

MATER:

Uma abordagem feminista sobre a arte-maternagem
pela perspectiva de artistas-mães brasileiras

Brasília - DF
2024

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPG VIS

MARTA MENCARINI GUIMARÃES

MATER: Uma abordagem feminista sobre a arte-maternagem pela perspectiva de artistas-mães brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para obtenção de título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Métodos, Processos e Linguagens - Poéticas Transversais / Arte e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros (UnB)

Coorientadora: Profa. Dra. Silvana Macedo Barbosa (UDESC)

Brasília – DF

2024

MARTA MENCARINI GUIMARÃES

MATER: Uma abordagem feminista sobre a arte-maternagem pela perspectiva de artistas-mães brasileiras

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB) como requisito para obtenção de título de Doutora em Artes.

Linha de Pesquisa: Métodos, Processos e Linguagens - Poéticas Transversais/ Arte e Tecnologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros (UNB)

Coorientadora: Profa. Dra. Silvana Macedo Barbosa (UDESC)

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cayo Vinicius Honorato da Silva - Universidade de Brasília – UnB: Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV)

Profa. Dra. Silvana Macedo Barbosa - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC: Coorientadora

Profa. Dra. Mariana Rodrigues Pimentel - Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ: Membro externo

Profa. Dra. Milena Carvalho Bezerra Freire de Oliveira-Cruz Universidade Federal de Santa Maria - UFSM: Membro externo

Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araujo Universidade de Brasília – UNB: Membro interno

Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo - Universidade de Brasília – UNB: Suplente interno

Dedico essa tese á Athena Mencarini do Vale.

Filha, transpomos juntas os mundos de dentro para os de fora, sem nos esquecermos que fomos parte da mesma quimera.

Quando você nasceu, eu morri.

De mãos dadas, adentramos em um portal-materno e fui renascendo a cada pequena conquista que ensejamos juntas e também separadas.

Nessa travessia que traçamos, não nos prendemos aos arrependimentos-culpas, pois travamos diálogos com nossas sombras.

Nos vestimos com nosso tecido de memórias-sonhos-conquistas-medos-mulheridades.

Por vezes, nos despimos das expectativas, quaramos ao sol, alinhavamos os rasgos e abrimos brechas com belos bordados.

Caminhamos conectadas, soprando fertilidade sobre os terrenos áridos.

Mantemos os olhos nos olhos e abraços de corpo inteiro.

Tudo isso só foi possível, depois de você.

Agradecimentos:

À CAPES e a FINATEC por terem financiado esta pesquisa e a toda/os os/as funcionários/as, professores/as e coordenação do Departamento de Pós Graduação em Artes Visuais PPGAV da Universidade de Brasília – UnB.

Agradeço à Bia Medeiros [*in memoriam*] por ser minha eterna mãe, amiga, professora, orientadora e *desorientadora*, e Silvana Macedo por me acompanhar com tanto carinho nessa jornada.

Família rede de apoio e afeto: Athena Mencarini do Vale, Regina Cely Mencarini, José Carlos Guimarães, Leandro Mencarini Guimarães, Romina Fonseca Allegretti, Hieronimus do Vale Oliveira e Tati Justina Inês Stuk.

Eli Carlos Guimarães, meu querido, tio-tutor e amigo, agradeço sua confiança. Dedicção, correções, análises, conversas e tudo que compartilhamos nesses anos, tantos.

Tatiana Reis amiga, sócia e companheira, sua companhia e incentivo foram fundamentais nessa pesquisa.

Nossa gangue-rede de apoio-afeto e tudo mais que mulheres-mães solo quando juntas-encontradas-coletivas promovem e transformam: Juliana Albuquerque, Luciane Costa Barros, Gabriela Rodrigues, Camila Soato, Georgia da Silva, Mônica, Ana Emilia Cullen e tantas outras.

Maycira Leão e Clarice Gonçalves artistas e amigas maravilhosas. Cada uma a sua maneira, pioneiras, ao campo da arte maternagem brasileira, fundamentais nessa e tantas outras jornadas.

Clarissa Borges artista e amiga, por me acompanhar, ouvir, compartilhar, escrever e ser essa pesquisadora incrível e dadivosa que você é.

Julia Rodrigues Torres amiga-irmã, médica maravilhosa, obrigada por não desistir de mim, nem da minha mente inquieta.

Matheus Niemeyer psicólogo querido, que me acompanhou nesse processo, abrindo gavetinhas e girando chavinhas, obrigado por tudo.

Joice Lopes amiga e professora de pilates maravilhosa, que não desistiu de mim nem das minhas costas.

Companheires-amigues de pesquisa e da arte: Hilan Bensusan, Gisel Carriconde Azevedo, Luisa Günther, Raissa Studart, Simone Oliveira, Rafael da Escócia, Cirilo Quartim, Tatiane Duarte, Guilherme Moreira, Leopoldo Wolf, Artur Cabral, Ana Moravi, Marianne Nassuno, Caio Sato, Lynn, Marcia Regina, Maria Luiza Porto, Mario Caillaux Oliveira, Raissa Curty, Vanessa Mendonça, Adriana Vignoli, Raquel Nava, João Angelini, Marcela Campos, Luciana Paiva, Anabi, Atena Pontes de Miranda, Gu da Cei, Nuara Vic, Tais Aragão, Wilnês Henrique, Suyan de Mattos, Rafaela Kalaffa, Jaque Silva, Sofia Rodrigues Barbosa, Rafael Marques, Leandra Lofego Rodrigues, Vilarejo 21, Pé Vermelho, A Pilastra, deCurators, Galeria Risofloras, Jovens de Expressão, Coletivo Transverso e no mais.

Na busca em aprender a escrever livremente, a fim de conectar-me a outros espaços de subjetivação, outros corpos-mães, como muitas que conheci devido a esta pesquisa, busco me inspirar e ser corrompida, confabular e ser atravessada, compor com os ensinamentos-conhecimentos-saberes-práticas de Lélia Gonzales, Silvia Federici, Glória Anzaldúa, bell hooks e tantas/os outras/os que nos indicam caminhos, longos, a serem percorridos. “Aprender a desaprender para (re)aprender de outra maneira” (AMAWTAY WASI *apud* MIGNOLO, 2014, p. 7).

Agradeço a todas as mulheres-mães-artista, especialmente aquelas que nos concederam entrevistas, que participaram de rodas de conversa, de trocas pelo *Instagram*, vídeos conferências, grupos no *WhatsApp*, ao vivo e a cores, com abraços e, às vezes, choros, todas que participaram desta pesquisa.

Essa tese é para vocês, continuem indomesticáveis!

Sumário

Lista de Imagens	10
Glossário	23
(Re)começar e (Re)existir	28
Capítulo 1. [POÉTICA MATERNA do ENQUANTO]: Método-Cartográfico-Materno	42
1. <i>Escri-pintar-me: Rever a ferida e apreciar a cicatriz</i>	44
1.1. Da Escrita de si e Escrita Materna para Falar sobre nós	47
1.2. Feminismos e Maternidades	64
1.3. Não se nasce mãe: Feminismos e Estudos da Maternidade	69
1.4. Poética Materna do Enquanto: Método-Cartográfico-Materno	87
1.5. Retomar a imagem e assumir suas potencialidades: Processos e Análises do Enquanto	95
Capítulo 2. [COLETIVA É A MÃE]: Coletivizar-se Arte-pesquisa-poética-política-mapeamento-cartográfico-afetivo de artistas-mães brasileiras	102
2. Coletiva é a Mãe: Coletivizar-se	104
2.1. <i>Mother Art</i> (1973-1986)	114
2.2. <i>Polvo de Gallina Negra</i> (1983 – 1993)	118
2.3. <i>Maternal Fantasies</i> (2018-)	127
2.4. Coletivo Matriz (2019-)	141

2.5. Coletiva Arte e Maternagem (AeM) (2020-)	166
2.6. Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM	171
I. Período de produção de dados	175
II. Análise sociocultural	175
III. Análise das respostas-relatos em caráter aberto e subjetivo e alguns trabalhos artísticos	177
IV. Análise das Imagens: Aby Warburg e Feminismos	187
Capítulo 3. [CORPO-MÃE]: Mãe-artista, invisibilidade/visibilidade na(s) história(s)	201
3. CORPO-MÃE: Que corpo é esse?	203
3.1. Artista-Mãe: O Imaginário feminino povoado por mulheres artistas	209
3.2. Da invisibilidade materna à busca do empoderamento na arte	226
3.3. Poéticas maternas e autorrepresentações	246
3.4. Do ser ou não ser mãe: Priscilla Buhr	289
3.5. Vivo, logo arte. Arte, logo vivo: Monique Cavalcanti	297
3.6. A presença do corpo e a potência materna: Jocarla Gomes	307
Capítulo 4. [NINHO] Domesticidade, Trabalho do cuidado e Manutenção da vida	322
4. Minha Casa Vulnerável	324
4.1. NINHO: Casa-Mãe-Corpo-Cuidado	326
4.2. Divisão Sexual do Trabalho, Economia do Cuidado e Pensamento Maternal	342
4.3. Desenho-Corpo-Casa-Mãe: Cathy Burghi	358
4.4. Mãe-Casa em lutas coletivas: Yanaki Herrera	369

4.5. Domesticidade e maternagem como subversão poético-política: Clarice Gonçalves.....	383
Capítulo 5. [FISSURA] Resistência e Combatência	394
5. Feminismo Matricêntrico e Maternagens Ativistas	396
5.1. FISSURA: Resistências e Combatências.....	405
5.2. Dar de si, Não Toque e Tomar para si: Roberta Barros	417
5.3. Embalando Mateus, João, Maria e tantas outras crianças: Renata Felinto	432
5.4. Não estamos mortas: Malu Teodoro	439
Capítulo 6. ETNÓGRAFA de mim	456
6. Etnógrafa de mim ou daquilo que produzi e venho produzindo	458
Desfechos no Enquanto.....	489
Referências	495
Anexos.....	524

