os bebês, com as outras mães e entre bebês. Enfatizei muito o relaxamento das costas e das escápulas, a abertura e alongamento dos membros superiores, que ficam muito encurtados e sobrecarregados no puerpério, o que é não apenas simbólico, mas sintoma da sobrecarga materna e das soluções não coletivas e patriarcais para a parentalidade. Para isso, ainda que todos os tópicos da TKV estejam imbricados, o trabalho com a oposição e os vetores superiores foram fundamentais. O trabalho de deixar os bebês no tapetinho enquanto as mães direcionam a atenção para si também é fundamental para o processo de saírem da condição de cuidadora exclusiva dos seus bebês, de delegar, de construir rede de apoio, de confiar na coletividade, para retornar ao trabalho, retomar os sonhos próprios e a individualidade.

Anteriormente, no curso online e em alguns grupos de mães, perguntei para as mulheres o que elas gostariam de ter ouvido ao virarem mães, no puerpério. Compilei essas mensagens em 8 frases, cada uma em um papel, e ao final do ciclo de puérperas levei esses papeis e pedi para cada uma tirar um e ler para outra:

Figura 56 - Frases que puérperas gostariam de ter ouvido em seu puerpério

Fonte: Autoria coletiva

Figura 57 - Imagens do ciclo de dança para puérperas (2023)

Fonte: Autoria coletiva.

Após o fim do ciclo, encaminhei o formulário de avaliação para as mulheres participantes preencherem. A primeira parte continha dez perguntas objetivas, em que as possibilidades de resposta variavam de 1 a 5, sendo 1 a discordância total e 5 a concordância total, com frases relacionadas às três dimensões que formataram os encontros a partir da pesquisa: saúde, arte e política. Os resultados foram os seguintes:

Tabela 5 - Avaliação do ciclo de dança para gestantes e puérperas

Pergunta	Dimensão	Média
Os encontros contribuíram para minha percepção corporal e espacial	Saúde, político (autoconhecimento)	4,67
Consegui me conectar mais comigo mesma e com as minhas necessidades	Saúde, político (autoconhecimento)	4,83
Consegui me conectar mais com minha bebê ou meu bebê nos encontros	Saúde (conexão com bebê)	4
Obtive informações nos encontros sobre a gestação ou puerpério que ainda não havia tido em outro espaço	Político (acesso a conhecimento)	2,83
Consegui me conectar com outras mães nos encontros	Político (relacionamento)	3,83
A partir dos encontros, consegui expressar sentimentos, pensamentos e ideias a partir dos encontros que ainda não tinham emergido	Saúde, Arte (expressão)	3,83
Consegui praticar o que aprendi nos encontros no dia a dia	Político (autonomia)	3,83
Senti que os encontros instigaram a minha criatividade	Artístico (criatividade)	4
Senti que os encontros instigaram a conscientização sobre o que é ser mãe no contexto em que estou situada, as potências e as fragilidades	Político (contexto)	3,33
Média geral		3,907407

Fonte: Elaboração própria.

Na tabela, destaquei em azul a maior e em amarelo a menor média. Acredito que a maior, referente a uma melhor conexão consigo mesma e as próprias necessidades, é a escuta de si, a proposta da TKV e a definição de dança de Klauss Vianna. Isso mostra, de alguma forma, a eficiência do processo didático, e o alcance do objetivo principal do Projeto.

A menor média, referente a informações nos encontros sobre gestação ou puerpério, explicou-se nos comentários[107], em que algumas mães (metade das respondentes) falaram ter mais de um filho.

107 Depoimentos: 1) É complicado responder o questionário sendo mãe de quarta viagem, porque obviamente eu tenho menos a descobrir do que as mães de primeira ou até de segunda viagem. Mas em todo caso, foi uma delícia participar dos encontros e interagir com outras mulheres-mães. Nem tinha me tocado o quanto estava sentindo falta deste tipo de troca. Por mais que a parte da dança com o bebê no carregador fosse uma delícia (minha bebê até mamou melhor nesses dias), confesso que para mim a melhor parte foi a troca com as outras mães. Não sei por que o grupo de WhatsApp não vingou tanto, achei uma pena… 2) Após cada encontro fiquei mais segura para usar o sling e passei a usar mais e a dançar em casa. Meu bebê ficava mais relaxado após as danças. Eu me senti mais tranquila para lidar bem como resolver as requisições do dia a dia como colocar para dormir, trocar fralda, banho… fiquei mais presente para solucionar as demandas. 3) Participei de todos os encontros. Estou já no terceiro trimestre e foi muito bom. Associar a consciência corporal com temas importantes como rede de apoio, amamentação e puerpério. O encontro sobre rede de apoio e apoios corporais foi muito

Em termos de impacto em cada uma das dimensões – saúde, política e arte –, obtive as seguintes médias:

Tabela 6 - Média das respostas da avaliação do ciclo de dança para gestantes e puérperas

Saúde	Política	Arte
4,33	**4**	**3,92**

Fonte: Elaboração própria.

De forma geral, o ciclo de dança presencial para gestantes e puérperas teve impacto positivo, tendo tido um melhor resultado na dimensão saúde e menos resultado na dimensão arte. Tive muita dificuldade de classificar as perguntas, que eram os objetivos iniciais da prática, em uma ou duas dimensões. Tendo a classificar tudo como político, afinal, fomos desempoderadas, desapropriadas do nosso próprio corpo, desejo, saber e convívio social por relações de poder em um contexto patriarcal. Por mais que tenham sido encontros de dança, com o uso de músicas, a parte artística foi menos percebida, o que me chamou atenção não somente na minha condução, em

importante para mim. É uma das minhas grandes dificuldades: confiança e segurança na rede de apoio. Esse encontro me fez refletir muito sobre os apoios no puerpério. Sou muito independente desde muito jovem, morando sozinha e sem apoio financeiro da família desde 17 anos. Tenho 3 anos com meu parceiro e aprendi a confiar nele, mas ainda sinto que quero o controle mínimo da situação para me sentir segura com minhas próprias capacidades. Sei que o puerpério tem o potencial para reduzir minha capacidade de solucionar questões simples de casa, por exemplo, uma vez que o foco vai estar nos cuidados com meu filho. Pensar em como meu corpo se apoia em diferentes pontos e em como também preciso de apoios diversos foi bem significativo. 4) A dança fez o meu puerpério mais leve. 5) Os encontros me fizeram criar um tempo para me reconectar com meu corpo e também intensificar os momentos com meu bebê. Senti que isso me acalmou e também meu filho.

Os pontos fortes destacados foram: 1) Poder movimentar o meu corpo livremente, descobrindo meus novos limites, e traduzir corporalmente aprendizados práticos sobre gestar e maternar. Além disso, retomar a conexão do meu corpo com o chão e aprender exercícios replicáveis que aumentam a consciência corporal e ajudam a diminuir dores e até se preparar para o momento do parto. 2) A troca com as outras mães e o fato da minha bebê mamar melhor nos dias de encontro. Ela tem refluxo e suspeita de APLV, é uma luta fazê-la mamar mais e ganhar peso, mas nos dias de dança fluiu melhor a amamentação. 3) Aguçar, melhorar a consciência corporal.4) Associar os movimentos corporais a relaxamento e reflexão sobre gestação, parto e pós-parto. Perceber meu corpo, suas tensões, limitações e capacidades foi muito bom. Essa consciência corporal é pouco incentivada na sociedade como um todo e na gestação é extremamente necessária. 5) Dançar e socializar. 6) A movimentação do corpo e conexão com outras mães e com meu bebê.

Como melhorias foram apontados principalmente: 1) Entender melhor os objetivos da parte inicial dos encontros onde falamos sobre alguma temática da aula e, eventualmente, compartilhamos nossas experiências. Sinto que essa mediação pode ser mais bem trabalhada, assim como o tempo do encontro dedicado a isso, para que as trocas entre as gestantes ganhem maior potencial de conexão e transformação. 2) Um período maior que 6 encontros talvez tivesse fortalecido mais os vínculos entre as mães. 3) Oportunizar mais tempo para um bate papo, conversa, deixar tempo livre para o social, talvez no início de cada aula. 4) Pensar em alternativas para que as mulheres sejam capazes de reproduzir alguns movimentos e posições de forma autônoma. Senti muita dificuldade em lembrar os movimentos e isso limitou a minha capacidade de repetir sozinha. 5) Gostaria de mais encontros.

como trabalhar esses recursos estéticos, mas também no que as pessoas entendem por arte.

Na segunda parte da avaliação, as mães puderam escrever um depoimento, destacar um ponto forte e sugerir a melhoria de pontos fracos. Os pontos fortes destacados foram: maior presença e disponibilidade no cotidiano, aumento da consciência corporal, descoberta de novos movimentos, relaxamento, diminuição de dores, melhoria da amamentação, conexão com outras mães e bebês. E as sugestões de melhorias aos pontos fracos foram: mais encontros, mais tempo e mediação para trocas entre mães presencial e virtual, mais instrução para reproduzir os movimentos em casa.

Na minha autoavaliação, gostaria de ter realmente estendido o tempo de conversas e de trocas, e convidado profissionais para participar deles, como uma consultora de amamentação ou enfermeira para falar de amamentação, uma médica ou enfermeira obstétrica para falar de parto, uma psicóloga ou psiquiatra para falar de depressão pós-parto, uma nutricionista para falar de introdução alimentar etc. Fiquei com vontade de criar uma rede de profissionais mulheres com esse foco.

Outro desejo foi ter instigado mais a criatividade e a criação artística no cotidiano de cada uma. Também, pensei em também preparar materiais como uma apostila e programar um momento para puérperas sem os seus bebês. Essas atividades foram levadas para a Residência artivista para mães.

"parTida" - Criação em dança sobre a maternidade (abril de 2022 a março de 2023)

O processo de elaboração dessa videodança é descrito de forma detalhada e aprofundada no artigo "*A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna*", escrito com Jussara Miller (Silva e Miller, 2023). Aqui trago o resumo dessa reflexão.

Em suma, quando iniciei o processo criativo não imaginava que faria uma videodança sobre o puerpério ou sobre a maternidade. Achava inclusive que não

conseguiria fazer nada. Escolhi um caderno antigo e afetivo[108] para ser o caderno do curso e quando abri a primeira página estava escrito por mim: “por que não consigo criar?”

Em 1971, Linda Nochlin (Art News. 30/05/2015)*, em “Por que não houve grandes mulheres artistas*?”[109], já havia respondido minha pergunta. As mulheres, além de serem impostas às obrigações de cuidados, tem suas criações ignoradas, não reconhecidas, divulgadas ou valorizadas, o que desincentiva outras mulheres a criarem ou a se exporem. Decidi que faria o contrário e, reparando minha frase, rabisquei-a e a reformulei para “o que eu consigo criar?”

Não foi um processo fácil. Precisei superar meus preconceitos em relação a meu corpo de bailarina após a maternidade, minha concepção de dança performática e a ideia de expor minha biografia, minha imagem e de minha filha e meu espaço privado.

O amparo teórico sobre essas questões nos textos sobre artivismo materno me levaram a tornar esses elementos materialidades da criação e da construção dramatúrgica. E as características de processualidade e labilidade e a técnica de improvisação da TKV foram centrais.

Usei os tópicos da TKV como base de criação de cenas poéticas e críticas do cotidiano do maternar, cujo ritmo me davam tempo para observação e criação: raios de sol que entravam pela janela e as sombras que projetava na parede com a minha mão e que encantava minha filha ao amanhecer, os dedos que se confundiam com os galhos e são saboreados pelos bebês; os espaços vazios dentro de mim no novo corpo pós-parto e os espaços vazios do apartamento para o qual tive que me mudar com a chegada da bebê; a repetição das atividades do cuidado como trocar fralda, ninar, amamentar, o choro, as sílabas, os sons de brinquedos; a rede de apoios precários; os sintomas e efeitos da Covid-19 e o enclausuramento da dupla quarentena; as inflamações nos ombros pela amamentação e sobrecarga contra o desejo de voar e sair do ninho; as

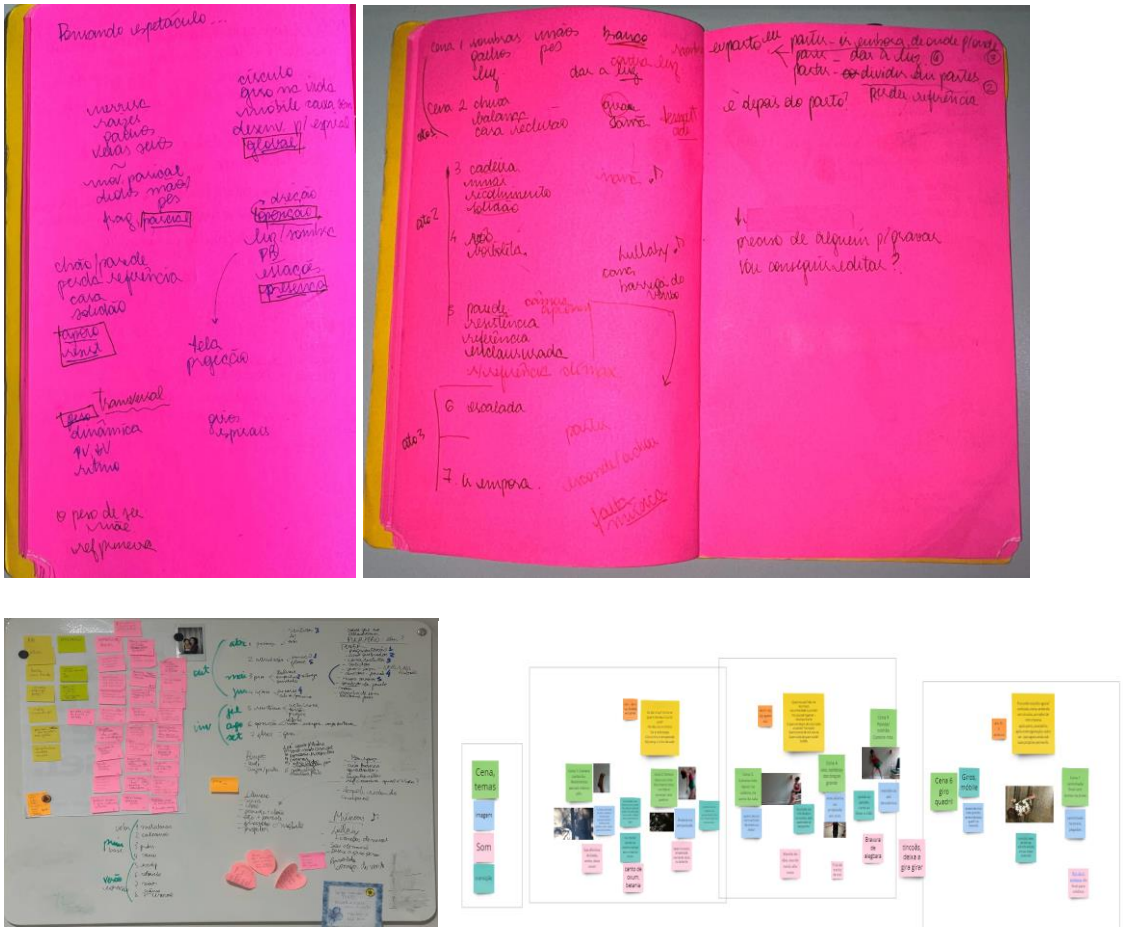
108 Esse caderno foi um presente de aniversário confeccionado artesanalmente no primeiro ano de pandemia pela amiga designer Fernanda Filgueiras e me dado de presente junto com as amigas Ana Beatriz Catelan e Hanna Thuin, amizade que teve início em um projeto para fortalecimento da rede de mulheres na instituição em que trabalhávamos

109 Artigo publicado na ArtNEWs. Disponível em https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/. Acesso em 12 set. 2024.

conquistas diárias do desenvolvimento da minha filha e as minhas também; entre outras. Essas materialidades compuseram uma videodança.