Lista de Imagens

Figura 1. MENCARINI, M. Fragmento do livro de artista *Da Maternidade: De (em) mim, para (sobre) você* (2018). Série Regresso. 19 Aquarelas e Guache sobre papel. 15x25cm cada, 2018.....**42**

Figura 2. MENCARINI, M. Fragmento do livro de artista *Da Maternidade: De (em) mim, para (sobre) você* (2018). Texto: 13 de março de 2017. Licença maternidade.....**46**

Figura 3. *Rédea de fofoca, rédea de bruxa ou freio*. Extraído de “The Cottager and Artisan 1890”. Publicado pela The Religious Tract Society, Londres, tradução nossa.**50**

Figura 4. MENCARINI, M. *FALA*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2023.....**64**

Figura 5. MENCARINI, M. *fala.fala.fala.fala*. lambe lambe, dimensões variadas, 2023**64**

Figura 6. MENCARINI, M. *Da poética Materna do Enquanto*, em acontecimento, ano pandêmico.....**90**

Figura 7. MENCARINI, M. *Série Domesticidades n.1*. Colagem fotográfica, dimensões variáveis, 2021 **100**

Figura 8. MENCARINI, Marta. *Ponto Zero*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020..... **100**

Figura 9. MENCARINI, M. *Lambe-lambe*, colagem digital. *A Revolução será Materna e Feminista*, dimensões variáveis, 2022**101**

Figura 10. MENCARINI, M. *Lambe-lambe*, colagem digital. *A Revolução será Materna e Feminista*, dimensões variáveis, 2022. Fotografia: Juliana Albuquerque.**101**

Figuras 11 e 12. *Mother Art, Rainbow Playground, Women’s Building, 1973*.**118**

Figuras 13 e 14. *Mother Art, Laundry Works, Performance, lavanderias (self-service) da cidade de Los Angeles, 1977*. ...**119**

Figuras 15 e 16. *Mother Art, Mother Art Cleans Up the Banks e Mother Art Cleans Up City Hall, Performance, 1978*.**119**

Figura 17. Polvo de Gallina Negra. *Receita para pôr mau-olhado em estupradores*, 1983.**123**

Figura 18 *Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores*.....**124**

Figura 19. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante e Mónica Mayer), *Mailing #5* do projeto *Egalité Liberté Maternité: Polvo de Gallina Negra Ataca de Nuevo*. Arquivo Pinto mi Raya, Cidade do México, 1987.**126**

Figuras 20, 21 e 22. Polvo de Gallina Negra. ¡Madres!, “Madre por un dia” con Guillermo Ochoa en el show de televisión Nuestro Mundo.1987. **128**

Figura 23. Maternal Fantasies. *Sketching body Extensions*. Drawings by Mikala Hylding Dal. 2019..... **134**

Figura 24. SCHLEMMER, O. *O guarda-roupa do Ballet Triádico*, na revista *Wieder Metropol*, 1926, no Teatro Metropolitano de Berlim. **135**

Figura 25. *Maternal Fantasies. Tell Me How to disappear. Landpartie 01 (series)*. Film still/ photographic print, 50x75 cm, 2018..... **136**

Figura 26. “*Like so many...*” Photo-Text-Installation (Wall-Text-Installation 410cmx200cm, Fine Art Print on Hahnemühle Photo Rag, 70x100cm, 2018) // visualização da instalação // alpha nova galerie futura // berlim // 2019. **137**

Figuras 27 e 28. “*Like so many...*” Photo-Text-Installation – Detalhes -(Wall-Text-Installation 410cmx200cm, Fine Art Print on Hahnemühle Photo Rag, 70x100cm, 2018) // visualização da instalação // alpha nova galerie futura // berlim // 2019. **138**

Figura 29. *Maternal Fantasies. Suspended Time*. Film still/ photographic print. 53 min, 2021. **139**

Figura 30. Maternal Fantasies. Filme *Still, Amor e Trabalho*. Intimidade e isolamento. Cuidado e Sobrevivência, 2020. **140**

Figura 31. Coletivo Matriz, *Manifesto Matriz*, lambe-lambe Digital, 2021 **143**

Figura 32. GEIGER, Anna Bella. *Diga conosco BU-RO-CRA-CIA*, 1976. **149**

Figura 33. Coletivo Matriz, *PU.ER.PÉ.RIO*, lambe-lambe/Intervenção Urbana, 2019. Fotografia do acervo Coletivo Matriz. **151**

Figura 34. Coletivo Matriz, *PU.ER.PÉ.RIO*, lambe-lambe/Intervenção Urbana, 2019. Fotografia do acervo Coletivo Matriz. **151**

Figura 35. Coletivo Matriz, *#relatosdequarentenamaterna*, Tatiana Reis, 2020. **153**

Figura 36. Coletivo Matriz, *#relatosdequarentenamaterna*, Angélica Nunes, 2020. **154**

Figura 37. Coletivo Matriz, *#relatosdequarentenamaterna*, Aila, 2020. **155**

Figura 38. PIMENTEL, Wanda. *Cotidiano*. Série Envolvimentos. Serigrafia 59 x 46 cm, 1975. **156**

Figura 39. Coletivo Matriz. *Trabalho doméstico não remunerado*. Série: Não é amor, é cilada. Fotografia, dimensões variáveis, 2020. **158**

Figura 40. KAHLO, Frida. *Menina com Máscara da Morte* (Niña con Máscara de Calavera), 1938. Outline of the collection of Nagoya City Art Museum. **159**

Figura 41. Coletivo Matriz. *Cultura do Estupro*. Lambe digital, 2020. **161**

Figura 42. Coletivo Matriz. *Amamentação*. Série: Não é amor, é cilada. Frames de videoarte, 2020 **162**

Figura 43. Coletivo Matriz. *Amamentação*. Série: Não é amor, é cilada. Lambe digital, 2020 **163**

Figura 44. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. 2021, no BSB Plano das Artes 3º Edição - Distrito Aberto..... **166**

Figura 45. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. 2022, no Festival Internacional de Lambe-lambe-Lambes Goia – Goiania _ GO..... **166**

Figura 46. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. dimensões variáveis, 2022..... **167**

Figura 47. *Artistas Mães Produzem Enquanto Vocês Dormem*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora. **170**

Figura 48. *Cuidar deve ser coletivo*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora. **171**

Figura 49: *Artistas Mães Onde estão?* Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora. **171**

Figura 50. *Artistas Mães São Infantilizadas Quando Querem Falar Sobre Maternidade*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora. **172**

Figura 51. *Artistas Mães São Infantilizadas Quando Querem Falar Sobre Maternidade*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora. **172**

Figura 52. *Qual raça você se autodeclara?* Gráfico gerado pelo sistema Google, arquivo pessoal da pesquisadora, 2024. **181**

Figura 53. *Você é mãe solo?* Gráfico gerado pelo sistema Google, arquivo pessoal da pesquisadora, 2024. **181**

Figura 54. KAIRU, A. *Artistas largam a arte para serem mães*, 2020. **185**

Figura 55. *RadioTeta: Performance_ Marcelle Louzada, ysa Lour, Daniela Arruda e Edson vangogh*, 2022. **186**

Figura 56. CARVALHO, L. *Puerpério Transitório*, Acrílica sobre tela, 50x50cm, 2021. **188**

Figura 57. GOISBAULT, A; PEDROSA, B. *O Mapa Afetivo da Maternidade*, 2019. **190**

Figura 58. WARBURG, A. *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, 2020 (vista da instalação). Foto: Silke Briel. Haus der Kulturen der Welt, Berlim. **197**

Figura 59. WARBURG, A. *Bilderatlas Mnemosyne*, painel 39. Foto: Wootton/fluid. Instituto Warburg, Londres. **197**

Figura 60. *Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM*. **200**

Figura 61. *Mapeamento-Cartográfico-Afetivo AeM*..... **203**

Figura 62. *Mapeamento-Cartográfico-Afetivo AeM* **204**

Figura 63. GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *L’Atelier d’Abel de Pujol*, 1822. Óleo sobre tela, 96x129cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França. **220**

Figura 64. GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *Atelier d’Abel de Pujol*, 1836. Óleo sobre tela, 95x135cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França. **220**

Figura 65. LE BRUN, Élisabeth Vigée. *Autoportrait au chapeau de paille*, depois de 1782. Óleo sobre tela, 98x70,5cm. Acervo The National Gallery, Londres, Inglaterra. **221**

Figura 66. LE BRUN, Élisabeth Vigée. *Madame Vigée-Lebrun et as fille, Jeanne-Lucie, dita Julie*. 1786. Óleo sobre tela. 105x84 cm. Museu do Louvre, Paris. **221**

Figura 67. MAYORA, Guadalupe Carpio. *Autorretrato con su familia*, segunda metade do século XIX. Óleo sobre tela, 109x84cm. Coleção José Mayora Souza, Cidade do México, México. **223**

Figura 68. CASSATT, Mary. *Young Mother Sewing* (Costura de jovem mãe). 1900, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art. **226**

Figura 69. REICHEK, Elaine. *Suéter de Laura*. Um dos quatro componentes do Enxoval de Laura. 1979. Lápis de cor sobre papel e fio de lã tricotado. 52 x 62 pol. (132,1 x 157,5 cm). **235**

Figura 70. ALVES, Mahyrah. *Möbius*, meias tricotadas com fios de cabelo Humano (mãe e filho RN), 2020. **236**

Figura 71. HILLER Susan, *Ten Month* (1977-1979). 10 impressões de gelatina em prata e 10 painéis de texto.**237**

Figura 72. HILLER Susan, *Ten Month* (1977-1979). 10 impressões de gelatina em prata e 10 painéis de texto.**237**

Figura 73. REIS, Tatiana. *Notas sobre meu corpo pós-parto*, 2020. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal.**239**

Figura 74. KELLY, Mary. *Post-Partum Document*. 1973. PPD consiste em um total de 139 partes individuais.**241**

Figura 75 e 76. KELLY, Mary. *Post-Partum Document*. 1973. PPD consiste em um total de 139 partes individuais.**243**

Figura 77. CLARK, Lygia. *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, instalado na Bienal de Veneza, 1968. **245**

Figura 78. CLARK, Lygia. *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão*, 1968.**248**

Figura 79. MEDEIROS, Bia e VENTURELLI, Suzete. Performance *L'act est Louche et Ment (al). Accouchement. ParisThéâtre de la Danse*, 1989. Acervo Coletiva Arte e Maternagem.....**251**

Figura 80. MEDEIROS, Bia e VENTURELLI, Suzete. Performance *L'act est Louche et Ment (al). Accouchement. ParisThéâtre de la Danse*, 1989. Acervo Coletiva Arte e Maternagem.**252**

Figura 81. EXPORT, Valie. *Action Pants: Genital Panic*. 1969. Fotografias seriais por Peter Hassmann. MoMA, Nova York. ..**254**

Figura 82. SCHNEEMANN, Carolee, *Interior Scroll*, 1975, tirado de uma suíte de 13 impressões de gelatina de prata, edição de 7. Contemporary Art, Nova York.**254**

Figura 83. COURBET, Gustave (1819-1877). *L'origine du monde*, 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.**255**

Figura 84. SJÖÖ, Mônica (1968), *God Giving Birth*, 1968. Óleo sobre painel. 185 cm x 125 cm (73 pol x 49 pol). Museu Anna Nordlander, Skellefteå, Suécia.**257**

Figura 85. BORGES, Clarissa. *Me beija, meu amor, me beija*. (Fernanda) Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.**259**

Figura 86. BORGES, Clarissa, *Dê seu amor todinho a ela* (Natália), Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.**259**

Figura 87. BORGES, Clarissa. *Cantando para Beatriz e Fernando*, Série: *Parto e Êxtase*, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60 cm.**260**

Figura 88. BORGES, Clarissa, *Despindo-se para Ulisses*, Série: *Parto e Êxtase*, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60 cm.**261**

Figura 89. BORGES, Clarissa. Frames do videoart <i>Fantasy birth memory</i> , Vídeo, 7 min, 2017.	262	dimensões variáveis, Goiânia, Goiânia, GO, Brasil, 2022. Imagem Leo Mareco.	276
Figura 90. TORRENTE, Daniela. Série <i>Sombra de Vitória</i> (2020), Fotografia 150x100cm.	264	Figura 99. ALCÂNTARA, Bruna. <i>Maternidade, Nossa Senhora da Vulva Livre</i> , Lambe-lambe, colagem, fotografia e bordado digital, dimensões variáveis, Goiânia, Goiânia, GO, Brasil, 2022.	277
Figura 91. ELSIE, Elisa. <i>Fábrica</i> , 2020, fotografia, série “Maternagem Pandêmica”.	265	Figura 100. COX. Renee, <i>Yo Mama</i> , 1993. Fotografia de prata em gelatina, moldura: 94 x 54 pol. (238,8 x 137,2 cm). Museu do Brooklyn, Presente da Coleção Carol e Arthur Goldberg.	278
Figura 92. SABIÁ, Ana. <i>Retrato 13: Ana 2</i> . Série fotográfica <i>Madonnas Contemporâneas</i> , 2012-13.	268	Figura 101. <i>O futuro tem gosto de areia quente e o passado tem cheiro de terra molhada</i> (Nº01), série 2022, fotoperformance digital. Performers: Taianã Mello e Tarsila Alves Idealização e produção: Taianã Mello e Tarsila Alves.	280
Figura 93. SABIÁ, Ana. <i>Retrato 28: Martina 4</i> . Série fotográfica <i>Madonnas Contemporâneas</i> , 2012-13.	269	Figura 102. <i>O futuro tem gosto de areia quente e o passado tem cheiro de terra molhada</i> (Nº02), série 2022, fotoperformance digital. Performers: Taianã Mello e Tarsila Alves Idealização e produção: Taianã Mello e Tarsila Alves.	281
Figura 94. SABIÁ, Ana. <i>Retrato 20: Analice 6</i> . Série fotográfica <i>Madonnas Contemporâneas</i> , 2012-13.	269	Figura 103. ALBUQUERQUE, Lucílio de. <i>Mãe Preta</i> , 1912, Óleo sobre tela, c.s.e.180,00 cm x 130,00 cm.	286
Figura 95. GRANUCCI, Bruna. <i>Corpo Sujo</i> , 2021, pedra de sabão e corda de mato seco, 30x10 cm.	273	Figura 104. VAREJÃO, Adriana. <i>Filho Bastardo</i> (cena de interior) de 1997. Pinacoteca de S.P _ Adriana Varejão_ exposição: Suturas, Fissuras, Ruínas. Suturas, Fissuras, Ruínas.	292
Figura 96. CALLEGARI, L. <i>Mãe de deus</i> , 2019.	274		
Figura 97. ALCANTARA, Bruna. <i>Mãe Solteira</i> , Curitiba (PR), 2018, Bordado, Colagem e Aplicação em Autorretrato e Vestido de Grávida. 43 cm x 34cm.	275		
Figura 98. ALCÂNTARA, Bruna. <i>Maternidade, Nossa Senhora da Vulva Livre</i> , Lambe-lambe, colagem, fotografia e bordado digital,			

Figura 105. <i>Corpo-mãe</i> , montagem com obras de Priscila Buhr, Jocarla Gomes, Monique Cavalcanti.	294	no Festival de Esculturas Itinerantes, no Espaço Lindolf Bell, CIC.	305
Figura 106. BUHR, Priscila. <i>E se você não tivesse sido mãe?</i> Instalação na exposição Não Reagente, Museu Murilo La Greca, Recife, 2023.	297	Figura 114. CAVALCANTI, G. Obra de Arte. <i>Vivo, logo arte. Arte, logo vivo</i> , performance, 2019.....	307
Figura 107. BUHR, Priscila. <i>E se você não tivesse sido mãe?</i> Não Reagente (2016-2018).	297	Figura 115. CAVALCANTI, Gugie. Exposição <i>Mudanças</i> , 2022.	308
Figura 108. BUHR, Priscila. <i>Útero. Não Reagente</i> (2016-2018).	299	Figura 116. CAVALCANTI, Gugie. <i>Nascemos de alguém</i> . 2022. Acrílica sobre tela. / Série <i>Mudanças</i>	309
Figura 109. BUHR, Priscila. <i>Constelação de mim</i> . Não Reagente (2016-2018).	300	Figura 117. CAVALCANTI, Gugie. <i>Cuidamos de alguém</i> , acrílico e spray s/tela 72 x 96 cm 2022. Série <i>Mudanças</i>	311
Figura 110. BUHR, Priscila. <i>Reagente. Não Reagente</i> (2016-2018).	301	Figura 118. CAVALCANTI, Gugie. <i>Somos alguém</i> , acrílico e spray s/tela. 108 x 60 cm, 2022, Série <i>Mudanças</i>	312
Figura 111. BUHR, Priscila. <i>Reagente. Não Reagente</i> (2016-2018).	302	Figura 119. CAVALCANTI, Gugie. <i>Somos História de Alguém</i> , acrílica e spray s/tela, 105 x 60 cm, 2022, Série <i>Mudanças</i> . ..	312
Figura 112. CAVALCANTI, Gugie. <i>Arte, logo existo. Existo, logo arte</i> . 2019. Performance. Registro: Larissa Usanovich. Exposição no Festival de Esculturas Itinerantes, no Espaço Lindolf Bell, CIC.	304	Figura 120. SHAPIRO, Miriam. <i>Anonymous was a Woman</i> . 1977, gravação em softground em vermelho sobre papel Arches, 46 x 60,3 cm (18 1/8 x 23 3/4 pol.). Nacional Galary of Art.....	316
Figura 113. CAVALCANTI, Gugie. <i>Arte, logo existo. Existo, logo arte</i> . 2019. Performance. Registro: Larissa Usanovich. Exposição		Figura 121. GOMES, Jocarla. Performance <i>sobre cargas em isolamento</i> , criação, ação e edição: Jocarla, frames do vídeo, registros: Val Ribeiro, apoio: Nicolas Rafael, São Paulo, outubro, 2020.	317

Figuras 122 GOMES, Jocarla. Performance *sobre cargas em isolamento*, criação, ação e edição: Jocarla, frames do vídeo, registros: Val Ribeiro, apoio: Nicolas Rafael, São Paulo, outubro, 2020. **318**

Figura 123. GOMES, Jocarla. Performance *Parir de mim*, 2021, Vídeoarte 11'32". Frames de vídeo. **321**

Figura 124. GOMES, Jocarla. *Desaguar para não se afogar*, (2021). Fotografia. **323**

Figura 125. GOMES, Jocarla. *alinhaVÓS, alinhavo eu*. Fotografia e bordado sobre fotografia, 2021. **325**

Figura 126. GOMES, Jocarla. *Memórias para Parir*, performance instalação, 2022. **326**

Figura 127. BOURGEOIS, Louise. Série de pinturas *Femme Maison* –1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada. Fonte: The Easton Foundation, NY. **334**

Figura 128. BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison*, 1994, mármore branco, 4 1/2 x 12 1/4 x 2 5/8". **334**

Figura 129. UKELES, Mierle Laderman. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In, (Vestir-se para sair, despir-se para entrar)* 1973. Noventa e cinco fotografias em preto e branco montadas em núcleo de espuma com corrente e pano de limpeza. **341**

Figura 130. UKELES, Mierle Laderman. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In, (Vestir-se para sair, despir-se para entrar)* 1973. Detalhe. **342**