Esses elementos, bem como movimentos, música, figurino, cenografia, escritas do caderno foram cartografadas no mapa coreográfico, procedimento de criação desenvolvido por Jussara Miller que funciona como um roteiro, uma âncora, mas que deixa margem para que seja alterado, modificado, a cada performance, sendo uma estrutura lábil, flexível, de aproximação e transitoriedade e não de fechamento (Miller e Galvão, 2021, p. 68). Comecei o mapa coreográfico no caderno, migrei para o quadro branco e o uso de *post its* e depois para o Miro, um programa digital de apresentações, cujas informações foram posteriormente decupadas em um roteiro estruturado.

Figura 58 - Evolução do mapa coreográfico



Fonte: Autoria coletiva.

A videodança teve a colaboração de três mulheres: a direção foi feita Débora Raposo, uma amiga de trabalho e estudante de cinema; a fotografia e iluminação por Vera Medeiros, sua colega de cinema; e a edição e montagem por Thaneressa Lima, indicada por Jussara Miller. Essas ações, bem como a orientação de Jussara Miller e as contribuições das colegas de curso apresentaram mais camadas ao mapa coreográfico, tornando o trabalho que antes era individual em uma obra coletiva, afetiva e íntima[110].

A videodança não teve o intuito de representar a maternidade. Como alerta Lepecki (2012),

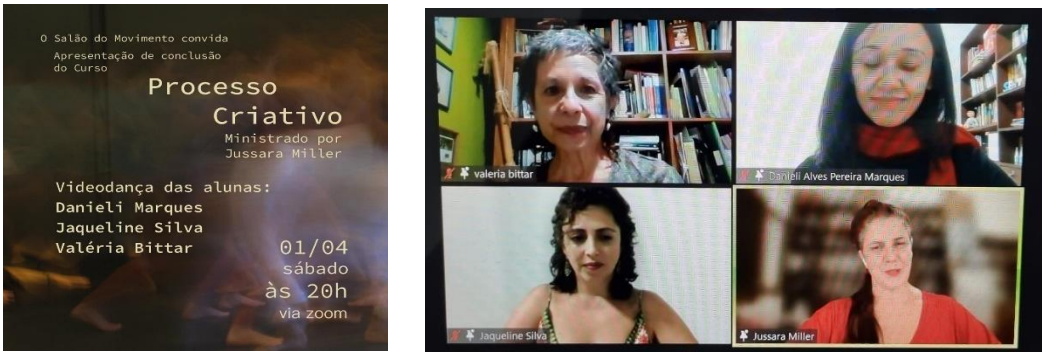
110 Nem tudo que é coletivo é afetivo e nem tudo que é afetivo é íntimo. Embora o afeto seja relacional e implique algo além da individualidade, ele é uma força capaz de resistir às normatividades e criar novos modos de existência (Guattari e Rolnik, 1986)., e nem toda coletividade tem essa qualidade. Já o íntimo referido aqui é o alcance e a profundidade das relações mencionadas na minha vida, alcançando outras esferas pessoais e com continuidade no tempo.

> “é importante frisar o ímpeto não metafórico. Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (Lepecki, 2012, p. 46).

A dramaturgia foi construída com base em elementos cotidianos e poéticos do qual emergem diversas imagens e diferentes significados sobre o cuidado.

A videodança[111] foi apresentada no dia 1º de abril de 2023, via Zoom, e aproximadamente 50 pessoas participaram da estreia.

Figura 59 - Exibição da Videodança – parTida



Fonte: Autoria coletiva

Após a mostra, respondemos às perguntas do público, entre elas: como foi o processo criativo, qual a relação dos vídeos com a TKV, qual a relação dos vídeos entre si e como foi a dança com a equipe de gravação e edição.

O processo criativo[112] foi profundamente transformador para mim. A minha sensação foi como se eu não estivesse fazendo nada a mais do que eu deveria fazer, como se eu não tivesse tido escolha, como se fosse um destino, como se eu tivesse passado por tudo para chegar ali, naquela hora e lugar, como se eu tivesse começado o processo do meio, como no Modo Operativo AND. Não era para ser sobre maternidade, sequer era para ser arte, mas tinha como ser outra coisa, sobre outro assunto? As criaturas (filha e videodança) me recriaram e me fizeram me apropriar do que sou e do que crio.

111 parTida. 2023. Disponível em https://youtu.be/3L9yuGTFClw. Acesso em 13 de abril de 2023.
112 parTida (processo criativo). 2023. Disponível em https://youtu.be/XbsRAeAX3Ms. Acesso em 13 de abril de 2023.

Foi por ocasião dessa videodança que a pesquisa deste doutorado, que era **sobre arte**, se transformou em uma pesquisa **em arte**, "aquela realizada pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho" (Rey, 2002 *apud* Miller, 2012, p. 126). Esse trabalho, amparado na teoria sobre artivismo e na sistematização da TKV, contribuíram para uma mudança de percepção, desierarquizando a ciência e a arte e tornando a arte materna uma fonte de produção de conhecimento.

Práticas do MO-AND

Estudos indóceis – Re-membrar e Di-gestar o irreparável (março a junho de 2021)

Durante a pandemia e minha gestação, participei dos estudos indóceis[113], que mesclaram o MO-AND, conduzido por Fernanda Eugénio, o Movimento Autêntico, conduzido por Soraia Jorge. O Movimento Autêntico consiste numa:

> abordagem somática relacional, uma Prática do Testemunho, que se dá por uma pesquisa de investigação do movimento, do gesto, da palavra e da relação com o outro. Tem como objetivo desenvolver uma escuta apurada dos impulsos corporais, explorando uma interrogação: "o que me leva a mover?". Seu objetivo é propiciar um contato com estes impulsos para que, conscientemente, se possa expressá-los ou contê-los. À medida que a pessoa vai escutando sua própria corrente de movimento interno em constante contato com o externo, vai se apropriando melhor das relações que estabelece consigo e com o mundo, alimentando o fluxo vital que percorre seu corpo e estabelecendo novas e mutantes relações entre o dentro e fora, seu corpo e o mundo, seu corpo e outros corpos. Uma prática que possibilita o exercício da presença com uma constante relação com a criação da vida, propulsora de muitos sentidos, dando forma ao que chamo de estéticas sensoriais (Movimento Autêntico, S/d)[114].

Foram quatro encontros, de março a junho de 2021, de forma online, para trabalhar as relações entre "Re-membrar e Di-gestar o Irreparável", conceitos importantes para o MO-AND e o Movimento autêntico respectivamente. Re-membrar possui dois sentidos: tanto o sentido de "voltar a membrar, a fazer (con)junto", abrindo a possibilidade de incorporar de outras formas, "curando (em modo cuidado-curadoria)

---

113 andlab.reparar. **Estudos Indóceis 2021 | Re-membrar e Di-gestar: Modo Operativo AND e Movimento Autêntico.** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Wa-QSeH3JX8. Acesso em 19 de abril de 2023.

114 Extraído do site https://movimentoautentico.com/. Acesso em 22 out. 2024. Mais informações também podem ser vistas em JORGE, Soraya. Movimento Autêntico (MA). Um Testemunho no Brasil. IN: Anais de trabalhos completos: X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas; I Colóquio de Pesquisa em Artes nas Escolas. Organização: Ana Valéria Ramos Vicente, Carolina Dias Laranjeira, Líria de Araújo Morais. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, pp.26-43. Disponível em https://movimentoautentico.com/wp-content/uploads/2024/02/01_art_JORGE_-MA_Um_Testemunho_no_Brasil.pdf. Acesso em 22 out. 2024.

outras modulações de ser/estar, em sintonia com a experiência sensível da inseparabilidade e da impermanência"; tanto o sentido de *remember* (relembrar), reconhecendo os percursos vividos pessoais - biográficas e ancestrais, as trans e infrapessoais – históricas e cósmicas.

Di-gestar na prática do Movimento Autêntico também tem duplo movimento, de digestão retrospectiva e de gestação prospectiva:

> "O di-gestar é um processo intrinsecamente conectado ao encarnar e ao corporificar: encarnar como legitimação e reconhecimento dos nossos corpos-somas e corporificar enquanto assimilação das nossas experiências. Di-gestar é o caminho, dentro de nós mesmes e na relação com outres, que desenha a forma de uma banda de moebius - de um oito - digerindo e criando alteridade, a partir da senso-percepção. Neste movimento total, um corpo de emanação é nomeável como *somafulness*: a riqueza de soma do nosso Soma, em suas várias camadas, tecidas como a fáscia que nos envolve e evolve" (And-lab, S/d)[115].

A experiência da maternidade perpassa pelos dois conceitos e foi potente fazer essas práticas gestante, com uma testemunha dentro de mim. Reconheci uma membra dentro de mim e ao mesmo tempo rememorei minha história de gestação, nascimento, parto, bebê e filha. Digerir retrospectivamente esses grandes acontecimentos para gestar prospectivamente um novo ser me levou a movimentos circulares e espiralares, inspirada por meu corpo redondo, desenquadrando o que era ser mãe e o que era ser filha. Em um jogo de cintura, eu agora era as duas coisas. Fiz a reparação e digestão do meu papel de mulher, de filha, de mãe, e dos papeis de filha e mãe da minha mãe, avós e potenciais filhas e netas. Honrei todos os portais pelos quais passei e agora me permitiam também ser um, portal representado pelo meu umbigo, me lembrando de onde vim.

Práticas online do Núcleo do MO-AND em Brasília

Durante a pandemia, nós, integrantes do Núcleo do MO-AND em Brasília fizemos jogos de transferência, que em suma em (re)materializar uma possível relação

115 And-lab, S/d. **Estudos Indóceis | "Re-membrar e Di-gestar" | Modo operativo AND e Movimento Autêntico.** Disponível em https://www.and-lab.org/event-details/estudos-indoceis-re-membrar-e-di-gestar-modo-operativo-and-movimento-autentico. Acesso em 19 de abril de 2023.

(afeto, “Isso”) em imagem, som, ação ou outra forma de corpo e acontecimento (“Isto”)[116]. (Eugénio, 2019, livro azul, p. 17).

A ideia, para além da suspensão do saber e do ritmo acelerado que a vida levava nas plataformas virtuais, era trabalhar outras sensorialidades impossibilitadas pela pandemia, em especial tato, gosto e cheiro, considerando o isolamento e o sintoma de perda de olfato decorrente da Covid-19, e aprimorar a linguagem e a descrição sensível de imagens, vídeos e sons.

Na experiência sobre cheiro, comuniquei por imagem minha gestação, que me trouxe uma percepção diferenciada de odores e uma alteração do meu próprio cheiro, que por si só anunciava vida nova[117].

Oficinas de desdobramento do MO-AND e práticas corporais em Brasília.

De 19 a 26 de maio de 2023, o Núcleo do MO-AND em Brasília e em Palmas, junto com Fernanda Eugenio e Mariana Pimental, organizaram as Oficinas de desdobramento MO-AND, com práticas corporais, quais sejam: Práticas de Re-junte[118], conduzidas por Mariana Pimentel (Núcleo AND Rio de Janeiro); Práticas de Escuta e Enunciação[119], conduzidas por mim, Guiga Mayer, Luênia Guedes e Rosa Schramm (Núcleo AND Brasília); e Práticas de Dis-paração, conduzidos por Thaise Nardim (Núcleo AND Palmas)[120].

Na prática de Escuta e Enunciação que conduzi, decorrente das práticas de cuidado-curadoria e de transferência que praticamos juntos no Núcleo do MO-AND em Brasília, a proposta era escutar o ritmo, o movimento e os sons do corpo e reproduzir ou traduzir esses sons por meio da voz, usando os apoios do corpo no chão e as

116 Nas palavras de Eugénio (2019): “os exercícios desse grupo fazem zoom-in ao intervalo do Com (da Posição-Com), esmiuçando o trabalho de formulação/aspectatação do Isso, a matéria inominável do afecto, e da sua rematerialização /reperformação em Isto, em toma de corpo e acontecimento” (Eugénio, 2019, livro azul, p. 17).

117 **Jogo #4 Cheiros**. 2024. Disponível em https://youtu.be/ip2Rp1xl0v8. Acesso em 31 out. 2024.

118 Prática de Re-junte são práticas que “experimentam as poéticas do aglutinar-se ativando afetos da permanência ao mover no corpo a pergunta ‘O que nos faz continuar juntes?’”, repensando a relação com as ideias de 'continuidade' e 'manutenção' através de frestas, fissuras e fendas.

119 Consistem em “práticas de escuta, de coleta e de criação dos sons e dos espaços que lhe dão expressão, nas diversas maneiras de manifestar, de enunciar”, de traduzir, de amplificar e de reverberar, explorando e criando espaços internos e externos e cartografando sentidos reconfigurados.