Figuras 131 e 132. ROSLER, Martha. *Semiótica da cozinha [Semiotics of the kitchen]*. Vídeo (Betacam SP y DVD), 6'09". Blanco y negro. 1975. Fonte: Museo Reina Sofia. **343**

Figura 133. PARENTE, L. *Tarefa I*, 1982, 3 min. Betamax colorido. **344**

Figura 134. MACÊDO, Silvana. Série *Nó Materno*, 2013. Fotografia digital, Impressão mineral, Papel Matt fibre, coladas em PVC, 60 x 90 cm. **349**

Figura 135. MACÊDO, Silvana. Série *Nó Materno*, 2018. Fotografia digital, Impressão mineral, Papel Matt fibre, coladas em PVC, 40 x 60 cm. **350**

Figura 136. BRODA, Ana Casas. *Sala de jogos* da série *Kindderwunsch*, 2013. **351**

Figura 137. BRODA, Ana Casas. *Múmia*, da série *Kindderwunsch*, 2013. **352**

Figura 138. MIZUMOTO, M. *O amanhã é seu (Heroes)* (Lui Haru Jorqueira Nakumo e Tom Inari Jorqueira Nakumo), 2022. Óleo sobre tela 180 x 135 x 3,5 cm (Coleção particular Táki Cordás). **355**

Figura 139. MIZUMOTO, M. *Domingo Legal* (Marie Yuki Mizumoto Gomes e Leon Mizumoto Gomes), 2020. Óleo sobre Tela 100,5 x 120,5 x 3,5 cm (Coleção particular Bruno Gioia). **357**

Figura 140. *Ninho*. Montagem com obras de Cathi Burghi. **363**

Figura 141. BURGHI, Cathy. *Desbordada*, da série Desenho Textil, fio sobre tela, dimensões variadas, 2012. Disponível no portfólio da artista. **365**

Figura 142. BURGHI, Cathy. *Desbordada*, Instalação têxtil, tecidos e poliestireno, 150 x 150 x 150 cm, 2012. Disponível no portfólio da artista. **366**

Figura 143. BURGHI, Cathy. *Mis hijas*, Madeira, salto alto, meia-calça, enchimento 47 x 37 x 125 cm, 2022. Disponível no portfólio da artista. **369**

Figura 144. BURGHI, Cathy. *Mama-Sierva*, Instalação, Madeira, galhos, salto alto, argila, meia-calça, enchimento, 25x75x135 cm, 2022. **370**

Figuras 145 e 146. BURGHI, Cathy. *Liberteta*, caneta sobre papel, 20x30 cm, 2018. **371**

Figura 147. BURGHI, Cathy. *Ombliguismo*, Instalação interativa com áudio de Riccardo Nillni 3"00". Dimensões variáveis. 2022. **373**

Figura 148. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar* [série], 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **375**

Figura 149. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar* [série], 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **376**

Figura 150. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar* [série], 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **377**

Figura 151. HERRERA, Yanaki. *Mujeres Zapatistas*, 2022, serigrafia com pastel oleoso, 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **379**

Figura 152. HERRERA, Yanaki. *Si la tierra es de todos la tierra es de nadie*, 2021. Acrílico sobre papelão 35 cm x 50 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **381**

Figura 153. HERRERA, Yanaki. *Desejos e saudades para além da maternagem*, 2021-22. Acrílico e burilado sobre latão 46cm x 32,5cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas. **382**

Figura 154. HERRERA, Yanaki. *Embarazo*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/> **384**

Figura 155. HERRERA, Yanaki. *Parto*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 69 x 60 x 17 aberto/ 63 x 38 x 17 fechado 5.6 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>..... **385**

Figura 156. HERRERA, Yanaki. *Puerpério*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>. **386**

Figura 157. HERRERA, Yanaki. *Primer Año*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/> **386**

Figura 158. HERRERA, Yanaki. *Mensagens solares*, 2022. Acrílica e burilado sobre latão Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>..... **388**

Figura 159. GONÇALVES, C. *Autômatas*, acrílico sobre tela, 100 x 80 cm, 2006. **390**

Figura 160. GONÇALVES, C. *Insulto muscular*, acrílico sobre tela, 100x 120 cm, 2007. **390**

Figura 161. GONÇALVES, C. *Madre mater*, óleo sobre tela, 100x80cm, 2007. **391**

Figura 162. GONÇALVES, C. *Mudança de planos*, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2007. **393**

Figura 163. GONÇALVES, C. *Pijama*, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2007. **393**

Figura 164. GONÇALVES, C. *Tudo se reduz a água*, óleo sobre tela, 70x90cm, 2008. **396**

Figura 165. GONÇALVES, C. *Elas existem e proliferam*, óleo sobre tela, 100x90cm, 2009. **396**

Figura 166. GONÇALVES, C. *Talvez por efeito do cotidiano*, óleo sobre tela, madeira e crochet em barbante de lona, 35x 30cm, 2012. **397**

Figura 167. GONÇALVES, C. *Hipostasiado*, Óleo sobre tela, 80x80cm, 2015. **399**

Figura 168. GONÇALVES, C. *Maternidade e Loucura*, óleo sobre tela, 80x90cm, 2016. **399**

Figura 169. VENTURA, M. *Luz Negra*. Praça da Liberdade, 3,3 x1.5m. 2020. **413**

Figura 170. FALCÃO, Márcia. *Cariátides contemporânea*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 70x50cm. **415**

Figura 171. Montagem com obras de Roberta Barros, Renata Felinto e Malu Teodoro. **422**

Figura 172. BARROS, Roberta. *Dar de si*. 2011. Imagem retirada do livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016). **424**

Figura 173. BARROS, Roberta. *Dar de si*. 2011. Imagem retirada do livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016). **427**

Figura 174. BARROS, Roberta. *Não Toque*, performance, 2014. **431**

Figura 175. BARROS, Roberta. *Não Toque*, performance, 2014. **432**

Figura 176. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min. **435**

Figura 177. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min. **436**

Figura 178. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min. **437**

Figura 179. FELINTO, Renata, *meu bebê*, Fotografia, 2013. ... **439**

Figura 180. FELINTO, Renata, *meu bebê*, Fotografia, 2013. ... **440**

Figura 181. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017. **441**

Figura 182. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017. **442**

Figura 183. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017. **443**

Figura 184. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017. **444**

Figura 185. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021. **446**

Figura 186. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021. **447**

Figura 187. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021. **449**

Figuras 188 e 189. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021. **449**

Figura 190. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.**450**

Figura 191. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.**451**

Figura 192. TEODORO, Inaê. *GRAVURINHAS*, Xilogravuras, 2022, dimensões variadas.**454**

Figura 193. *A MÃE MONSTRA*, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.**455**

Figura 194. GEARON, Tierney. Série *The Mother Project* (2006).**456**

Figura 195. *A MÃE MONSTRA*, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.**458**

Figura 196. *A MÃE MONSTRA*, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.**459**

Figura 197. *A MÃE MONSTRA*, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.**460**

Figura 198. *A MÃE MONSTRA*, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.**461**

Figura 199. MENCARINI, Marta. *Enquanto ela dorme eu posso...*, acrílica sobre tela, 54x65cm, 2019.**466**

Figura 200. MENCARINI, Marta. *Ancoras também projetam sombras*, acrílica sobre tela, 65x65cm, 2019.**467**

Figura 201. MENCARINI, Marta. *Livre Demanda*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020.**471**

Figura 202. MENCARINI, Marta. *Livre Demanda*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020. Detalhe.**472**

Figura 203. MENCARINI, Marta. *Matilha Doméstica*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020.**473**

Figura 204. MENCARINI, Marta. Fotografia, selfie familiar que inspirou a pintura *Matilha Doméstica*.**474**

Figura 205. MENCARINI, Marta. <i>Encontrar os tesouros e reparar as ausências</i> , óleo sobre tela, 54x65cm, 2021.	476	Figura 214. MENCARINI, Marta. <i>Impressão do Vazio</i> . Aquarela sobre papel. 297x210 mm. A4. 2023.	489
Figura 206. MENCARINI, Marta. <i>Não há lugar como nosso lar</i> , óleo sobre tela, 54x65 cm, 2021.	477	Figura 215. MENCARINI, Marta. <i>Responsável por outra que não eu</i> . Aquarela sobre papel. A4. 2023.	490
Figura 207. MENCARINI, Marta. <i>Exaustão</i> , 45x80cm, óleo sobre tela, 2021.	479	Figura 216. MENCARINI, Marta. <i>Esferas do Risco</i> . Serie: Em ser responsável por outra que não eu. Acrílico sobre MDF entelado. 40x50 cm. 2023.	491
Figura 208. MENCARINI, Marta. <i>Sobrecarga mental</i> , óleo sobre MDF entelado, 30x40cm, 2021.	480	Figura 217. MENCARINI, Marta. <i>Reencontrar o mundo exterior (interior)</i> . Série: Em ser responsável por outra que não eu. Acrílico sobre MDF entelado, 40x50 cm. 2023.	491
Figura 209. MENCARINI, Marta. <i>Mãezinha bota um paninho</i> , 40x30cm, óleo sobre tela, 40x30, 2021.	481	Figura 218. MENCARINI, Marta. <i>Mãe de uma</i> , óleo e acrílico sobre tela, 80x90 cm. 2021/2024.	492
Figura 210. MENCARINI, Marta. <i>Mãezinha bota um paninho</i> , dimensões variáveis, Lambe-Lambe/ Colagem digital, 2021.	481	Figura 219. MENCARINI, Marta. <i>A conta que não fecha</i> , óleo e acrílico sobre tela, 45x65 cm, 2024.	494
Figura 211. MENCARINI, Marta. <i>Ponta Cabeça</i> , óleo sobre tela, 64x65 cm, 2021.	482		
Figura 212. MENCARINI, Marta. <i>Birra</i> , dimensões variáveis. Ilustração para carta de Tarot para o projeto Cartas ao M.A.R ternar, p. 34 e 35, 2021.	484		
Figura 213. MENCARINI, Marta. <i>Imagens das Cartas de Tarot</i> , dimensões variáveis. Projeto Cartas ao M.A.R ternar, p. 10 e 11, 2021.	485		

Glossário

1. Mulher:

“Abordamos o termo mulher a partir do autorreconhecimento de gênero, bem como, consideramos [...] que cada mulher apresenta subjetividades e idiosincrasias imbuídas de relações e envolvimento pessoais, familiares, culturais, regionais, [de classe], raciais etc., particularidades que anunciam o confronto com as diversidades ao ser e estar no mundo. Paralela e complementarmente, há a necessidade política de pensar a mulher como coletivo na medida em que se busca alcançar a [equidade] de gêneros a partir de um processo de reexame das desigualdades sociais e distorções históricas presentes entre homens e mulheres”. (GUIMARÃES, 2021 a, p.4).

“O signo ‘mulher’ tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero. Seu fluxo semiótico assume significados específicos em discursos de diferentes ‘feminilidades’ onde vem a simbolizar trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares”. (BRAH, 2006, p. 341).

“A mulher como representação, como o objeto e a própria condição de representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos sujeitos de ‘relações reais’, motivada e sustentada por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável; as mulheres se situam tanto dentro como fora do gênero ao mesmo tempo dentro e fora da representação”. (LAURENTIS, 2019, p. 132).

2. Patriarcado e relações Patriarcais:

“Patriarcado é um conceito concreto e útil. Seja considerado como um fenômeno capitalista ou como parte da história pré-capitalista de muitos povos, que também deve ser enfrentado nos socialismos existentes, o patriarcado é amplamente reconhecido como o nome de uma hierarquia sexual identificável. Não corremos o risco de perder o foco no patriarcado como uma forma fundamental de dominação, paralela e interconectada com raça e classe. Mas considerando o patriarcado como um produto puro, não relacionado com a opressão econômica ou racial, parece-me que hoje desvia as linhas de análise com as quais passamos a atuar”. (RICH, 2019, p. 42 e 43, tradução nossa).

“Relações patriarcais são uma forma específica de relação de gênero em que as mulheres estão numa posição subordinada. Em teoria, pelo menos, deveria ser possível imaginar um contexto social em que relações de gênero não estejam associadas à desigualdade”. (BRAH, 2006, p.351).

3. Maternidade e Maternagem:

A teórica Adrienne Rich, em seu livro *Of Woman Born* (1986), aponta para os distintos termos e suas implicações socioculturais e políticas, dentre os quais *motherhood* refere-se à maternidade e *mothering* à maternagem. A pesquisadora Andrea O’Reilly, em seu livro *Matricentric Feminism: Theory, Activism, Practice* (2016), estabelece as seguintes definições:

“Nos estudos da maternidade, o termo ‘maternidade’ é usado para significar a instituição patriarcal da maternidade, enquanto ‘maternagem’ refere-se às experiências vividas de maternidade pelas mulheres conforme elas se conformam e/ou resistem à

instituição patriarcal da maternidade e sua ideologia opressora”. (O'REILLY, 2016, p. 19, tradução nossa).

“Os/as estudiosos/as da maternidade há muito reconhecem que a distinção de Rich entre *maternidade* e *maternagem* foi o que permitiu às feministas perceber que a maternidade não é natural, necessária ou inevitavelmente opressiva, que é uma visão sustentada por algumas feministas da segunda onda. Em vez disso, se libertada dos grilhões institucionais da maternidade, a maternagem pode ser vivenciada como um local de empoderamento e mudança social”. (O'REILLY, 2016, p. 20, tradução nossa).

4. Mãe:

“Quando uso o termo ‘mães’, refiro-me a indivíduos que se envolvem em trabalho materno ou, como teorizou Sara Ruddick, prática materna. Tal termo não se limita às mães biológicas, mas a qualquer pessoa que faça o trabalho de ser mãe como parte central de sua vida”. (O'REILLY, 2019, p. 13 tradução nossa).

“Categoria de mãe é distinta da categoria de mulher e que muitos dos problemas que as mães enfrentam – sociais, econômicos, políticos, culturais, psicológicos, e assim por diante - são específicos para o papel e identidade das mulheres como mães. Na verdade, as mães são oprimidas pelo patriarcado como mulheres e como mães”. (O'REILLY, 2019, p 13, tradução nossa).

O feminismo negro nos aponta para questões de extrema importância para a Teoria Materna ao elucidar que tal como a categoria mulher não pode ser considerada universal, deve-se fazer o mesmo em relação à categoria mãe.

“Comunidades afroamericanas valorizam a maternidade, mas a habilidade de mães negras em lidar com opressões de raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade não deveria ser confundida com transcendência de injustiças que caracterizam essas opressões. A maternidade negra pode ser recompensadora, mas ela também pode extrair altos custos pessoais. A quantidade de diferentes tipos de reações de mulheres negras em relação à maternidade e a ambivalência que muitas mulheres negras sentem sobre maternar refletem a natureza contraditória da maternidade”. (COLLINS, 2000, p.195).

Lélia Gonzalez nos demonstra sua tese que “esse barato chamado Brasil” (GONZALEZ, 2019, p. 88) apresenta em sua constituição linguística, linguagem e cultura, influência estruturante africana.

Através da figura da “mãe preta”, o corpo-mãe-Brasil, a verdade colonial surge e Lélia Gonzalez (2019) escancara a rasteira do/da dominado/a sobre o/a dominante. Pelos preceitos coloniais, as mulheres brancas burguesas não cuidavam de seus respectivos filhos, eram as mães pretas que amamentavam, cuidavam, vestiam, educavam, amparavam as crianças brancas dos senhores.

“[A mãe preta torna-se quem] passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura” (GONZALEZ, 1984, p.235-6).

Faz-se necessário pontuar que os laços familiares, a parentalidade, bem como o exercício da maternidade e da maternagem de pessoas negras, racializadas e periféricas, no Brasil, perdura negado, “pelo assassinato sistêmico de crianças e jovens em disputas de facções criminosas e pela violência do Estado” (IACONELLI, 2023, p. 55), tendo como consequência famílias devastadas marginalizadas e, em grande parte, lutando por justiça.

5. Escrita de si:

Michael Foucaultⁱ, no texto *A escrita de si*ⁱⁱ (1992), aponta para a definição:

“Constituir a si próprio como sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação de um “já dito” fragmentário e escolhido; no caso das noções monásticas das experiências espirituais, tratar-se-á de desentranhar do interior da alma os movimentos mais ocultos, de maneira a poder libertar-se deles. No caso da narrativa epistolar de si próprio, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volta para si próprio quando se aferem ações quotidianas às regras de uma técnica de vida. (FOUCAULT, 2009ⁱⁱⁱ, p. 132).

Neste sentido compreendemos, a partir da cartografia proposta por Foucault, que a escrita de si torna-se parte integrante das tecnologias de si, práticas de si (jogo entre o conhecer e o cuidar), cuidado de si enquanto modos de subjetivação, que auxiliam nas resoluções estéticas e éticas do humano para/com o mundo ou, em outras palavras, por uma estética da existência. A qual, para Foucault (2009), poderia exercer-se de duas maneiras: *hypomnémata* e correspondência.

“Não haverá que considerar esses *hypomnémata* como um simples suporte de memória, que poderia consultar a cada tanto, caso se apresentasse a ocasião. Eles estão destinados a substituir a recordação eventualmente débil. Eles constituem, antes, um material e um quadro para os exercícios a realizar frequentemente: ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com os outros etc. Trata-se de constituir um logos *boéthikos*; um equipamento de discursos que servem de ajuda, suscetíveis, como diz Plutarco, de levantar eles mesmos a voz e de fazer calar as paixões, como um amo que com uma palavra aplaca o latido dos cães”. (FOUCAULT, 2009, p. 221).

6. Escrita Materna:

A escrita materna, “implica uma divulgação de experiência materna e subverte a noção tradicional de mãe como ser instintivo, puramente corpóreo. Deve, portanto, ser entendido como uma ferramenta fundamental na redefinição da maternidade na qual as feministas estão engajadas”. (JEREMIAH, Emily *apud* O'REILLY, 2019, p. 17).

7. Saber-Poder:

O conceito de "saber-poder", cunhado por Michael Foucault, destaca a interseção entre o conhecimento (saber) e o exercício do poder (poder).

Sob a argumentação de que o conhecimento é um produto do saber, que é legitimado por um método e reconhecido como conhecimento, não sendo apenas uma questão de verdade objetiva, mas também é uma ferramenta de controle e dominação em uma sociedade. O que Foucault sugere é que o conhecimento não é neutro ou objetivo, mas é influenciado pelo poder e, por sua vez, tem o potencial de exercer poder sobre os indivíduos e grupos sociais.

Para Foucault, o poder não é apenas algo que é exercido sobre os indivíduos de cima para baixo por uma autoridade centralizada, como um governo ou um estado. Em vez disso, o poder está disperso por toda a sociedade e é exercido de várias maneiras e em diferentes níveis. Uma das maneiras pelas quais o poder é exercido é através do controle e da produção de conhecimento.

Neste sentido, o saber e o poder estão intrinsecamente ligados: o conhecimento não é apenas uma ferramenta para

compreender o mundo, mas também é uma forma de exercer controle sobre ele.

8. Dispositivo:

Dispositivo é um conceito de Michael Foucault que se refere aos “[...] discursos, instituições organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”. (FOUCAULT, 2004, p. 244).

9. Dispositivo Materno:

Compreendemos Dispositivo Materno, como um fenômeno patriarcal associa a “completude da mulher” à maternidade, sob uma estranha premissa de “amor incondicional” e “condição natural da mulher”. As quais se estabelecem como duas armadilhas estruturantes do patriarcado como sistema de controle-poder, domesticação dos corpos e desejos das mulheres, recebendo forte carga midiática, assim como religiosa.