120 Investem em escrita o corpo que narra reparações passadas - e, com isso, dispara outras paragens. Mais informações disponíveis em https://www.and-lab.org/event-details/handling-brasil-df-escola-do-reparar-2023-ed-4.

oposições principalmente, elementos da TKV, para abrir espaços, amplificar a caixa interna, possibilitar a passagem e a circulação livre de ar, voltar a respirar, após a pandemia. Embora não tenha sido uma proposta voltada à maternidade ou a mães especificamente, a prática com a voz foi uma das primeiras que formulei nesse contexto da maternidade no Curso de artivismos feministas, como descreverei mais adiante e usei em vários outros momentos para esse público específico, considerando a relação direta entre garganta e vagina especialmente no parto. Além disso, coincidentemente durante a prática uma participante se lembrou da morte de sua mãe e teve uma catarse emocional, que teve amparo da equipe. Os resultados das oficinas foram compilados em vídeo[121].

Outras práticas

Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos da Escola Otratierra

Logo no início da gravidez, de janeiro a março de 2021, participei da primeira formação online da Escola Otratierra, "uma plataforma de artes e ativismos – artivismos – que pretende visibilizar práticas e pensamentos descolonizantes que acontecem ao redor do mundo, com especial atenção ao Sul Global" (Otratierra, S/d.)[122], com o Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos. Tivemos doze encontros, estudando artivismos selecionados a partir de uma curadoria muito aprofundada por Nirlyn Seijas, artista venezuelana e residente no Brasil, e Melissa Proaño, artista equatoriana e residente na França.

Em alguns deles, tivemos a honra e a oportunidade de fazer entrevistas e debates com algumas autoras dos artivismos estudados (entre elas Lia Robato e Monica Meyer). Ao final nos dividimos em grupos e fizemos propostas para compartilhar.

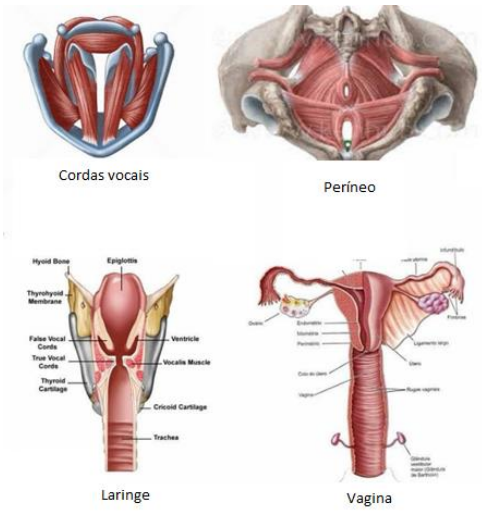
A do meu grupo se chamava "Abre caminhos: minha boca escorre o que minha vagina grita" e visava abrir espaços na casa e no corpo por meio de práticas de respiração, vocalização e abertura no quadril. A ideia se baseou no fato de que muitas

121 andlab.reparar. **Escola do Reparar 2023 | Oficina hANDling Brasília, Brasil.** 2023. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wVKt1ECa4jk. Acesso em 22 out. 2024.

122 Otratierra. **Quem somos.** S/d. Mais informações em https://otratierra.com.br/quemsomos/. Acesso em 2 out. 2024.

violências contra as mulheres ocorreram por meio do silenciamento, da proibição do prazer e na percepção de como essas duas coisas estavam relacionadas, inclusive anatomicamente, cordas vocais e vagina.

Figura 60 - Comparação anatômica entre garganta e vagina, e cordas vocais e períneo



Fonte: Página da fisioterapeuta pélvica Renata Olah no Instagram, 2018.

Figura 61 - Proposta “Abre caminhos: minha boca escorre o que minha vagina grita” para alunas do Curso de Artivismos Feministas Latinoamericanos da Escola Otratierra (março, 2021)

Fonte: Otratierra, 2021.

Pesquisa e a prática na Companhia de Dança Anti Status Quo

Antes da pandemia, a Companhia de Dança Anti Status Quo, dirigida por Luciana Lara, investigava o corpo na relação com o espaço urbano, pesquisa intitulada Corpo e Cidade, utilizando, associado à dança, diversos elementos visuais, como a colagem e os zines, e diferentes formatos cênicos, como performances e instalações. Durante a pandemia, diante da impossibilidade de colocar o corpo na cidade, passaram a realizar ensaios por videoconferência, que se consistiu em um novo lugar do fazer e do perceber e apresentava materialidades que instituíam outras formas de presença e de relação.

No âmbito dos ensaios e do Núcleo de Formação, foram investigadas as dimensões e a fragmentação do corpo, a relação com o espaço da tela e com a câmera, a bidimensionalidade e a ilusão de tridimensionalidade e ainda a multiplicidade dos significados das palavras e imagens, elementos da fotografia e do cinema, a linguagem da internet e das redes sociais. Essa pesquisa culminou no espetáculo Juntos e Separados, uma performance virtual ao vivo realizada em videoconferência que consiste em um jogo de interação entre os bailarinos, mediados por telas.

Para a criação coreográfica e dramatúrgica, foram considerados os recursos das plataformas de videoconferência e edição de imagens, a disposição de telas simultâneas, o fechar e abrir as câmeras, os efeitos de fundo, entre outros.

Participei, como bailarina convidada, de 7 apresentações dessa performance, com apresentações no 27º Porto Alegre em Cena (RS), 25º Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (DF), CAMP_ iN Encuentro Scénico (México) e o Fiver Dance (Lograño – Espanha).

Figura 62 - Imagens do espetáculo Juntos e Separados

Fonte: Anti Status Quo, 2021

Essa pesquisa teve impacto considerável na minha forma de me relacionar com o virtual, com a minha própria imagem e meu próprio corpo e de relacionar o virtual e o real e o público e o privado. Ao mesmo tempo em que a conexão por videoconferência nos fez perceber as crianças em casa e a importância do cuidado para a democracia, expôs a intimidade e nos tornou mais vulnerável; estabeleceu conexões afetivas e íntimas apesar de mobilizar somente os sentidos da visão e da audição e visibilizar apenas a parte superior do corpo, imobilizando-nos numa cadeira a maior parte do dia; multiplicou as possibilidades de conexões encurtando espaços e tempos ao mesmo tempo em que diluiu e complexificou o estado de presença ; possibilitou para pequena parte da população o trabalho, o estudo e a continuidade da vida apesar de ser mediada por poucas e grandes empresas que concentraram ainda mais renda, entre várias outras camadas adicionadas que ainda não foram totalmente compreendidas.

Todos esses pontos foram levados para as aulas de dança que dei online, observando também as questões trazidas por Miller e Laszlo (2021), em especial sobre o estado de atenção com a cena[123], e para a residência artivista de mães. Esta aconteceu após o fim da pandemia, mas fiz questão de estabelecer encontros online para explicitar as possibilidades e os limites das videoconferências e suas relações com a maternidade e com as dicotomias público-privado, virtual-real.

123 No caso do estado de atenção com a cena na dança virtual, as autoras enfatizam uma relação direta com a câmera e os profissionais envolvidos no vídeo: “A maneira como direcionamos a nossa atenção se transforma quando temos a relação com a câmera mediando a cena, pois além de um reconhecimento do lugar real, é necessário um reconhecimento do espaço enquadrado pela câmera – para podermos jogar com as possibilidades de composições cênicas desse espaço. Se a câmera dança com uma outra pessoa operando esse movimento, a relação de quem dança em live se transforma em diálogo compositivo com o olhar da câmera que é corpo, e ambos, juntos, compõem a cena dançada no espaço tridimensional para o espaço bidimensional da tela” (Miller e Laszlo, 2021, p. 76).

Também pelo Núcleo de Formação, contribuí na elaboração e apresentação da performance “Retrato sem ruído”. Na ocasião, eu e mais nove mulheres[124] performamos, de diferentes cidades do Brasil, o comportamento esperado das mulheres na sociedade, inclusive nas videoconferências em plena pandemia: sorrir. O retrato a seguir foi feito nos primeiros minutos da vídeo-performance:

Figura 63 - Espetáculo "Retrato sem ruído"

Fonte: Núcleo de formação Anti Status Quo, 2020

O espetáculo consiste na sustentação desavisada desse ato durante 30 minutos, provocando nos expectadores reações adversas, mas bastante incômodo[125].

124 Antônia Regina Moura, Carolina Carret, Jaqueline Silva, Luciana Lara, Mariângela Andrade, Marcela Brasil, Mônica Bernardes, Rebeca Damian, Renata Studart, Tauana Parreiras

125 “Gostei. Me fez lembrar de uma peça do João Fiadeiro, apresentado no Festival Internacional da Dança em Montreal, que os dançarinos chegavam um a um e se sentavam em uma cadeira. E lá permaneciam em silencio até o final do trabalho. Não sei se foi década de 1980 ou 1990. Mas imagina o quanto não foi impactante isso naquela época, em que todo mundo queria ver o movimento dançante. Sem se perguntar o quanto de movimento tinha na ação?”
“Não tenho cognição para esse tipo de apresentação não. Achei um saco. [Dois dias depois]: Passada a raiva, eu faço algumas leituras. Deve ter sido difícil ao terminar o dia ficar 40 minutos sentada imóvel sorrido. E é assim que nos querem”.
“Tempo presente. O sorriso cansa, os olhos também, fascismo avança, não sobra ninguém”.
“Fiquei naquela expectativa do que iria acontecer, sempre sinto isso quando se trabalha contenção. Eu bem louca no começo achando que estava travado. Aí notei o movimento da tua cortina e o piscar dos olhos. Aí depois fui percebendo umas expressões cansadas, travadas já e outras mais vivas no sorrir. Eu achava que em algum momento teria uma passagem para a seriedade. Mas, não vi quem foi a primeira. Essa coisa da expressão "congelada", mas o reflexo do interno é percebido. Acho que o pouco movimento sempre intriga muito. Ou o que parece "parado", mas que continua EM MOVIMENTO. Parabéns. Não é fácil essa presença”.
“Eu achei bacana! Primeira pensei que não tinha começado, porque estavam todas estáticas. Demorei uns segundos para perceber que estavam ao vivo; legal olhar individualmente, o detalhe de cada lugar. Uma tinha luz avermelhada por perto, sua cortina moveu por conta do vento. Mas, a priori, ninguém parecia respirar rs”
“Dá para se ver nesse papel... Gostei! Achei cansativo mas me identifiquei. O cansativo era de propósito também?”
“Me deu uma super agonia. Precisei me movimentar depois. Assistir foi difícil. Fazer deve ter sido ainda mais difícil.”
“O que aconteceu durante o tempo em que estava vendo a performance: primeiro, achei que o silêncio seria apenas numa parte, e não em toda a performance. Fiquei esperando que algo diferente acontecesse, e como não acontecia, comecei a ficar impaciente e a dividir o tempo e a atenção com outras atividades. Às vezes pausava e depois retomava. Depois de um

O processo criativo envolveu a pesquisa sobre o computador e as plataformas e ferramentas da videoconferência, o corpo no ambiente da casa, o estudo da composição imagética que a interação fazia na tela, a elaboração de textos livres e a produção de vídeos sobre a pandemia, o confinamento e a relação com o virtual, tendo como base as diferentes modalidades disso: videodança, vídeo-retrato, videoarte, vídeo-performance, projeções, mappings e todas as materialidades e nexos causais de sentidos e dramaturgias proporcionados por esse tipo de mídia. Além disso, houve bastante debate sobre trajetórias e experiências pessoais e os fatos sobre gênero no período da pandemia.

Essa pesquisa sobre dança e telas durante a pandemia foi perpetuada posteriormente por meio do Edital FAC Brasília Multicultural - n° 06/2021, na categoria "Cultura de Todo Jeito".

Essas práticas na ASQ me ampliaram as percepções sobre o corpo na pandemia e as relações de dança e de dramaturgia na tela, além de me trazer diversos elementos como colagens e zines, que foram posteriormente utilizados na Residência artivista para mães.

O processo criativo do grupo Quandonde

O grupo Quandonde é plataforma de intervenções urbanas em arte ligado à Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR Curitiba II), grupo do qual me aproximei pela pesquisa de artivismos na pandemia, no início de 2021, por terem feito algumas práticas artivistas (Silva, 2022). O grupo também é conduzido por Diego Baffi e Juliana Liconti, artistas que participaram de oficinas do MO-AND.

Em meados daquele ano, comecei a participar do processo criativo deles de compartilhamento de cadernos consistente em 10 movimentos: 1) proposição, 2)

---

tempo, lá pelos 17 minutos mais ou menos, me pareceu enfadonho ficar olhando para a imagem sem nenhum som. Aí comecei a ver a performance tocando músicas em outra janela do Youtube. Ai as imagens de vocês ficaram mais interessante. Joguei sobre suas imagens inertes e caladas projeções e sentidos que vinham das músicas que tocavam. Depois notei que algumas de vocês começaram a expressar um leve cansaço. Depois alguma expressão de tédio e até de dor. Fui mudando as músicas para músicas mais tristes ou melancólicas. Interessante como tentei preencher o vazio, o tédio e a ausência de sentido e de sons, com pausas e depois com sonoplastia de fundo. Depois queria saber como foi a experiência para vocês que estavam ali performando... Bom, eu também acabei performando..."

desenvolvimento da proposição, 3) afetação por outros integrantes do grupo, incluindo referências, 4) compartilhamento com pessoas não integrantes do grupo, afetas à proposição, por cartas; 5) respostas; 6) proposição de ação por integrante e realização por outro integrante; 7) desenvolvimento da proposição de ação por outro integrante e realização por outro integrante, 8) teste da ação no grupo, 9) teste da ação fora do grupo, 10) apresentação final da ação.

Vivi esse processo criativo nos últimos meses de gravidez, parto e primeiros meses de puerpério. Foi um espaço em que tive total acolhimento como mãe-artista, ou como devir-mãe e devir-artista.

A minha proposição dizia respeito ao luto e à aceitação de nossas partes mortas. O resultado disso foi uma oficina, guiada por mim em 25/11/2021, chamada Outono, na mostra "*Perder o rumo de casa - Mostra de ações artísticas remotamente urbanas da Quandonde*"[126], e a descrição era o seguinte:

> É primavera, mas nem tudo são flores. Como lidamos com as folhas secas que caem diariamente no chão? Como lidamos com as nossas partes que se desprendem de nós? A proposta é entrar em contato com esses restos de nós, fazer luto da parte do nosso corpo que morre diariamente, trazer o olhar para isso que aparentemente não nos serve mais, mas que por meio disso sobrevivemos, resistimos e chegamos aqui (Outono, 25/11/2021).