10. Saberes Localizados:

“Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento ‘objetivo’”. (HARAWAY, 1995, p. 36).

11. Cartografia:

“A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas”. (KASTRUP, 2007, p. 15).

12. Colonialidade:

Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1930-2018), o poder estabelecido pelas sociedades eurocêntricas sobre as sociedades colonizadas não se encerra com o fim do sistema colonial. As influências culturais, políticas e simbólicas se estabelecem sobre a cultura do povo colonizado.

“A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América”. (QUIJANO, 2009, p. 73)^{iv}.

13. Colonialidade do poder:

Os/as teóricos/as decoloniais compreendem a *colonialidade* como um sistema de poder que institui hierarquias de poder

entre raças e etnias. Esse sistema hierarquizante se manifesta nas formas de exercer o poder, como na exploração do trabalho.

“A expressão ‘colonialidade do poder’ designa um processo fundamental de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais”. (BALLESTRIN, 2013, n.p)^v.

14. Feminismo Decolonial:

O feminismo decolonial pode ser entendido como um fazer feminista que critica a colonialidade do poder e enfatiza a necessidade de se compreender o sistema patriarcal inserido na colonialidade e, neste sentido, criticar a colonialidade do poder diante da raça e do gênero. O que se dá através do reconhecimento das especificidades das mulheres subalternizadas que vivem em sociedades que sofreram processo de colonização.

Dentre as autoras feministas decoloniais, podemos citar: Glória Anzaldúa, Rita Segato, Maria Lugones, Karina Bidaseca, Luciana Ballestrin e Françoise Vergés.

15. *La Frontera/ Bordelands*:

“*Borderland* é um lugar vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional do limite não natural. Está em um estado constante de transição”. (ANZALDÚA, 2012, p. 27).

A fronteira está para além dos espaços geográficos, o entre-lugar fronteiriço se estabelece como espaço de diálogo entre culturas, práticas e saberes etc.

O conceito de fronteira [*La Frontera/ Bordelands*] concebida pela poeta Glória Anzaldúa (2007), auxilia-nos a compreender os contornos e contatos entre/das categorias: artista, pesquisadora e mãe.

16. *Escri-pintar-me*:

Processo metodológico-poético-artístico desenvolvido pela autora durante o puerpério a fim de retomar as atividades e produções artísticas, de modo que o termo “(re)existência” é utilizado como expressão pela confluência sonora das palavras “existir” e “resistir” voltadas à relação instaurada nesse período, ao vivenciar sentimentos e sensações ambivalentes.

17. *Coletivizar-se*:

Trata-se de coletivizar-se, na diferença, para potencializar-se. A partir da ideia de coletivo, a autora avança o conceito *Coletivizar-se*, no qual compreende-se em engendrar-se coletivamente. Coletivizar-se como potência em agir, coletivizar-se como possibilidade de existir.

Coletivizar-se em vínculos de solidariedade. Formar elos, cultivar vínculos, são de longe formas simples ou mesmo fáceis de envolver-se, há de se compreender as particularidades das/os entes e suas singularidades. Trata-se de assimilar que a ideia de “opressão comum” entre as mulheres não existe, as realidades de cada mulher se fazem de forma complexa e multiforme.

Coletivizar-se em ativismos maternos. Compreendem-se as práticas artistas [artísticos/ativistas] ou arte-política; aquelas práxis políticas que se desejam estéticas, da mesma forma os fazeres artísticos que se fundam em questões de cunho político.

18. *Poética Materna do Enquanto:*

Processo metodológico-poético-artístico desenvolvido pela autora como ferramenta de pesquisa e desenvolvimento de obras artísticas e mapeamento/cartográfico.

Pela prática do fazer-saber localizado mãe-artista-pesquisadora concebo a *Poética Materna do Enquanto*^{vi}, como guia para essa trajetória. O *Enquanto* faz-se **ambivalente**, como a maternidade, buscando espreitar a brecha do momento oportuno e em mesma medida arrastando-se no esgotamento, cansaço e fadiga. *Enquanto* minha filha dorme, eu posso pintar. *Enquanto* ela está na escola, eu consigo trabalhar. *Enquanto* o pai cuida, eu escrevo a tese. *Enquanto* a avó mima, eu posso passear. *Enquanto* o avô busca na escola, eu consigo terminar de fazer o jantar de hoje e o almoço de amanhã. *Enquanto* estivermos vivas, mantemos o fluxo.

19. *Coletiva Arte e Maternagem:*

A *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)* foi fundada no ano de 2020 pelas artistas visuais e mães brasilienses Marta Mencarini e Tatiana Reis. Para as artistas, o desejo em manter um coletivo artístico amplia-se em prosseguir produzindo arte política (ativismo), mas, para além disso, elaborar pesquisas. Neste sentido, para a *Coletiva AeM*, o foco de interesse está na investigação das particularidades poéticas que engendram a vivência-experiência da expressão artística sobre a maternagem,

através de entrevistas e construção de um mapeamento de artistas-mães-brasileiras. A investigação-pesquisa nos instiga através do reconhecimento em outra/s artista/s, no pertencimento, pela possibilidade de criar redes entre artistas-mães-brasileiras, em adentrar-se por outros caminhos que dialogam com a produção imagética, como a escrita poética e acadêmica, a criação de seminários e festivais, a produção de curadorias e exposições, dentre outras.

20. *Mapeamento-Cartografico-Materno AeM:*

Produto em processo de construção, desenvolvido pela *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*, no qual consiste em um mapeamento-cartografia-documentação-elo, estético-afetivo, imagético-textual-entrevistas-relatos-biografias-analises da produção artística contemporânea de artistas-mães brasileiras ou residentes no Brasil, que abordam a maternagem como campo investigativo, plástico e poético.

(Re)começar e (Re)existir

O início é a gravidez, a fecundação, a escolha, a violação, a adoção ou a imposição sistêmica em ser/estar mãe? Existe um círculo que evidencia a ideia de início e também de fim, o ouroboros, uma serpente ou um dragão que come a própria cauda em uma espiral, sob contínua evolução sagrada, de morte-vida-morte em (re)construção. O início está já em movimento.

Costumo dizer que esta pesquisa se inicia em (re)começo, *Escri-pintando-me*, gestando e parindo o livro de artista *Da Maternidade: DE (em) MIM, PARA (sobre) VOCÊ*, do qual partes selecionadas compõem este prólogo. Pela feitura em *Escri-pintar-me*, movimentaram-se ações encadeadas de (re)começos. Enquanto maternava/materno minha filha, fui e sou arrebatada por diversos trabalhos, imagens, pesquisas e investigações de outras mulheres artistas-mães, as quais me alimentaram, acalentaram-me e me moveram a compreender-me, não mais sozinha.

Através destes arrebatamentos artísticos e afetivos, encontro-me com a pesquisadora Tatiana Reis e, juntas, criamos a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*, sob o desejo em investigar-pesquisar e, principalmente, mapear os processos artísticos de artistas-mães brasileiras e/ou residentes no Brasil.

Essa pesquisa de doutorado tem como objetivo marcar um território de produção artístico que aborda a maternidade e a maternagem^{vii} como temática para a produção artística no Brasil, investigar quais são as contribuições dessas produções artísticas nas (re)construções das narrativas-dimensões-experiências maternas/paternas/familiares na atualidade e compreender em quais sentidos a produção artística que aborda a maternidade e a maternagem como campo investigativo, amplia o debate sobre sua visibilidade, propondo uma investigação epistemológica, sociológica, estética e de linguagem, como também reflète a insistente luta feminista por equidade entre gêneros em subversões poéticas.

Tal processo investigativo se tornou combustível-coragem-força para prosseguir em movimento e persistir produzindo arte e criando gente.

Faz-se pertinente localizar “de onde escrevo”, pois, pensar meu lugar de fala, estabelece-se como uma reflexão sobre as condições de construção dos pensamentos e escritas nesta tese. “Pensamos *lugar de fala* como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social”. (RIBEIRO, 2019, p. 64).

A mulher-mãe-artista-pesquisadora-brasileira que escreve essas palavras reflete sobre um lugar de uma mulher cis gênero, proveniente de uma condição social de classe média trabalhadora, lida no sul global como branca, pesquisadora universitária, artista visual sem galeria, solteira, mãe de uma criança e com mais de quarenta anos.

Consciente, pois em estar-fazer-coletivizar com demais artistas-mães-pesquisadoras-etc e pessoas-cientistas que gestam, produtores de conhecimentos, que exercem saberes e práticas, em espaços acadêmicos. Sob uma conjuntura específica em produzir ciência ao mesmo tempo em que cuidamos-criamos-educamos crianças. Aproximamo-nos do conceito cunhado por Glória Anzaldúa (2009/2021),

encontramo-nos na *frontera/Borderland*, no entre categorias amalgamadas, territórios de vivência-conhecimento, nos quais seus contornos estão em contato tanto anulando-se como potencializando-se.

Curiosamente, a contextualização discursiva da modernidade hegemônica convencionou em compreender a categoria “cientista” em contrassenso à categoria “mãe”. Não por acaso, a categoria “mãe” se faz descrita pelos princípios modernistas como “dotada de amor incondicional, responsabilidade instintiva para com os filhos [...] que abre mão dos seus sonhos em prol da felicidade de suas crias” (SOUZA, 2023, p. 283). Enquanto a categoria “cientista”, dentro dos parâmetros modernos estabelecidos, remete à dedicação exclusiva à produção científica, mesmo que esta implique em abrir mão de relações interpessoais, empenho extra pesquisa.

Na *frontera* se encontram as mulheres-mães-cientistas, mães-acadêmicas, mães-artistas-pesquisadoras e diversas outras pessoas que cuidam-criam em suas especificidades não hegemônicas. A *frontera* se estabelece como metáfora, para a

produção de subjetividades, análises, pesquisas, que se fazem exatamente neste interim, no embaçamento, no tudo junto ao mesmo tempo. Glória Anzaldúa (2021) nos instiga em conceber produção de conhecimento, sob uma fertilidade epistemológica que atravessa os limites, mas promove contato, que não se atenha a uma única verdade, já que “a verdade é deste mundo”^{viii} (FOUCAULT, 2006, p. 12).

Estes contrassensos hegemônicos (des)funcionais são combustível para nossas análises e pesquisas, que buscam navegar por entre *fronteras* para além das considerações-julgamentos contrassensuais, no ser/estar mulher-mãe-artista-pesquisadora etc. Pretende-se, através desta escrita, propor desvios, fissuras, micro passagens para as heterogeneidades artísticas-maternas, sob articulações preciosas propostas pelas teorias e práticas feministas e suas potências que nos dão ferramentas a agir no tempo-espço do aqui-agora, coletivamente.

Produzir arte-pesquisa criando gente faz-se em fragmentos, partes díspares que demoram a se tornarem

conjunto completo, obra. Tais processos fragmentados constituem-se transpostos pelas dinâmicas da maternagem, manejos familiares, exigências públicas e privadas.

Como teórica-doméstica-artista-mãe-etc sem galeria e com muitos boletos a serem pagos, produzo trabalho-pesquisa-poética-cuidado no tempo/espço do *Enquanto*, pecinhas desformes que não se encaixam nas exigências de produção acadêmica em escrever artigos, inscrever-se em seminários, produzir comunicações, trabalhar dentro e fora de casa e cuidar-ensinar-acolher-brincar-formar uma criança.

A Poética Materna do Enquanto pode ser definida por ações-estratégias-exaustão estabelecidas no *durante-entre* algo e outro algo de “maiores importâncias”. Referindo-se ao tempo-espço construído pela mente-corpo segmentada-exausta materna. Uma poética materna que se faz pela vivência-experiência-perrengue de que, na maternidade, a conta nunca fecha, a pecinha não encaixa e que busca por brechas-fissuras-combatências em permanecer produzindo gente-arte-pesquisa-vida.

Esta pesquisa se faz estruturada e repleta de lacunas, a serem preenchidas, hiatos de tempo-espço, interrupções constantes, produzidas e provocadas pela vida em movimento de crianças-sons-afazeres-gastos, roupas encardidas e mensagens no *WhatsApp* que não param. Em contato constante a um solo fértil de produções artísticas, **Corpos-Mães, Ninhos e Fissuras**. Como nos instiga Anzaldúa (2021), busca-se através das lacunas que a/o leitora/o interaja com o texto, fazendo “conexões, encontra os padrões que são significativos para ela/ele” (ANZALDÚA, 2021, p. 157) e, neste sentido, construa outras leituras, produções de texto, pesquisas que fortaleçam as produções artísticas de mães.

Esta pesquisa não se pretende linear, constrói-se na *frontera* (ANZALDÚA, 2021) através de associações e atravessamentos das vivências-leituras-afetos experienciados durante o processo, no tempo-espço do *Enquanto*, fragmentada e intermitente, profunda e oscilante. As investigações foram produzidas através de muitas outras escritas-artigos-anotações-pensamentos que durante os quatro

anos de doutoramento pude coletar e organizar, (des)organizar, perder-me e retomar, munida de um precioso vocabulário pelo fazimento-processo de viver, crítico e analítico das teóricas feministas que atravessam essa pesquisa; de modo que [...]

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Existimos e resistimos sentidos como pesquisadoras e professoras. Tatuamos nossas pesquisas e somos tatuados. (RIBEIRO, 2019, p. 64).

Dentre os objetivos específicos desta investigação pontuamos;

- Localizar a produção artística contemporânea no Brasil que encara a arte maternagem como campo investigativo;
- Investigar as produções artísticas localizadas por meio de entrevistas e análises das obras artísticas;
- Produzir um mapeamento-cartográfico de artistas-mães brasileiras e ou residentes no Brasil.
- Produzir narrativas, visualidades, memórias e ficcionalidades em formato de série de pinturas, que abordam a temática da maternidade e da maternagem na minha produção artística.

- Produzir visualidades coletivamente em formato de intervenção urbana e ações performativas.

A representação de artistas mulheres que discutem a maternidade não é recente. As questões que pontuamos sobre esses trabalhos se baseiam justamente no não reconhecimento pela história da arte da qualidade, da expressividade e dos reflexos social, cultural e político presentes nessas obras artísticas.

Considerando que a produção artística que envolve a maternagem é colocada em um campo de arte menor; perante um lugar santificado, sagrado e romantizado que a produção artística que aborda a maternidade carrega em sua ancestralidade, construída pelo imaginário masculino sobre as mulheres mães, em suas especificidades, mas que na contemporaneidade exige outros campos, perspectivas, paisagens, materialidades e representações.

Como também as artistas mães encontram empecilhos para se afirmarem como tal, por receio de um rótulo; que a visibilidade do trabalho é insuficiente, dada as dificuldades de

inserção em editais e galerias, participação em residências artísticas, eventos, feiras, vernissagens.

Faz-se necessária a compreensão de que a acessibilidade materna se estabelece como uma importante questão e que espaços artísticos, museus, galerias, dentre outros, devem adotar medidas de inclusão de mães, bebês e crianças nestes espaços; acessibilidade nos banheiros/espços família com trocadores e espaços adequados para amamentação, espaço *kids*. Normalização da presença de crianças e bebês em espaços públicos e privados, artísticos, museus, feiras etc. A compreensão das residências artísticas e visitas técnicas de que mães e pessoas que cuidam podem ter a necessidade de estar com seus/as filhos/as durante uma dessas atividades de modo a possibilitar adequações, ou seja, faz-se cada vez mais inadiável o compreender o quanto o mundo da arte permanece embolorado em ranços sexistas.

A urgência levantada pelas visualidades de artistas que encaram a maternagem como investigação estética esbarra em questões culturais, políticas e sociais tão caras ao feminismo,

como: igualdade de gêneros, divisão do trabalho, maternidade compulsória, independência do corpo e do prazer. Nessa perspectiva, indagamos: como a maternidade vem sendo abordada pela arte contemporânea? A produção artística contemporânea produzida por artistas mães que abordam a maternagem como campo investigativo amplia caminhos para outras epistemologias na arte contemporânea? E se não há nenhuma mudança epistemológica, por que a insistência em continuar produzindo?

Interessa-nos compreender a importância e a reverberação dos movimentos feministas sobre as produções artísticas da atualidade, no sentido de abarcar as questões levantadas pelos feminismos contemporâneos, acerca da legalização do aborto e da maternidade compulsória, da masculinidade tóxica, do multiculturalismo, do empoderamento dos próprios corpos e dos prazeres e, em que medida essas questões influenciam as produções artísticas que abordam a maternidade como campo investigativo na atualidade brasileira^x.

Esta escrita-pesquisa epistolar é endereçada a todas as **artistas-mães-latinas^x que fecundam estratégias, investigam, organizam, visibilizam pesquisas, arquivos, ideias, desejos e metas que alcancem mais mães.**

Faremos um breve apontamento em relação ao desenvolvimento em cada um dos segmentos propostos nesta pesquisa.

No **Cap. 1 POÉTICA MATERNA do ENQUANTO: Método-Cartográfico-Materno** revisito minha própria experiência em (re)tomar a produção artística de *escri-pintar-me*. Abordamos a escrita de si, técnicas de si ou prática de si, em Michel Foucault (1992; 2004) e Margareth Rago (2011), a fim de examinar aspectos identitários, vivenciais, plásticos e conceituais presentes nas *escri-pinturas* desenvolvidas em minha produção autobiográfica, bem como as potencialidades da *escrita de si* como chave para uma afirmação da (re)existência e (re)constituição de si em narrativas e imaginários de perspectivas do feminino.

Isto com o objetivo de abordarmos a crítica feminista sobre o conhecimento produzido pela ciência moderna iluminista e pós-iluminista, que se manifesta a partir de uma perspectiva masculina, europeia, branca e cisgênero; e pontuarmos que as pretensões universalistas de uma ciência dura se fazem de forma opressora e excludente, considerando as denúncias travadas pelo feminismo negro e decolonial de que tanto a categoria “mulher” como a categoria “mãe” não se fazem homogêneas. (SCAVONE, 2004; HARAWAY, 1995; FEDERICI, 2017, 2019; KILOMBA, 2019; HOOKS, 1989 e 2019; ANZALDÚA, 2021; PERROT, 2007; e no mais).

Abordamos questões que abarcam a construção do dispositivo materno como um fenômeno patriarcal que associa a “completude da mulher” à maternidade, sob uma estranha premissa de “amor incondicional” e “condição natural da mulher” (BADINTER, 1985) e os Estudos da Maternidade [*Mathernal Studies*] como campo de estudo cunhado por Andrea O’Reilly, que se embasa na teoria materna desenvolvida por Adrienne Rich, Sarah Ruddick (2003) e Patrícia Hill Collins,

travamos diálogos em relação às contribuições das pesquisadoras brasileiras Valeska Zanello (2016) e Vera Iaconelli (2023).

Em desfecho nos aprofundamos na concepção e desenvolvimento do método-pesquisa-poética-política como proposta que desenvolvemos nesta tese, na qual recebe o nome *Poética Materna do Enquanto*.

No **Cap. 2 COLETIVA É A MÃE: Coletivizar-se Arte-pesquisa-poética-política-mapeamento-cartográfico-afetivo de artistas-mães brasileiras**, abordamos o conceito *Coletivizar-se*, proposto no capítulo, que busca compreender o acontecimento materno como representação política e produtor de uma perspectiva social própria, a partir da experiência em si e reconhecimento nas/das diferenças-complexas-multiformes, a caminho de uma possível solidariedade em coletivas e ações artivistas. Dentre os/as coletivos/as artísticos/as, analisaremos as contribuições dos trabalhos e ações desenvolvidas pelo grupo *Mother Art* (1973-1986), *Coletivo Polvo de Gallina Negra - PdGNlv*, (1983- 1993) e coletivo *Maternal Fantasies* (2018-), bem

como coletivos dos quais tive a oportunidade de participar: *Coletivo Matriz* (2019-) e a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)* (2020-).