A minha condução tinha o seguinte roteiro:

1. Deite-se no chão em um local de sua casa em que nunca se deitou antes. Não o prepare e não se prepare, apenas escolha o local e se deite, da forma como couber ou se achar mais confortável.
2. Feche os olhos e sinta sua respiração, e a cada expiração entregue mais seu corpo ao chão.
3. Quando estiver bem relaxade, abra os olhos e explore essa visão desse ângulo da casa que você provavelmente nunca tinha visto ou estado antes.
4. Olhe para o chão ao seu redor. Verifique as sujeiras que estão nele, inclusive restos do seu corpo - cabelos, peles, unhas, restos de você. Levante-se recolhendo junto de você todos os seus restos espalhados pelo chão.
5. Coloque esses restos na mesa. Observe cada um como se fossem objetos. O que elas podem ser agora, além de restos?
6. Monte uma figura a partir delas e registre.
7. Apresente a sua figura para os demais participantes.

126 Quandonde intervenções urbanas em arte. **Perder o rumo de casa_mostra de ações artísticas remotamente urbanas da quadonde - DIA 1 (25/11/21).** Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4FUAsdFFbLc&t=26s. Acesso em 19 de abril de 2023.

Embora esse trabalho não fosse sobre a maternidade e estivesse mais relacionado com a pandemia, tem relações diretas com o processo do parto e do puerpério, razão pela qual levei alguns elementos desse processo para a Residência artivista para mães. Como já mencionado, deitar-se no chão e entregar o peso foi uma das práticas mais restauradoras do pós-parto. Também é fundamental para o desenvolvimento psicomotor do bebê.

Além disso, embora seja um momento de nova vida, o parto e o puerpério também é um período de lidar com muitas mortes, começando por mim: nunca mais eu seria a mesma. Várias partes minhas e do bebê da gestação também morreram: placenta, cordão umbilical. É um período de ressecamento: sai sangue, água, leite, suor e ficam couros, estrias, cicatrizes. Mesmo tendo sido um parto natural, sem cirurgias, me sentia repartida e remendada, me sentia criação de Frankenstein: monstra, mas viva e gigante[127].

Posteriormente, engravidei novamente e perdi o bebê, com dez semanas. Refazer essa prática "Outono" foi muito importante para di-gestar esse acidente, lidar com tantas coisas que morreram nesse momento, fazer o luto e seguir a luta.

Coletivo de Mães da UnB.

O grupo de mães da Universidade de Brasília surgiu em 6 de junho de 2016, no ano das ocupações estudantis no Brasil, e foi formado no WhatsApp. Até outubro de 2024, o grupo tinha 203 mães estudantes. Considerando a acentuação dos problemas da pandemia, em 2020, algumas mulheres do grupo se mobilizaram para criar o Coletivo de Mães da UnB (CMUnB), que para além de apoio e debate, pleitearia junto a Reitoria e outras instâncias ações concretas para os problemas apresentados por todas.

127 No capítulo 5 do livro Frankestein ou o Prometeu moderno, Mary Kelly descreve a criatura assim: "(...) Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram corridos e de um negro lustroso; seus dentes eram alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos. (...)". A história também é interessante e tem relações de várias maneiras. Conta sobre um adolescente que se interessa pelas ciências naturais e antes da sua partida à Universidade, sua mãe morre. O estudante se dedica aos mestres alquimistas empenhado em descobrir os mistérios da criação, e acaba encontrando o segredo da geração da vida. Sacrifica o contato com a família e a própria saúde mas após dois anos cria um ser humano gigantesco, porém, se enjoa de sua criação, abandona-a e foge, encontrando-a posteriormente.

De acordo com Silva e Salvador (2021), existem mais de 25 Coletivos de Mães Universitárias organizados no Brasil. Deveras, as mulheres são maioria nas universidades desde 1996[128] e dessas, mais[129] de 15% são mães.

Com efeito, o período da vida em que as mulheres engravidam coincide com o período que estudam e se desenvolvem profissionalmente. E considerando que a maioria das família é monoparental e a maioria dessas famílias monoparentais são chefiadas por mulheres, mães solo, a rejeição de crianças e adolescentes na universidade acaba sendo um dos maiores motivos para a desistência no ensino superior entre as alunas-mães (Silva e Salvador, 2021) e isso pode ter como consequência a diminuição das possibilidades de emprego, de renda e da autonomia, e em decorrência o aumento de casos de violência de todos os tipos, não apenas com as mães mas também com as crianças e adolescentes sob sua tutela. Dessa forma, uma política que acolha a maternidade nas escolas e universidades não é apenas uma política estudantil institucional, mas uma política pública de gênero, da infância e juventude, de saúde e de segurança.

Em 2020, o Coletivo de Mães da UnB publicou carta para as Chapas que concorriam à Reitoria, com demandas relacionadas à estrutura (criação de fraldários nos campi, criação de creche), informação transparente e completa (inclusão nos registros de estudantes a informação sobre parentalidade); financiamento (ampliação do auxílio-creche, cotas em editais de bolsas, refeição gratuita para crianças); apoio de saúde (serviço de atendimento psicossocial); priorização para formatura (aumento do tempo máximo de permanência, prioridade em matérias obrigatórias; flexibilização para o período de puerpério e férias escolares (ensino remoto, atividades domiciliares); e organização (letramento em parentalidade para funcionários, criação de uma Comissão Permanente).

Em 2021 ocorreu a 1ª Plenária Nacional - Políticas públicas para mães estudantes, feita na 21ª Semana Universitária da UnB, em que integrantes de vários

128 Dados da pesquisa quadrienal sobre o Perfil Socioeconômico e Cultural dos e das Estudantes de Graduação das Instituições Federais de Ensino Superior, realizada pela Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (ANDIFES) (2018).

129 Silva e Salvador (2021) acreditam que esses dados, além de desatualizados, estão subestimados, uma vez que a idade dos filhos considerada na pesquisa é de até 5 anos, 11 meses e 29 dias.

Coletivos de várias partes do Brasil se reuniram para chamar atenção à urgência da necessidade de políticas públicas para mães estudantes.

Após, o Coletivo começou a ser chamado para participar em eventos estudantis voltados para mães estudantes, como o Seminário Mães Estudantes - Perspectivas e Políticas Públicas da UFSC em 04 de março de 2022, a VI Semana de Mulheres (FACED/UFBA), dia 15 de março de 2022, o #8mUnB2022 - Mesa-redonda: Maternidade na universidade em 18 de março de 2022, o debate "*Como estão as mães da UnB: parentalidade, academia e trabalho*", em 1º de setembro de 2022, dentre outros eventos.

Em 2023, a Reitoria, por meio da Secretaria de Direitos Humanos, disponibilizou uma agenda para debater as pautas do coletivo. Ao final de março houve a inauguração de 41 fraldários em banheiros femininos e masculinos no campus Darcy Ribeiro, e a promessa de instalação de mais 38 fraldários nos 4 *campi*. Em 10 de maio foi criado e nomeado o Grupo de Trabalho das Mães da Universidade de Brasília (Ato da Secretaria de Direitos Humanos da UnB nº 02/2023), incluindo integrantes da Reitoria e representações das seguintes categorias: servidora-técnica, docente, discente da graduação, discente da pós-graduação, CMUnB e uma representante de cada campus. Foi feita campanha pela Secretaria de Comunicação sobre as mães na UnB[130] e solicitado o trabalho remoto para servidoras mães, bem como o regime de exercício domiciliar ou o trancamento justificado para discentes mães por motivo de saúde, adoção, gestão ou pós-parto bem como no período de férias escolares. O GT também elaborou um Levantamento socioeconômico e acadêmico, para ser aplicado com mães da UnB. Por fim, o GT elaborou proposta de Política Materna e Parental da UnB, instituída pela Resolução do Conselho de Administração nº 23/2024.

Trago a experiência do Grupo, do Coletivo e do GT, no qual que ingressei em junho de 2022, porque as diversas experiências e demandas das mães me ajudaram a formatar as aulas de dança que ofereci para gestantes e puérperas em 2023 e a Residência artivista para mães.

130 UNB TV. **Mães enfrentam dificuldade no ambiente acadêmico.** 2023. Disponível em https://youtu.be/jiGiUXX8ciM. Acesso em 23 out. 2024.

4. Criação e cuidado: modo de existir

Criação e criatura têm vida própria.

Criação e criatura são sempre coletivas.

A interdependência é um requisito da existência.

O cuidado é uma ética da convivência.

Residência artivista de mães

Fazer uma residência artivista para mães decorreu da pesquisa teórica e empírica. Primeiro, porque foi apontada pelas entrevistadas como a "única forma" de viabilizar a criação artística pelas mães, porque cria condições específicas e temporárias para o público, no caso as mães, e a possibilidade quase exclusiva de levarem seus filhos, terem alguma ajuda nesse cuidado com os filhos e no cuidado delas mesmas, apoio mútuo que possibilita a produção. Como visto, normalmente quem cuida das mães são outras mães, porque quem não é mãe ainda desconhece ou ignora as suas necessidades exatamente pelo maternalismo, a concepção de que as mães são as cuidadoras exclusivas da criança e de maneiras muito idealizadas, com pouca empatia para as dificuldades e as violências que isso ocasiona.

Segundo, porque a residência se mostrou, justamente por essas características, ser a melhor estratégia acadêmica de testar as teorias e os conceitos trabalhados e os métodos selecionados, criando um protótipo de artivismo materno.

Terceiro e último, porque a palavra residência tem relação direta com a pesquisa sobre o espaço doméstico em que se originou a investigação, tanto em razão da pandemia da Covid-19, quanto em fundação dos estudos da maternidade.

Porém, quis trabalhar uma perspectiva dos artivismos maternos que foram considerados menos expressivos, tanto nos artivismos selecionados como na percepção das entrevistadas, que é o caráter imaginativo. Muitos exemplos trouxeram denúncias e promoveram a conscientização sobre as opressões, mas não houve trabalho significativo sobre como seria um mundo sem essa maternidade, possibilitando outras maternagens.

Também quis trabalhar uma transição da vida pandêmica para a vida "normal"[131], enfatizando os recursos e as dinâmicas que foram utilizados e incorporados ao cotidiano sem reflexão crítica, como as videoconferências, as redes sociais e os grupos virtuais.

Pensando em tudo isso, foi proposta a residência para mães artistas "E se...?", realizada em setembro de 2023.

131 A Organização Mundial da Saúde declarou o início da pandemia ("emergência de saúde pública de importância internacional") da COVID-19 em 30 de janeiro de 2020 e o fim em 5 de maio de 2023.

A chamada continha o seguinte teor:

> E SE…
>
> as mães não estivessem tão sobrecarregadas e cansadas?
>
> o cuidado fosse realmente partilhado?
>
> a reprodução fosse substituída pela produção de algo novo?
>
> Estivemos confinadas em nossas residências no puerpério, na pandemia. Nos perdemos de nós mesmas. Mas residir é ter seu lugar, seu chão, sua base, seu lar; onde se descansa, se acolhe, se nutre; mais que partida e chegada, onde se vive, se habita.
>
> **O objetivo desta residência artivista é encontrar esse espaço para se habitar.** Como podemos usar o corpo como nosso próprio território, residência e habitat? Como podemos manejar a sensibilidade como ferramenta para nos mobilizar e partilhar o cuidado? Como podemos acreditar nas nossas criações e confiar nas nossas criaturas, que têm vida própria? Como podemos aprender a tecer redes que nos deem o suporte necessário para criar? (Arquivo próprio, 2023)

Foram selecionadas 7 mulheres[132] e todos os encontros foram realizados no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, muito em razão da experiência no Coletivo de Mães da UnB, convidando mães e crianças para ocupar esse espaço institucional, que apoiou esta pesquisa, e que possui uma estrutura adequada para crianças, tendo salas de aulas amplas livre de cadeiras, piso de madeira, rampas para os carrinhos.

Convidei para conduzir a residência junto comigo Rafaela Kalaffa, doula e educadora perinatal, artista visual e psicoterapeuta Core Energetics[133] em formação, residente da Mãe Artista ou Artista Mãe, que havia conhecido em um dos seminários da Coletiva Mãe Artista; e Geysy Ferreira, psicóloga clínica e social, articuladora comunitária e Promotora Legal Popular[134], que havia conhecido em uma palestra sobre Saúde Mental das Mulheres, na Escola Superior do Ministério Público da União.

---

132 Glaucia Tavares, Hellen Frida, Irvana Teixeira, Luana Andrade, Marta Mencarini, Naira Daltro e Nawa Pey. Houve outras três selecionadas que não puderam prosseguir. Destaco que todas foram informadas sobre esta tese e sobre seus direitos autorais, que todas estavam cientes das minhas responsabilidades como pesquisadora e que todas autorizaram a gravação e a reprodução de suas falas e imagens nesta tese conforme protocolo recomendado pelo Comitê de Ética da UnB, baseado na Resolução CNS nº 510/16 e na Plataforma Brasil.

133 A Core Energetics é uma abordagem psicoterapêutica desenvolvida por John Pierrakos (1994) que visa, por meio de práticas somáticas, restaurar a integridade energética de indivíduos e grupos.

134 Promotoras Legais Populares são um projeto surgido em 1993 em organizações sociais feministas e difundido para diversas cidades no Brasil como forma de "criar um espaço que possibilitasse às mulheres de todas as classes, raça/etnia, origem, discutirem as suas realidades e demandas por justiça e aprendessem a atua rem sua própria defesa, contra a violência e a favor das demais mulheres" (Fonseca, 2012, p. 17).

Embora todas as residências analisadas tenham tido o formato de convivência contínua e ininterrupta, quis propor uma dinâmica diferente, mais dilatada e condizente com a realidade atual de encontros híbridos, presenciais e remotos, além de facilitar a adesão e possibilitar um trabalho coletivo nas residências de cada uma. Então foram 9 encontros, 5 presenciais aos sábados intercalados por 4 remotos às quartas-feiras, tendo sido o último encontro presencial, dedicado ao compartilhamento das criações que foram feitas. Ao todo, foram 4 semanas de trabalho.

A programação foi dividida conforme a lua, retomando a ciclicidade da natureza e da dinâmica menstrual da mulher conectada com a natureza. Em cada encontro presencial, eram trabalhadas alguns conceitos da Técnica Klauss Vianna, do Modo Operativo AND, alguns conceitos das teorias do ativismo materno e algumas práticas da Core Energetics. Ao final, eram passadas tarefas que estimulariam a produção artística individual, que eram retomadas e compartilhadas nos encontros remotos. A programação foi a seguinte:

Tabela 7 - Programação da Residência artivista para mães (outubro, 2023)

Data e tema	**30/09/2023** **Lua cheia** **Chegança** **Escolher terra firme**	**07/10/2023** **Lua minguante** **Criar espaço-tempo**	**14/10/2023** **Lua nova** **Semear**	**21/10/2023** **Lua crescente** **Crescer**	**28/10/2023** **Lua cheia** **Colher e celebrar**
TKV	Base: pés; presença e apoio; gravidade; chão.	Centro: quadril; peso e articulação; tridimensão do corpo.	Asas: mão, cotovelos, escápulas; oposição e resistência (força interna).	Sentidos: crânio; eixo global; voz; audição, visão, tato	Processo criativo; atenção ao outro e ao espaço; presença em cena. Montagem e exposição. Avaliação interna.
MO AND	Introdução ao AND; jogo geral. Isso-isto-isso. Como viver juntes?	Jogo ghost e host; Re-parar (parar e parar de novo). Como não saber?	Jogo da intrusão amorosa com as tralhas das mães. Reparagem (inventário-invenção. Jogo de perguntas: o que, quandonde, como. Como saborear?	Jogo do corpo-território. Reparação (cuidado-curadoria, relação da relação). Como adiar o fim? (como performar o comum)	
Artivismo materno	**Rede**. Coletivos de mães. Flávia Biroli, Valeska Zanello, Silvia Federici, Casilda Rodrigáñez, Maturana. Debate:	**Sobrecarga, culpa**. Valeska Zanello, Marcela Ceribelli, Vilma Piedade. Debate: Como descansamos?	**Matricentrismo, matripotência.** Alana Valente, Oyèrónkẹ́ Oyěwùm. Debate: Quais potências, forças temos? Quais delas a maternidade nos	**Amor, confiança**. bell hooks, Fernanda Eugénio. Debate: Como deixamos nossas crias e criações se manifestarem? O	

	Qual a importância da rede para a maternidade? Por que não vivemos em rede?	O que é possível fazer pra mães terem seu espaço-tempo?	trouxe? Quais potências, forças identificamos em outras mulheres?	que tem se manifestado ao nosso redor? Como usamos nossas potências, forças para lidar com isso?	
Core energetics	Propostas para habitar e sentir o corpo.	Propostas para descarga e liberação da raiva.	Propostas para acolhimento e sentir o prazer.	Propostas de conexão e *grounding* pelo olhar.	
Atividades de criação	Troca de cartas sobre a experiência de cuidar e ser cuidada. Como isso te afeta, te intriga, te move? Mapeamento das próprias redes.	Fazer colagem sobre a troca de cartas e o mapeamento das redes. Fazer caixa com suas próprias ferramentas de desacelerar, de interromper automatismos.	Abrir espaço-tempo em casa. Recolher tralhas de mães e separar algumas ou todas para levar ao grupo (que pudessem disponibilizadas para manuseamento).	Fazer criações individuais e coletivas a partir das tralhas, de criações antigas ou das discussões.	

Fonte: Elaboração própria.

Nos encontros presenciais, foi oferecido o serviço de 3 cuidadoras de crianças e nos encontros remotos, as participantes eram estimuladas a construírem sua própria rede de apoio e abrir espaço-tempo para sua participação na residência e sua produção individual e coletiva.

A residência foi oferecida gratuitamente às participantes, mas teve um custo total estimado de R$20.000,00. Parte do valor foi financiada por rifa, e a outra e maior parte do valor foi custeada por doações de dinheiro, serviços e produtos.

Seguem abaixo algumas fotografias do processo de residência:

Figura 64 - Prática de enunciação

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 65 - Trabalho de apoios

Fonte: Autoria coletiva.

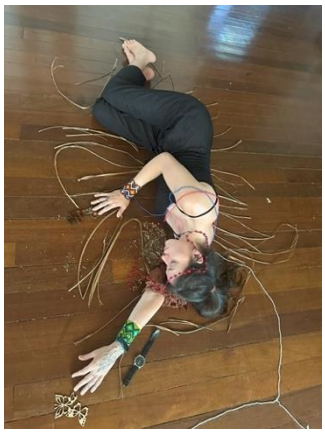
Figura 66 - Colagem para trabalhar redes de apoio

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 67 - Jogo do MO-AND

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 68 - Jogo do corpo-território



Fonte: Autoria coletiva.

Figura 69 - Jogo da intrusão amorosa

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 70 – Cuidadoras e bebês

Fonte: Autoria coletiva.

Ao longo da residência, as mães artistas foram desenvolvendo obras individuais e coletivas, que foram expostas ao final em formato de instalação. A exposição teve o nome “E se (n)a cidade mãe...”, com o seguinte texto:

> ... O cuidado das pessoas, das casas e das cidades fosse realmente partilhado?
>
> .... As habitantes estivessem amparadas e pudessem relaxar e usufruir de sua energia e potência criativa?
>
> ....O modo operativo de reprodução opressor fosse substituído pela produção libertadora e colaborativa?
>
> Esta mostra experimental é um dos resultados da Residência artivista para mães, realizada de 30 de setembro a 28 de outubro de 2023.
>
> Foram 9 encontros de arte, política e saúde, 5 presenciais e 4 online de nossas residências, em que 10 mães puderam encontrar espaço para se residir e vivenciar em coletivo como podemos usar o corpo como nosso próprio território, como usar a sensibilidade para nos mobilizar, como acreditar nas nossas criações e confiar nas nossas criaturas e como tecemos redes que nos deem o suporte necessário para criar.
>
> Começamos e terminamos na lua cheia, e assim aprendemos com nosso próprio ciclo a celebrar a nossa existência e a existência de todas que nos fizeram chegar até aqui.
>
> Descobrimos juntas que mãe é um lugar-tempo, ocupado pelo nosso próprio corpo não ao parirmos, mas ao nascermos mulheres. Sendo assim, por que não o reinventar a nosso modo?
>
> Bem-vindas à nossa Cidade.
>
> Mas atenção: aqui todos cuidamos de todos. Seja um bom habitante. (Arquivo próprio, 2023).

A exposição aconteceu na própria sala de aula usada para a residência, em razão sobretudo do afeto que foi constituído ali naquele espaço, transformado efetivamente em residência e reservado para a defesa deste doutorado. As obras foram montadas para que pudessem ser acessadas por adultos e criança e a maioria era interativa, as quais descrevo a seguir.

Figura 71 - Mapa da instalação

Fonte: Autoria coletiva.

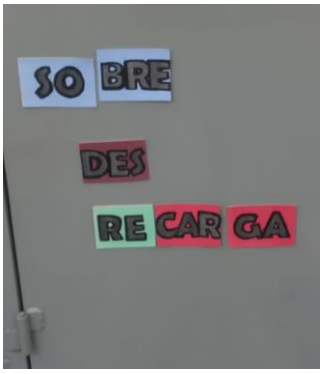
A primeira obra era a própria porta da exposição. A imagem à esquerda mostra a visão de quem está de fora antes de entrar na exposição, que chamamos de Portal Cósmico 1, simulando uma vagina em tecido, e a imagem à direita é a primeira obra visível, que é o vídeo do parto domiciliar da filha de uma das residentes. É a mesma criança em ambas as imagens.

Figura 72 - Portal Cósmico 1 e 2

Fonte: Autoria coletiva.

Na sequência à direita, havia a sequência Sobre/Des/ReCARGA, título trabalhado com ímãs de forma interativa para que o usuário experenciasse três formas da carga vivenciadas pela mãe: a sobrecarga, a descarga e a recarga.

Figura 73 - Sobre/Des/ReCARGA



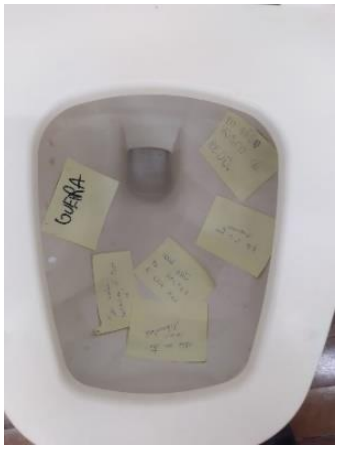
Fonte: Autoria coletiva.

Na SobreCARGA, havia melancias e *slings* para vestir, com instrução para que o usuário observasse seu corpo e sua mobilidade. Na DesCARGA havia dois momentos. O primeiro continha uma privada com bloco de notas e canetas, com instrução para que as mães anotassem e descartassem os conselhos não solicitados, as dicas inconvenientes, as agressões disfarçadas de tentativa de ajuda, as violências que sofreram em sua maternagem. O segundo bloco de objetivos continha macarrões de isopor e toalhas, com instrução para que as mães torcessem as toalhas ou batessem os macarrões no chão para liberar a raiva. Por fim, na ReCARGA, havia almofadas, vendas para olhos, bacia com água e sais, fones com músicas relaxantes, com instruções para usuários relaxassem e recarregassem.

Figura 74 – SobreCARGA

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 75 – DesCARGA



Fonte: Autoria coletiva.

Figura 76 – ReCARGA

Fonte: Autoria coletiva.

Na sequência, estavam dispostas as Caixas de ferramentas da mãe, com objetos essenciais para mães em cada fase da vida de seus filhos: 1) A caixa Entrega, para mães de bebês de 0 a 4 anos de idade; 2) A caixa Participação, para mães de crianças de 4 a 10 anos de idade; 3) A caixa Observação, para mães de pré-adolescentes e adolescentes de 10 a 18 anos de idade; 4) A caixa Parceria, para mães de adultos de 18 anos em idade; 5) A caixa Atípica, para mães de filhos atípicos; 6) A caixa Diversão, para mães que também são avós ou bisavós. Também havia uma piscina de pipoca, pensada após um relato de uma das residentes de que a pipoca era a única coisa que acalmava seu filho em um determinado período da vida. De fato, foi um sucesso para crianças de várias idades.

Figura 77 - Caixas de ferramentas da mãe

Fonte: Autoria coletiva.

Na sequência, havia a disposição das “Tralhas da mãe”. Tralhas no Modo Operativo AND, como mencionado, são objetos que já cumpriram ao menos um ciclo de uso

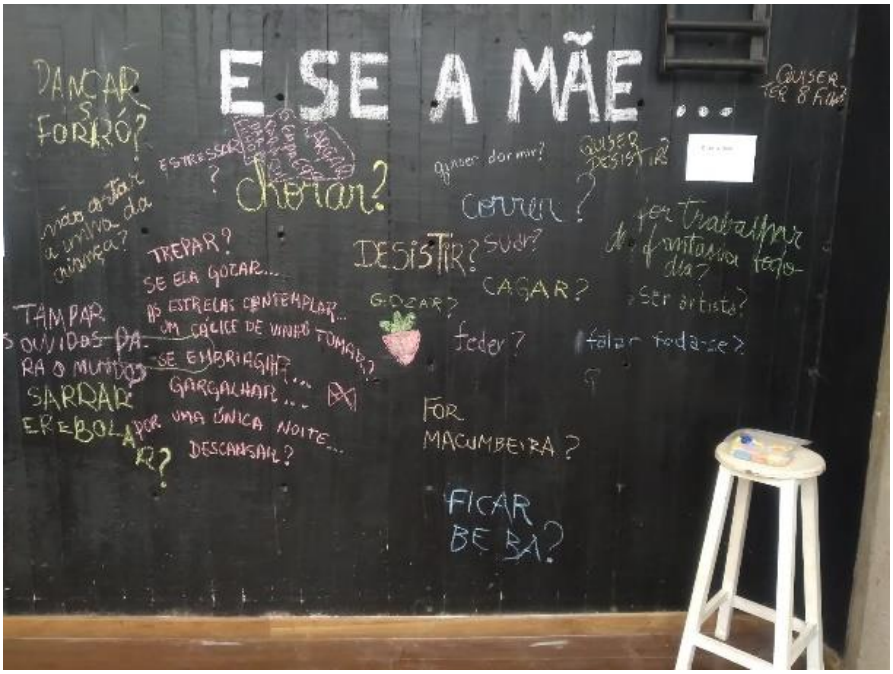
para alguém e foram disponibilizados para outras pessoas, para livre manuseio e para o estabelecimento de relações com cuidado e ética. Essas foram as tralhas trazidas pelas mães residentes e foram os materiais utilizados nos jogos realizados na residência. Nas instruções havia o convite para observar padrões entre as tralhas e para manusear e posicionar as diversas possibilidades de cada uma – o que, como, quando, onde. Sem nenhuma orientação, em um dado momento, as crianças fizeram um jogo AND num tabuleiro.

Figura 78 - Tralhas da mãe

Fonte: Autoria coletiva.

Após, usamos uma das paredes da sala com o escrito “E se a mãe....”, com gizes disponibilizados e instrução para que os usuários escrevessem ou desenhassem situações hipotéticas de coisas que mães não fazem e que deveriam fazer ou fazem e que não deveriam fazer. Essa obra também foi montada na exposição Cuidado é trabalho, em 2024, na Escola Nacional de Administração Pública.

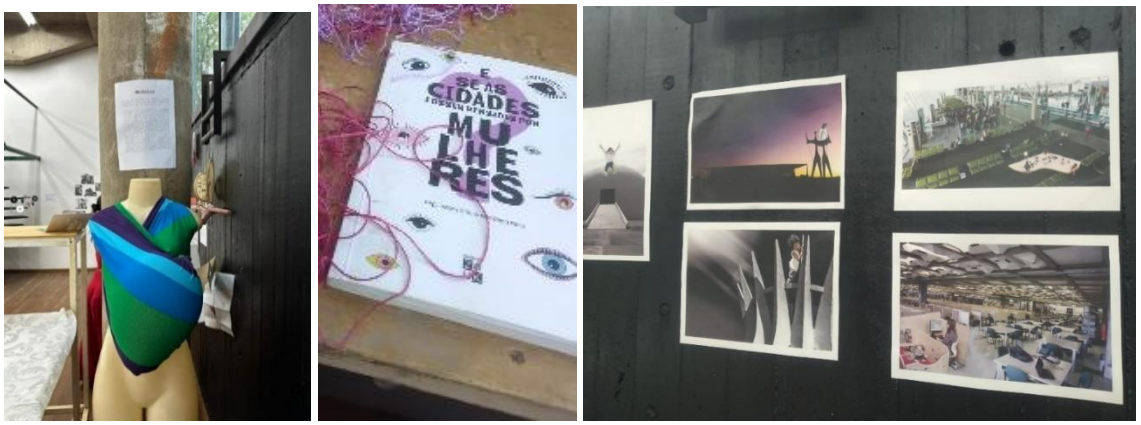
Figura 79 - E se a mãe...



Fonte: Autoria coletiva.

Considerando que a exposição tinha a reflexão sobre cidade, colocamos um modelo de ser humano não considerado como referência para construção das cidades, em crítica ao modulor de Le Corbusier, que usam como modelo um homem de 1,83 m, que com o braço levantado ficaria com 2,26 m e a altura do umbigo, que é a metade, equivaleria a 1,13 m, formando uma proporção áurea de Fibonnacci. No meio, expusemos o livro "*E se as cidades fossem pensadas por mulheres*", organizado por Laura Sito e Mariana Félix de Quadro. E na parede ao lado, incluímos colagens digitais com espaços públicos de Brasília (Museu da República, Palácio do Planalto, Catedral, Aeroporto, Biblioteca Central do Estudantes) adaptados para crianças ou sendo utilizados de forma lúdica, a qual chamamos de "*Brasília Reinventada*".

Figura 80 - Modulor-mãe, livro e Brasília reinventada.



Fonte: Autoria coletiva.

Na seção seguinte, havia os trabalhos feitos de forma coletiva ou individual utilizando técnicas diversas – bordados, colagens, lambes, pintura – sobre a maternidade.

Figura 81 - Colagens, bordados, lambes

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 82 – “Mãe de uma” e “A revolução será materna e feminista” (Marta Mencarini)

Fonte: Autoria coletiva.

Na sequência, havia dois grupos de objetos pendurados mais altos. O primeiro, chamado de “*O que a mãe faz escondido*”, era de monóculos com imagens sobre o que as mães relataram fazerem quando as crianças saem ou dormem, com momentos de prazer, fruição ou simplesmente de descanso. O segundo, “*Vire o disco e reflita*”, era de CDs que tinham, na frente, frases em formas de perguntas, que puérperas disseram que que gostariam de ter ouvido nessa fase da vida, e no verso a superfície espelhada, para que refletissem a leitora.

Figura 83 - O que a mãe faz escondido?

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 84 - Vire o disco e reflita

Fonte: Autoria coletiva.

Após, havia duas “Redes de Apoio”. A primeira, branca à direita, era uma rede de papel higiênico, com reflexões sobre a fragilidade dos apoios envolvidos e a recomendação de que não se deitasse nela. A segunda à esquerda, era uma rede de tecido e fone com áudios de outras mães, com instruções para que os usuários entregassem o peso e experenciassem corporalmente o contorno desse apoio real. Ao que chamamos de “Centro de tudo”, havia um tapete redondo, situado no meio da sala, com bambolês (uma das residentes era artista circense) e reflexões sobre a circularidade das comunidades e a mobilização do quadril e do prazer. Foi o local da maior parte das interações dos visitantes.

Figura 85 – “Redes de apoio” e “Centro de tudo”

Fonte: Autoria coletiva.

Por fim, o que chamamos de “Árvore afetiva”, havia fotografias e pequenas biografias das residentes ao redor e das cuidadoras ao centro, ligadas por um barbante vermelho e unidas no chão por algumas espadas de São Jorge. Ao lado, havia texto com informações sobre o valor pago pela hora de trabalho das cuidadoras, a introdução de Marimba Ani do livro “*Kindezi: a arte kôngo de cuidar de crianças*” (Fu-Kiau e Lukondo-Wamba, 2017) e o discurso “*E eu não sou uma mulher?*”, de Sojouner Truth(2014)[135].

Diferente de várias obras na exposição que estavam em preto e branco, as fotografias foram impressas coloridas, mas mostrar que a cor importa no trabalho do cuidado e incitar a reflexão sobre como poderia ser diferente.

135 Sojourner Truth, nascida por volta de 1797 nos Estados Unidos, foi a primeira escravizada a conseguir a condenação na justiça de um senhor de escravos, por duas vezes. Na primeira, conseguiu recuperar de um senhor de escravos seu filho de cinco anos, que havia sido vendido e levado para longe; na segunda, conseguiu indenização de um homem que a caluniara. Ela foi uma liderança ativa na batalha pelos direitos das mulheres e dos negros. O discurso está disponível em https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/. Acesso em 6 out. 2024.

Figura 86 - Árvore afetiva

Fonte: Autoria coletiva.

Figura 87 - Imagem das residentes e convidadas na exposição

Fonte: Autoria coletiva.

Após a residência, foi aplicada avaliação com as residentes, buscando medir quais aspectos relacionados a arte, política e saúde a experiência proporcionou. Em relação à arte, foi mencionado: “sinto-me mais confiante com meus processos criativos”, “vários *insigths* que chegam de várias formas. Seja com algo aprendido/sentido através do AND, seja na lembrança afetiva dos encontros semanais. Me vejo mais confiante em me colocar como também uma artista na vida”.

Quanto ao aspecto político, falaram: “o trabalho desenvolvido na residência me colocou mais uma vez em contato com a presença de mulheres mães em minha vida, nossas estratégias, nossos corpos-mães e nossas possíveis reconstruções em coletivo”; “pensar sobre rede de apoio me fez também mudar como me relaciono com minha rede”.

E quanto à saúde, disseram: “movimentei meu corpo com as danças e atividades propostas pela primeira vez dessa forma em muito tempo. Tudo isso reverberou de forma a melhorar minha saúde emocional e mental”, “sinto-me um pouco menos procrastinadora, mais assertiva, menos ansiosa, mais disposta. As práticas corporais foram imprescindíveis para isso, pois ajudaram muito no aterramento”, “busquei ajuda com a minha psiquiatra e iniciamos um tratamento para parar de fumar”.

Na pergunta “teve alguma proposta de dança e/ou de movimento corporal que foi significativa (positiva ou negativamente) para você? Se sim, você poderia dar um exemplo?”, as respostas foram quase totalmente sobre os quadris: “me senti muito conectada com minha criatividade, sensibilidade e leveza ao sentir meus quadris”, “sim, vários ... Principalmente a parte de movimentos dos quadris ... Eu AMEI essa parte ... Era a minha preferida”; “girar, mover a pelve, muito importante. Inclusive para outras dinâmicas na minha vida pessoal”. Essas respostas sugerem um adormecimento dos quadris nessas mulheres, o centro criativo, e, ao mesmo tempo, a importância de sua mobilização.

Por fim, o fato de oferecer espaço de debate e de criação com cuidadoras foi especial para as mulheres com bebês: “perceber como a minha filha ficou tranquila com as cuidadoras, mesmo longe de mim e sem mamar durante várias horas, me tranquilizou mais no sentido de ter uma vida para além do maternar”; “pensar sobre rede de apoio me provocou a ver mais positivamente a minha rede e a utilizá-la a meu favor sem culpa”; “nos dias presenciais, a residência me proporcionou momentos de socializar para além da minha

família, e com mães falando sobre a maternidade". Ou seja, oferecer cuidadoras para bebês e crianças é um serviço de acessibilidade que precisa ser oferecido com maior frequência em eventos e locais públicos e privados. Além disso, não basta dizer "tenha rede de apoio"; é preciso construir socialmente quem, quando, onde, por que, como, tanto para quem precisa quanto para quem oferece. As crianças maiores interagiam entre si e com as mães durante a residência.

Pelos trabalhos apresentados e os depoimentos, os métodos se mostraram potentes para curadoria, mobilização somática, política e criativa de mães: a TKV como esse espaço de auto(re)conhecimento corporal e autocuidado e preparação do corpo para a criação em seu duplo sentido (artística e materno) e o MO-AND como "ferramenta-conceito e conceito-ferramenta" de reparação de conceitos e relações, por meio de objetos cotidianos e afetivos ("as tralhas das mães"), do próprio corpo e da própria residência como ateliê. Também se mostraram potentes como abordagens de cura, tanto no sentido de acolhimento coletivo de opressões, dores e diferentes maternares, quanto no sentido de ressignificação do conceito de maternar e de construção de linhas de fuga e novas realidades, no âmbito individual e coletivo.

Os artivismos maternos se mostraram ainda pouco conhecidos e debatidos, mas relevantes para a crítica da maternidade, realmente ainda muito idealizada mesmo em profissionais da vertente humanizada, como doulas e assessoras de amamentação. O trabalho "Árvore afetiva", nesse sentido, foi muito significativo. As cuidadoras participaram da exposição e uma delas me disse: "realmente o trabalho do cuidado tem cor".

Os resultados desse trabalho foram apresentados no 48º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), no Seminário de Pós-Graduação nº 01 - A maternidade como agenda de pesquisa, o primeiro com a temática da maternidade na história do evento, em que sugeri a utilização da residência artivista como modelo de produção a ser utilizado em outros âmbitos, não artísticos (Silva, 2024). As coordenadoras, Alana Karoline Fontenelle Valente (Universidade Federal do Ceará) e Jussia Carvalho da Silva Ventura (Universidade Federal do Pará) sugeriram a residência artivista para mães em projetos de extensão universitária e em políticas públicas, por exemplo.

Epílogo

Ponto de chegada, e de partida

Após o estudo do artivismo materno, chego a algumas conclusões, sempre parciais e temporárias. Abaixo exponho algumas delas e após, as limitações deste trabalho, que passam a ser pontos de partida para aprofundamentos futuros.

1. O cuidado é coletivo.

Repetindo um provérbio africano, é preciso toda uma aldeia para criar uma criança. O modelo do casal heteronormativo como único responsável por uma criança – que na prática muitas vezes é uma mulher sozinha – se mostrou insustentável. Ou todos cuidam, ou algumas pessoas ficarão sobrecarregadas e adoecidas, e essas pessoas são mulheres, em sua maioria negras e pobres. O compartilhamento do cuidado e o cuidado de quem cuida é uma condição da efetiva democracia (Biroli, 2015).

A implicação disso é a luta por políticas públicas de apoio aos cuidadores, especialmente mulheres, tal qual o Projeto de Lei Projeto n. 5.791/2019 propõe, e mais ainda, por soluções sociais extraestatais, como as mencionadas por Biroli (2015) e Iaconelli (2023), como creches e cozinhas comunitárias.

2. O pessoal é político.

Essa conclusão decorre da anterior. As experiências e trajetórias individuais e coletivas da maternagem importam e ajudam a identificar padrões de opressão e possibilidades de resistência e de transformação (Rago, 2011; Leite, 2014; O'Reilly, 2010). A arte materna não é menor e não se restringe às mães. O ativismo em prol do cuidado não beneficia somente mães, mas também crianças e toda a sociedade, que terá seres humanos mais saudáveis e dignos.

Por outro lado, a identificação como mãe, que a diferencia de pai e de outras mulheres não mãe, é importante e a experiência de ser mãe inevitavelmente afeta toda a produção de uma mãe em outras áreas sociais, mesmo que de forma indireta. Na prática, a atuação de uma mãe nunca é individual, é sempre coletiva, pois para que ela possa atuar, de forma sustentável, alguém tem que lhe dar apoio na criação de seus filhos.

3. O doméstico é público.

Essa também é uma decorrência da primeira e da segunda conclusões. O cuidado, por seu caráter necessariamente coletivo, enfraquece as barreiras entre o privado e o público (Birolli, 2015), e isso fica evidente, por exemplo, na flexibilização do direito à privacidade dos pais e da inviolabilidade da casa quando alguma ameaça ou afronta a direito de crianças e adolescentes. A maior parte dos estupros de menores e da pornografia infantil é cometida no espaço doméstico e por pessoas do ciclo familiar ou íntimo das crianças.

O espaço privado e as subjetividades são influenciadas pelas estruturas sociais e pelas relações de poder, e o contrário é igualmente verdadeiro. Os direitos das crianças e dos adolescentes são uma conquista ainda muito recente e, consequentemente, ainda muito frágil.

4. As mães atuam em redes de afeto.

As mães se fortalecem em rede, por necessidade e resistência a um sistema que lhes impõe isolamento, solidão, sofrimento e até morte (Zanello, 2022; Iaconeli, 2023). Quando uma mãe acessa a essa rede e usufrui dos seus benefícios, ela faz questão de retribuir, ajudando outras mães ou compartilhando e ampliando a rede. É por isso que quando você encontra uma mãe, você encontra muitas, e muito cuidado.

As redes de mães também se conectam entre si. Uma rede de luta política acaba de se tornando uma rede de pesquisa, ou uma rede de troca de produtos se transforma em uma rede de produção de arte. Não raro as redes de afeto se tornam também redes de intimidade.

Ainda que muitas experiências sejam ainda invisibilizadas, por estarem nesse nível de afeto, elas não deixam de existirem e de atuarem, micro e macropoliticamente.

5. O virtual é real.

Embora limitado em termos sensíveis, centrado nos sentidos de visão bidimensional e de audição maquinizada e o enquadramento dos ombros para cima, o digital impacta a vida e o corpo das pessoas de forma concreta, expandindo as noções de espaço e borrando as noções de virtualidade, ilusão e realidade. A internet mudou as formas de

relacionamento, a produção de conhecimento, o modo de viver. Empresas e governos que estruturam as plataformas estabelecem novas relações de poder e um novo campo sensível estético, redefinindo conceitos sociais, comportamento e formas de organização e mobilização coletiva (Silva, 2022b).

A internet potencializou a conectividade de mães para além dos limites físicos e geográficos, estabelecendo redes nacionais e internacionais de atuação micro e macropolítica, como foi observado nos coletivos surgidos durante a pandemia da Covid-19.

6. Oralidade e manualidades são tecnologias.

Apesar do avanço digital, a voz segue tecnologia social de luta, de afeto, de comunicação e a garganta tem relação direta com a vagina. Manualidades também são formas de reconstrução do mundo. Essas técnicas artesanais têm sido ressignificadas de forma muito potente, como visto nas obras e nos coletivos surgidos durante a pandemia da Covid-19 (ver Coletivo VER.SAR e as obras do Coletivo Puerperium e da Coletiva Mãe Artista).

Essas manifestações, resgatadas de rituais de comunidades tradicionais de povos indígenas e negros, também aparecem como formas de resistir à anestesia do corpo e à aceleração do tempo, provocado pelo capitalismo colonial e pelo avanço das tecnologias virtuais e ferramentas digitais mencionados anteriormente.

7. Corpo é território.

Corpo é território e, como território, corpo é campo de disputa. Embora essa expressão seja utilizada sobretudo quando se refere a povos indígenas e quilombolas, em razão da apropriação de terras e tudo nelas pelos povos colonizadores, Rita Segato foi quem evidenciou uma guerra também contra as mulheres e seus corpos por esses mesmos povos colonizadores, seja de forma mais explícita, como no feminicídio e na violência sexual (Segato, 2016), seja de forma menos explícita, como na maternidade (Segato, 2003).

Essa guerra e as resistências a ela são antigas, mas em 1960 adquirem uma nova dimensão. Com o advento da pílula anticoncepcional e o avanço do divórcio, as mulheres passam a se reapropriar publicamente do próprio corpo, até então domesticado, e a reivindicá-lo como local de outras representações sociais que não o papel de servidoras não

remuneradas e propriedades dos homens. Esse debate se acirra em 1990 com a igualdade formal e material e com a luta contra a criminalização do aborto.

Ao mesmo tempo em que a representação do cuidado precisar transcender o corpo da mulher mãe tradicional, esse mesmo corpo é território de poder quando entendido o potencial da maternagem na transformação social.

8. O cuidado é estrutural e interseccional.

A terceirização e a capitalização do cuidado acentuam desigualdades e desumanidades e reproduz as subjetividades opressoras. Não é uma questão exclusivamente de gênero, mas, sob o prisma do colonialismo, também capitalista e racista. Não há como falar sobre cuidado sem falar também sobre a luta de classes e dos povos negros e indígenas.

As soluções devem abranger toda essa complexidade, sob pena de serem ineficazes.

9. A criação é lenta, mas larga.

A arte da criação (de crianças) e a criação da arte não se enquadram na lógica capitalista de produção. Possuem outro ritmo e outros valores. É preciso desenvolver outra economia que sustente tanto o cuidado quanto a arte, que compartilhe os custos dessas ações, pois os benefícios já são usufruídos por todos (bens comuns, classificados como uma falha de mercado).

Isso implica pensar soluções para além do Estado, ações comunitárias, e para tanto é necessário sensibilizar e envolver as comunidades com a questão do cuidado. Essa é uma das funções do artivismo materno.

10. Cuidado e arte são uma questão de saúde (ou de sustentabilidade)

Durante a pandemia da Covid-19, ficaram evidentes os grandes benefícios sociais dos trabalhos de cuidado e de produção de arte. Eles entregaram muito mais do que prometiam, eles "curaram"[136], trouxeram saúde e vida (ou plasticidade, "qualidade do

136 Retomando as palavras de Danilo Patzdorf: "Curar, no sentido somático, enquanto exercício da vitalidade. Curar, no sentido psicanalítico, enquanto exercício a pulsão. Curar, no sentido afetivo, enquanto exercício da alteridade. Curar, no sentido político, enquanto exercício da comunidade (...) 'Curar' significa tornar eletivo o que parecia determinado" [a morte, considerando o contexto da pandemia]. Disponível em

organismo humano de se transformar para que a vida seja mantida e reproduzida, mesmo em condições e com características desviantes da média", conforme Heredia *et al*, 2017).

Contraditoriamente, também ficaram evidente os malefícios para esses trabalhadores. O desamparo social que sofrem cuidadores e artistas lhes ocasiona adoecimento e até mesmo a morte.

A pandemia da Covid-19 acabou, voltamos aos automatismos anteriores e talvez ainda mais acelerados, e essas questões perderam força, mas não podemos esquecer sua importância. Os trabalhos de cuidado e produção de arte precisam ser mais valorizados. Como diz Silvia Federici (2019b), é preciso politizar o salário. Ainda que cuidar e produzir arte engajem afeto ou mesmo amor, não podem ser um trabalho não ou mal remunerado.

11. Artivismo é uma estratégia

Com tantas crises de representação em vigência, abalando significantes e significados no nível racional, a poética adquire potencial tanto de comunicação quanto de crítica, abrindo frestas para uma comunhão em outro nível, o sensível. Arte é produção de conhecimento e, como tal, é ação. Não há hierarquia entre o racional e o sensível. O micropolítico não é micro porque é menos importante que o macropolítico, mas porque é menos visível e tangível, mas é igualmente importante.

Firmados esses pontos, exponho alguns limites deste trabalho, que podem servir como embasamento de novas pesquisas:

- O conceito de família não foi completamente problematizado, sobretudo do ponto de vista legal, que restringe a parente consanguíneo ou formalmente adotivo as responsabilidades em relação a crianças e a adolescentes. O questionamento a essa categoria é fundamental para o concreto compartilhamento do cuidado, incluindo outras possibilidades de parentalidade como a afetiva;

https://www.instagram.com/p/CzpH4tmPWiM/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em 10 out. 2024.

- As especificidades de cada tipo de mãe (solo, atípica, transsexual, não monogâmica, negras, indígenas, presas, em situação de rua, idosa, entre tantas outras) é fundamental para aprofundar as especificidades e a diversidade da maternagem, ampliar o conceito de cuidado e reduzir as desigualdades;
- Os estudos sobre a paternidade também são importantes. O patriarcado é uma estrutura social e não uma característica pessoal. É necessário mudanças institucionais e culturais que alcancem e acolham pais na prática do cuidado;
- Dados sobre a economia do cuidado são poucos, recentes e precisam ser aprofundados e incorporados em termos orçamentários, atuariais e em políticas públicas transversais;
- Em julho de 2024 foi apresentado projeto da Política Nacional de Cuidado, com o objetivo de garantir o direito ao cuidado, tanto para quem o recebe quanto para quem cuida (substitutivo ao Projeto de Lei n. 5.791/2019, de autoria da deputada federal Leandre (PR), sob o n. 2.762/2024[137], de relatoria da deputada federal Benedita da Silva (PT-RJ), aprovado na Câmara dos Deputados em novembro de 2024). O público prioritário da Política é tanto crianças e adolescentes (com atenção especial à primeira infância) e pessoas idosas e com deficiência, quanto seus cuidadores. Importante acompanhar a tramitação desse projeto e, caso promulgado, sua implementação;
- É preciso investigar melhor soluções coletivistas para além das estatais ou mesmo das formais, e novas possibilidades de coletivos e redes informais, assim como suas memórias coletivas, trajetórias individuais e os outros elementos subjetivos mencionados que ofereçam caminhos micropolíticos de transformação;
- Poucos trabalhos acadêmicos em arte abordaram as reações e os impactos das obras no público, e as opiniões sobre as obras trazidas são ainda majoritariamente de estudiosos, críticos e curadores da elite branca, masculina, rica. Importante procurar mais trabalhos nesse sentido de

137 CONGRESSO NACIONAL. **Projeto de Lei Nº 2762, de 2024.** Disponível em https://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/Projetos/Ato_2023_2026/2024/PL/pl-2762.htm. Acesso em 18 nov. 2024.

investigação das consequências e outras fontes, bem como verificar trabalhos artivistas para além da arte institucionalizada;

- Pensar nas formas de organização, produção de conhecimento e outras dinâmicas sociais do ponto de vista das crianças e dos adolescentes, e não dos cuidadores, pode dar pistas para pensar o cuidado.

O estudo sobre o artivismo materno me trouxe uma perspectiva crítica sobre o maternalismo e me possibilitou um maternar mais livre, criativo e potente. Espero que as reflexões trazidas aqui sejam úteis para os estudos das artes e da democracia e que pesquisas e produções artivistas sobre esse tema continuem a ser realizados e aprofundados para um mundo menos opressor às mulheres e às crianças.

Referências bibliográficas

ALONSO, Ângela. Repertório, segundo Charles Tilly: História de um conceito. **Revista Sociologia & antropologia**, vol. 2, n. 3, p. 21-41, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752012000300021&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 02 fev. 2018. DOI: 10.1590/2238-38752012v232.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura.** Coleção Pesquisa em Artes. Salvador: EDUFBA, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** Trad. Roberto Raposo; rev. Adriano Correia. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora. Globo, 1966.

BALASKAS, Janet. **Parto Ativo: Guia Prático para o Parto Natural.** Trad. Adailton Salvatore Meira. 2ª ed. São Paulo: Ground, 2012.

BEY, Hakim. **TAZ, Zona Autônoma Temporária.** São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

BIROLI, Flávia. Responsabilidades, cuidado e democracia. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº18. Brasília, setembro - dezembro de 2015, pp. 81-117. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151804

BISHOP, Claire. **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. Verso, 2012.

BRASIL. Presidência da República. **Projeto de Lei Complementar nº 150, de 01 de Junho de 2015**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp150.htm ; Acesso em: 21/11/2024.

BRASIL. Presidência da República. **Emenda Constitucional Nº 72, de 12 de Abril de 2013.** 2013. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc/emc72.htm ; Acesso em: 21/11/2024.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto Nº 4.377 de 13 de Setembro de 2002.** 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2002/d4377.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%204.377%2C%20DE%2013,20%20de%20mar%C3%A7o%20de%201984. ; Acesso em: 21/11/2024.

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 8.069, de 13 de Julho de 1990.** Brasília, DF. 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm ; Acesso em: 21/11/2024.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm ; Acesso em: 21/11/2024.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto Nº 89.460 de 20/03/1984.** Brasília, DF. 1985 Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1980-1989/1980-1984/d89460.htm ; Acesso em: 21/11/2024.

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1999.

CAMNITZER, L. **Didática de la liberación: arte conceptualista latinoamericano**. 1° ed. Montevideo: HUM, CCE-CCEBA, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. 3ª ed. New York: Routledge, 2017.

CARVALHO, Larissa Carpitéro. **Maternidade em movimento: Técnica Klauss Vianna para gestantes e mães com bebês**. Monografia. Orientação: Profa. Dra. Jussara Miller. In: Revista TKV v. 2, nº 2. 2018. DOI: 10.17648/REVISTATKV-2-4.Disponível em https://www.revistatkv.art.br/2-ed-monografia-larissa. Acesso em 18 nov. 2024.

CASTILLO, Nirlyn Karina Seijas. **Danças para não morrer: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas.** Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia. Doutorado. Orientador: Prof. Dr. CARLOS BONFIM. Coorientador: Prof. Dr. LEANDRO COLLING. Salvador, 2021.

CEFÄI, Daniel. Como Nos Mobilizamos? A Contribuição de Uma Abordagem Pragmatista Para a Sociologia Da Ação Coletiva. In: **Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social** 2(4): 11–48, 2009.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos – crise e insurreição**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CONGRESSO NACIONAL. **Projeto de Lei Nº 2762, de 2024.** Disponível em: https://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/Projetos/Ato_2023_2026/2024/PL/pl-2762.htm. Acesso em 18 nov. 2024.

CRUZ, Fatima Maria Leite; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. As mães de filhos mortos/desaparecidos na ditadura militar no Brasil: da luta política das mulheres à inserção no espaço público. **Revue ORDA – L'ordinaies des Amériques**, v. 222, 2017. Disponível em https://doi.org/10.4000/orda.3518

DAGNINO, Evelina. **Sociedade civil, espaços públicos e construção democrática no Brasil: limites e possibilidades.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

DHILLON, Kim; FRANCKE, Andrea. The C-Word: Motherhood, Activism, Art, and Childcare. **Studies in the Maternal**, 8(2): 12, pp. 1–22, 2016. DOI: http://dx.doi.org/10.16995/sim.226.

DIAS, Luciana da Costa. Crise da Representação, Virada Performativa e Presença: possibilidades rumo a uma Filosofia-Performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 10, n. 1, p. 01-20, fev. 2020. ISSN 2237-2660. Disponibilidade: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92575>. [05/12/2020].

DOMENACH, J. M. **A propaganda política**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

DOWBOR, Monika; SZWAKO, José. Respeitável público...: performance e organização dos movimentos antes dos protestos de 2013. **Novos estud. - CEBRAP**, n. 97, p. 43-55, 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000300004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 fev. 2017.

EUGÉNIO, Fernanda. **Caixa-livro AND**. Rio de Janeiro: Fada inflada, 2019.

FEDERICI, Silvia. **A história oculta da fofoca – mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado**. São Paulo: Boitempo, 2019a.

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

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda. O encontro é uma ferida. Em: **Conferência-performance (Secalharidade)**. Lisboa: Culturgest, 2012.

FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo: a ressignificação dos discursos feministas na cena latino-americana.** 2017. Doutorado em Pedagogia do Teatro [Tese]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017. Doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-093806. [21/05/2010].

FOGLIA, Efraín. **Arte en la MediaCity. Orientação: Laura Baigorri Ballarín**. Tese (Programa Arte y Cultura Mediática). Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona, 2013. Disponível em: http://www.tdx.cat/handle/10803/132318. Acesso em: 30 jun. 2020.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-162. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-A_escrita_de_si.pdf.Acesso em 10 out. 2020.

FU-KIAU, K. Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. **Kindezi: a Arte Kôngo de Cuidar de Criança.** Tradução Mo Maiê. Salvador: Rede Africanidades, 2017.

GAMSON, William A. **Falando de política.** Coleção Comunicação e Mobilização Social. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2011.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. **Contemporânea**, ed. 20, vol. 10, n. 2, 2012, p. 178-193. Disponibilidade: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_20/contemporanea_n20_12_GONCALVES.pdf. Acesso em 30. jun. 2020.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica - Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. Domesticidade e maternagem como subversão poético-política: analisando a obra de Clarice Gonçalves. **Caderno Espaço Feminino**, *35*(2), 115–129. 2023. DOI: https://doi.org/10.14393/CEF-v35n2-2022-9. Disponível em https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/68754. Acesso em 9 out. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. (Re)existência em Escri-pinturas de uma Artista-mãe. In: **Ponto(s) de fuga : IX COMA - Coletivo em Artes Visuais**. Org. Caio Sato Schwantes et al. Brasília: Universidade de Brasília, 2022. Disponível em https://drive.google.com/file/d/1Hye_4xajYXdGwkcE49oOrkh1sIK3IPg5/view. Acesso em 9 out. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. Matriz: relato de uma experiência em arte e maternidade. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 12** (Anais Eletrônicos). Florianópolis, 2021. Disponível em https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/site/anais. Acesso em 9 out. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 231–247, 2021. DOI: 10.5965/2175234613312021231. Disponível em https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16589. Acesso em 11 nov. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini; REIS, Tatiana; MOREIRA, Bárbara; GONÇALVES, Clarice; MELO, Camila, NUNES, Angélica. **Pande[Mãe]nicas** [livro eletrônico]. 1.ed. São Paulo: Coletivo Transverso, 2021. Disponível em https://www.coletivotransverso.com.br/_files/ugd/a7f0ac_10701027f4354caaa222ba2da894cb5b.pdf. Acesso em 13 abr. 2023.

GÜNTHER, Luísa. **EXPERIÊNCIAS (des)COMPARTILHADAS: arte contemporânea e seus registros.** Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor. Orientadora: Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira. Brasília: UnB, 2013.

GUTMAN, Laura. **Mulheres visíveis, mães invisíveis**. tradução Luís Carlos Cabral. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Best Seller, 2013.

HAIVEN, Max; KHASNABISH, Alex. **The Radical Imagination: Social Movement Research in the Age of Austerity**. London: Zed Books, 2014.

HEREDIA, Fabiola; VON DER WEID, Olivia; CAMPOY, Leonardo C. Apresentação. In: "Anormalidades: Diferenças corporificadas em discursos e práticas". **Teoria e Cultura**. Juiz de Fora, vol. 11, n. 3, 2017. Disponível em https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/issue/view/542. Acesso em 06 jan. 2024.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Trad. Ana Luiza Libânio. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Africana Womanism: reclaiming ourselves**. 5ª ed. London e New York: Rougledge, 2020.

IACONELLI, Vera. Depressão pós-parto, psicose pós-parto e tristeza materna. In: **Revista Pediatria Moderna**, Julho-Agosto, v. 41, nº 4, 2005.

IACONELLI, Vera. **Mal-estar na maternidade: do infanticídio à função materna**. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia. Orientador: Prof. Dr. Nelson da Silva Junior. São Paulo, 2012.

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista. Psicanálise e políticas de reprodução.** São Paulo: Zahar, 2023.

JOAS, Hans. **The Creativity of Action**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

JURIS, Jeffrey S., PEREIRA, Inés; FEIXA, Carles. 2012. La globalización alternativa y los 'novísimos' movimientos sociales. **Revista del Centro de Investigación.** Universidad La Salle, 10(37):23-39. Universidad La Salle Distrito Federal, México. https://www.redalyc.org/pdf/342/34223328002.pdf

KESTER, Grant H. **The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context**. Durham: Duke University Press, 2011.

KNIHS, Maiara. **A arte do gestar: o corpo materno enquanto força relacional na obra de Lygia Clark**. 2021. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).Fazendo Gênero 12 – Lugares de fala: direitos, diversidades e afetos. Florianópolis, Santa Catarina, 2021. Disponível em https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=3453. Acesso em 18 nov. 2024.

LEBOYER, Frederick. **Shantala: massagem para bebês, arte tradicional**. Trad. Luiz Roberto Benati e Maria Silvia Cintra Martins. São Paulo: Ground, 1995.

LEITE, J. F. **Auto Escrituras performativas: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea**, 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/publico/JANAINAFONTESLEITE.pdf. Acesso em: 4 abr. 2020.

LEPECKI, André. Coreopolítica e corepolícia. In: **ILHA** v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2013. DOI: http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41.

LIMA, Tatiana Tardioli de. **A Dança Materna e a experiência das gestantes, mães e bebês na gravidez, parto e puerpério.** Monografia do Curso de Especialização em Crianças de Zero a Três anos do Instituto Singularidades. São Paulo. 87 p. 2015.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre. 2008. Disponível em https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf. Acesso em 21 ago. 2024.

LUGONES, Maria. Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. **Hypatia**, Volume 22, Number 1, Winter 2007, pp. 186-209. Indiana University Press. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4251730/mod_resource/content/0/heterosexualism%20and%20the%20colonail%20modern%20gender%20system%20maria%20lugones.pdf. Acesso em 7 jul. 2024.

LUGONES, Maria. **Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions.** Londres: Globe Pequot Publishing Group Inc/Bloomsbury, 2003.

MACÊDO, Silvana Barbosa. A expressão do poder materno na arte contemporânea. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos** [1844] (trad. Jesus Ranieri). São Paulo : Boitempo, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 3.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., and SEGATA, J., eds. ***Os impactos sociais da COVID-19 no Brasil*: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia [online]**. Rio de Janeiro: Observatório COVID 19; Editora FIOCRUZ, 2021, 221 p. Informação para ação na COVID-19 series. ISBN: 978-65-5708-032-0. https://doi.org/10.7476/9786557080320.

MATURANA, Humberto. Conversações matrísticas e patriarcais. In: Humberto Maturana e Gerda Verden-Zoller. **Amar e Brincar: Fundamentos esquecidos do humano**. São Paulo: Palas Athena Editora, 2004, p. 25-86.

MEDEIROS, Lucas Fortunato Rêgo de; DANTAS, Alexsandro Galeno Araújo. O coletivo Critical Art Ensemblee aestéticado distúrbio. **Simbiótica**, Vitória, v. 7, n. 3 (jul-dez/2020). DOI: https://doi.org/10.47456/simbitica.v7i3.33700. Disponível em https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/33700/22459. Acesso em 07 jan. 2024.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. **Movimentos sociais como acontecimentos: linguagem e espaço público**. Lua Nova, n. 72, p. 115-142, 2007.

MIGNOLO, Walter D.; VÁZQUEZ, Rolando. **Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings**. Johannersburg: Wits University Press, 2013.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara; GALVÃO, Mônica. Cartografias do imprevisível. Dossiê temático: performatividade. **Revista TKV**, v. 1, n º 7, 2021. DOI:10.17648/10.17648/REVISTATKV-V1N7-5/ISSN:2594-5203. Disponível em https://www.revistatkv.art.br/7ed-artigo-galvao-miller. Acesso em 8 set. 2024.

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. Corpos em conexão, corpos em presença. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, p. 95–116, 2021. Acesso em: 20 jun. 2022. DOI: 10.21680/2595-4024.2020v3n2ID23207

MÜLLER, Cláudia Góes. **Dançar, trabalho normal**. 551 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MUYLEART, Anna. **Entrevista com a cineasta ANNA MUYLAERT sobre o filme QUE HORAS ELA VOLTA? (e**ntrevista). Canal Kiko Mollica, Youtube, 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=FdIUMvWhwME. Acesso em 18 nov. 2024.

O'REILLY, Andrea. **Mothers, mothering and motherhood across cultural differences: a reader**. Bradford: Demeter Press, 2014.

O'REILLY, Andrea. **Encyclopedia of motherhood**. California, Sage publications: 2010.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92, Trad. Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_matripot%C3%AAncia.pdf

PEREZ, Olívia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista: interseccional, digital e coletiva. In: **Congresso Latino-americano de Ciência Política (ALACIP)**. 2019.

PLATÃO. **A República**. 7. ed. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. **Íon**. Tradução, introdução e notas: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RAGO, Margareth. Escrita de si, parresia e feminismos. In: **Foucault: Filosofia & Política**. 1. ed. Autêntica, 2011, p. 251-267.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado**. 1ª ed. Portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede. Dossiê "Artivismo: poéticas e performances políticas na rua e na rede". **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 4, n. 2. 2015. Disponível em https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909

REED, T. V. **The Art of Protest: Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle**. Minneapolis: Univ Of Minnesota Press, 2005.

RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara Isabel. **As ondas feministas: continuidades e descontinuidades no movimento feminista brasileiro**. 2021.

RODRIGÁÑEZ, Casilda. **Pariremos com prazer**. Trad. Carolina Caires Coelho. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora Luas, 2020.

RODRIGUES, Débora Dinis; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nossas conversas | " Elas Cuidam: o trabalho do cuidado, espaços e relações" (aula). **Canal Anis – Instituto de Bioética**, Youtube, 2023. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0lKW874Kyhk. Acesso em 18 nov. 2024.

ROSSI, Frederico M. **Conceptualizing strategy making in a historical and collective perspective**. New Orleans: Tulane University, 2015.

SAMPAIO, Rafael Cardoso; BOZZA, Gabriel Alexandre; ALISON, Murilo Brum; MARIOTO, Djiovanni Jonas França; SILVA, Tiago Philippini Ferreira Borges da. Os bastidores da eleição: o uso dos stories do Instagram pelos candidatos à Presidência da República. ***Compolitica***, Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Mídia e Eleições do VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política. Brasília, 2019. Disponibilidade: http://ctpol.unb.br/wp-content/uploads/2019/04/gt2_Sampaio_et_al.pdf [25/11/2019].

SANTOS, Adriana Rosa Cruz; RIBEIRO, Ruth Silva Torralba; FERREIRA, Silvana Rocco. Viralizando Lygia Clark: sopros para contagiar de encanto a experiência do cuidado. In: **SAÚDE DEBATE** | RIO DE JANEIRO, V. 45, N. ESPECIAL 1, P. 124-136, OUT 2021. DOI: 10.1590/0103-11042021E110

SARLO, Beatriz. **La intimidad pública**. Titivillus, 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARTZ-WEINSTEIN, Zach. Not Your Academy: Occupation and the Futures of Student Struggles. Nova Iorque: Columbia University. **Academic Commons**, 2013. Disponibilidade: https://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:166390. DOI: 10.7916/D8SQ99K5 [31/05/2018].

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. Disponível em https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf. Acesso em 30 set. 2024.

SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**. 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SHOLETTE, Gregory. **Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism**. *London: Pluto Press,* 2017.

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. Da reprodução à produção: a residência artística como ferramenta política de autonomia para mães. **48º Encontro da ANPOCS**. 2024. Disponível em https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprints/section/48-anpocs

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. ARTIVISMOS BRASILEIROS DURANTE A PANDEMIA: Ações estético-políticas em um ano de Covid-19. **Revista Estética e semiótica**, vol 12, n. 1. 2022a. URL: https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/2456

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. PERFORMANCES DE RESISTÊNCIA NA PANDEMIA: a estética, a ética e a política da produção artística no contexto da Covid-19 no Brasil. XI Congresso da

Abrace. ANAIS: **Artes Cênicas e Direitos Humanos em Tempos de Pandemia e Pós-Pandemia.** Vol 21. 2022b. https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/123/showToc

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. "Ré-pare-se": Com-posições dos ré-giztros. **METAgraphias**, vol. 5, n. 3 (Letra -S- de "sinais de QUEDA"). 2020a. Disponível em https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36321/31423. Acesso em 14 out.2024.

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. Como reparar o irreparável do "Future-se"?. **METAgraphias**, vol. 5, n. 4 (Letra -T- de "tudo que cai deixa rastro"). 2020b. Disponível em https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/35628/31439. Acesso em 14 out.2024.

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. MODO OPERATIVO AND: Possibilidade de metodologia para reparar narrativas políticas em redes sociais. Anais. **12º Encontro ABCP**. 2020c. https://www.abcp2020.sinteseeventos.com.br/anais/divisao/posteremat

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto. **Ocupações/invasões estudantis de 2016: disputas e resultados no caso da Universidade de Brasília**. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência Política). Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília, 2018. Disponível em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/34436/1/2018_JaquelineBarbosaPintoSilva.pdf. Acesso em 30 jun. 2020.

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto; MILLER, Jussara. A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna. **Revista Urdimento**, vol. 3.Florianópolis, 2023. URL: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23979/16030. DOI: 10.5965/1414573103482023e0301.

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto; LOPES, Elisabeth Silva. O artivismo materno na pandemia da COVID-19 no Brasil. **Revista Cinetífica/FAP**, Vol. 29. Curitiba, 2023, p. 337-368. URL: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/8124. DOI: https://doi.org/10.33871/19805071.2023.29.2.8124.

SILVA, Juliana Marcia Souza; SALVADOR, Andréia Clapp. Coletivos de Mães Universitárias Rompendo com a História de Exclusão Feminina nas Universidades. In: **ANPUH-BRASIL, SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, 31, 2021, Rio de Janeiro. Anais. 2021, 15p. Disponível em: https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628176107_ARQUIVO_6c5ff0b3c39fb6a13b440aa157afdc9d.pdf . Acesso em: 30 jul. 2023.

SITO, Laura; QUADRO, Mariana Félix (org). **E se as cidades fossem pensadas por mulheres.** Zouk: Porto Alegre, 2021.

TATAGIBA, Luciana. 1984, 1992 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil. **Política e Sociedade**, vol. 13, n. 28, p. 35-62, 2014.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Klauss Vianna e a preparação corporal do ator : um quiasma entre a dança e o teatro brasileiros. **Revista ouvirouver** n.4. Uberlândia, 2008. Disponível em https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2036/1687. Acesso em 6 set. 2024.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Durham: Duke University Press, 2016.

TILLY, Charles. Movimentos sociais como política. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 3. Brasília, janeiro-julho de 2010, p. 133-160.

TILLY, Charles. **Contentious performances**. Londres: Cambridge University Press, 2008.

VALENTE, Alana Karoline Fontenelle. **A maternidade é política: mobilização da maternidade por candidatas no instagram (2021-2022)**. 2023. 226 f., il. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

VAN SWAAIJ, Louise; KLARE, Jean. **Atlas da Experiência Humana - Cartografia do Mundo Interior**. Publifolha: São Paulo, 2004.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. **Artivismo Estratégias Artísticas Contemporâneas de Resistência Cultural**. Dissertação de mestrado. Arte Multimídia: Porto, 2007.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro Político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Brasília: UnB, 2009.

ZANELLO, Valeska. *S***aúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação.** Curitiba: Appris, 2018.

ZANELLO, Valeska; ANTLOGA, Carla; PFEIFFER-FLORES, Eileen; RICHWIN, Iara Flor. Maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta. Seção Temática Fazendo Gênero em tempos de pandemia. **Rev. Estud. Fem**. 30 (2), 2022. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n286991

ŽIŽEK, Slavoj. O violento silêncio de um novo começo. Trad. Fernando Marelino e Chrysantho Sholl. In: Vários autores. **Occupy: movimentos de protestos que tomaram as ruas**. São Paulo: Boitempo. Carta Maior, 2012.