Dentre as coletivas supracitadas, duas são de fundamental importância nesta jornada investigativa, a saber, o Coletivo Matriz^{xi}, provocando contaminações pelo apetite em produzir arte ao abordar questões invisíveis sobre a maternidade e a maternagem e produzir pesquisas poéticas em forma de intervenções urbanas na cidade de Brasília e entorno; da mesma maneira, pela aliança com a artista e pesquisadora Tatiana Reis, passamos a coordenarmos a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*, com o objetivo de investigar poéticas que engendram as vivências-experiências da expressão artística sobre a maternagem, produzidas por artistas-mães, através de entrevistas e construção de um mapeamento-cartográfico de artistas-mães-brasileiras e/ou residentes no Brasil. Salvo pontuarmos que estabelecemos um recorte a fim de concentrarmos a investigação, no qual selecionamos quarenta e

três artistas-mães, as quais participam do mapeamento-cartográfico AeM.

Com o intuito de traçarmos aproximações entre as poéticas das artistas que compõem o mapeamento AeM, recorreremos ao modelo de pranchas desenvolvido pelo historiador alemão Aby Warburg, pois compreendemos que o método de Warburg se faz através da montagem, nas associações entre as imagens, não estando necessariamente voltado à linearidade temporal. Warburg cria associações como a memória, que estabelece ligações que atravessam o tempo-espaço; neste sentido, o método de Warburg se apresenta como sintoma de uma sociedade. Selecionamos, portanto, nove artistas mães, com as quais foram estabelecidas relações de proximidade-afeto-reconhecimento-solidariedade. Os trabalhos destas artistas foram analisados de forma mais aprofundada em cada uma das sessões desta tese: Em *Corpo-Mãe*: Priscilla Buhr (1984-), Monique Cavalcanti (1993-) e Jocarla Gomes (1987-); Em *Ninho*: Cathy Burghi (1980-), Yanaki Herrera e Clarice Gonçalves (1985-); Em *Fissura*: Roberta Barros, Renata Felinto (1978-) e

Malu Teodoro (1986-), como veremos. Faz-se necessário apontarmos que o trabalho da artista Roberta Barros foi acrescentado à cartografia devido à reverberação imensurável de sua poética e trabalho investigativo.

No **Cap. 3 CORPO-MÃE: Mãe-artista, invisibilidade e apontamentos na(s) história(s)^{xii}**, afim de darmos contorno ao conceito *Corpo-mãe*, proposto no capítulo, desenvolvemos uma análise sobre a política do corpo, a construção da identidade social feminina e disciplinamentos dos corpos das mulheres exercidos por dispositivos patriarcais de controle (FOUCAULT, 1992, 2004; COLLINS, 2019), em assimilação do caráter fictício da categoria *mulher* à categoria *mãe* (LUGONES, 2014; DAVIS, 2019; FEDERICI, 2017; 2019).

Abordamos as reverberações do sucesso do advento capitalista, cristão e colonial, tendo como alicerce a exploração de tais categorias, as quais puseram em xeque o protagonismo das mulheres sobre seus próprios corpos e sexualidade, cooptando o trabalho doméstico e a economia do cuidado aos serviços e dedicação femininos. (BEAUVOIR, 1980/2006;

BADINTER, 1985; PERROT, 2007; DEL PRIORE, 2009; IACONELLI, 2023, dentre outras).

Partindo das pesquisas de Griselda Pollock (2019) sobre a crítica ao devir *flâneur* de Charles Baudelaire e a crítica feminista de Linda Nochlin, acerca da invisibilidade feminina na arte moderna, museus, galerias e publicações artísticas, desenvolvemos uma análise política-histórica em relação à validação de um sistema de saber-poder patriarcal hegemônico, aos artistas modernos. Neste sentido, travamos diálogos entre as teóricas: Griselda Pollock e Rosika Parker (1981), Adrienne Rich (2019), Andrea O´Reilly (2016), Andrea Liss (2009) Ana Paula Simioni (2007; 2011), Nádya da Cruz Senna (2010), Roberta Barros (2016), Clarissa Borges (2019), dentre outras.

Traçamos um recorte na produção de mulheres artistas modernas, a partir da vivência em loco, nas exposições: “Histórias das mulheres: artistas até 1900”; e “Histórias feministas: artistas depois de 2000”, mostras que aconteceram no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2019. Abordaremos produções artísticas e, principalmente,

autorrepresentações de artistas mulheres que nos apontam uma chave de contribuição para a criação de um outro léxico, um vocabulário plástico-poético, povoado pelo imaginário feminino, de saberes-poderes-fazer localizados (HARAWAY, 1995).

Veremos nas autorrepresentações das artistas Élisabeth Vigée Le Brun, Guadalupe Carpio Mayora e Mary Cassatt, indicações poéticas-plásticas que nos instigam a analisar os limites espaciais, o controle sobre os corpos e a divisão entre gêneros. Assim como aludir reflexões sobre o advento raça, no sentido que as distinções construídas historicamente entre as experiências de mulheres brancas e burguesas e de mulheres negras e racializadas se dão de maneiras muito diferentes, em diversas instâncias e, neste ponto da análise, em relação aos espaços privados e públicos, encadeados na economia, nos trabalhos produtivos e reprodutivos.

Aproximamos a produção artística sobre a maternidade e a maternagem em análises de obras de artistas mães da década de 1970 em diálogos com artistas brasileiras contemporâneas: Elaine Reichek, *Suéter de Laura [Laura's Sweater]* (1979) e

Mahyrah Alves, *Möbius* (2020). Susan Hiller, *Ten Month* (1977-1979) e Tatiana Reis, *Notas sobre meu corpo pós-parto*, (2020). Mary Kelly, *Post-Partum Document* (1973) e Lygia Clark, *A Casa é o Corpo* (1967-1969), dentre outras. Abordaremos também as investigações das artistas-mães brasileiras; Clarissa Borges, Daniela Torrente, Elisa Elsie, Ana Sabiá, Bruna Granucci, Luísa Callegari, Bruna Alcantara, Taianã Mello e Tarsila Alves.

Arrematamos a investigação sobre o conceito *Corpo-mãe*: corpos que gestam vida, corpos que cuidam de outras vidas, corpos que adotam vidas, corpos e corpos que maternam, corpos que engravidaram e não pariram, corpos que perderam suas crias na gestação, corpos que abortam. Versamos em investigações porosas sobre as poéticas das artistas brasileiras; Priscilla Buhr, Monique Cavalcanti e Jocarla Gomes.

No **Cap.4 [NINHO] Domesticidade, Trabalho do cuidado e Manutenção da vida**, interessa-nos traçar uma perspectiva crítica feminista e artística sobre a experiência-vivência-território doméstico, distinta daquela apontada por Gaston Bachelard no requisitado “Poética do espaço” (1998).

Análise ampliada em conversas-pesquisas-indagações trocadas com a artista-pesquisadora-mãe Clarissa Borges. Em nosso panorama reflexivo, arrebatadas pela *Poética Materna do Enquanto*, na suspensão-fragmentação-exaustão constante, questionamos: quem limpa a casa de Bachelard para que possa desfrutar do “devaneio solitário”? “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1998, p. 200). Decerto a casa bachelardiana construiu-se na exploração do trabalho doméstico e na economia do cuidado executado diariamente por outrem [que me atrevo a pensar que tenha sido possivelmente uma, ou muitas, mulheres] (FEDERICI, 2017; LUGONES, 2014; GONZALES, 2020).

Examinamos trabalhos de artistas mulheres que ensejam as questões das domesticidades: *Le Famme Maison* (1946-1947) de Louise Bourgeois; *Manifesto pela Arte de manutenção* (1969) de Mierle Ukeles; *Semiótica da Cozinha* [*Semiotics of the kitchen*] (1975) de Martha Rosler; *Tarefa 1* (1982) de Letícia Parente.

Delineamos apontamentos sobre o cuidado como teoria e prática (HIRATA, 2020), relacionando ao conceito *Pensamento Maternal* (RUDDICK, 2003), correlacionamos às construções produzidas por artistas-mães em autorreflexões, autorrepresentações e revisitações íntimas, cotidianas dos saberes-fazeres localizados e maternos em investigações das maternagens, economia do cuidado, domesticidades e poéticas maternas, a saber: série fotográfica *Nó Materno*, (2013) de Silvana Macêdo; o projeto *Kinderwunsch* (2013) de Ana Casas Broda; e as pinturas *O amanhã é seu (Heroes)* (2022) e *Domingo Legal* (2020) de Marjorie Mizumoto. Sondamos os Ninhos, Casas-Corpos-Mães, desenhados e bordados, coletivos e libertários nas obras das artistas Cathy Burghi, Yanaki Herrera e Clarice Gonçalves.

No **Cap. 5 [FISSURA] Resistência e Combatência**, abordamos o feminismo matricêntrico e as maternagens ativistas, perante as abordagens teóricas de Andrea O’Reilly, travando diálogos interseccionais apontados pelos feminismos negro e decolonial ao elucidar que, tal como a categoria *mulher*

não pode ser considerada universal, deve-se fazer o mesmo em relação à categoria *mãe*. Traçamos diálogos entre a teoria materna e investigações de Oyèronké Oyêwùmí (2021), bell hooks (1984, 2019), Patrícia Hill Collins (2019), Lelia Gonzales (2020) e Sueli Carneiro (2020). Trazemos para o centro do debate a exaustão materna, os direitos reprodutivos das mulheres, os mecanismos de controle do corpo e da sexualidade e as desigualdades sociais de classe, gênero e raça. Analisamos a pintura *Cariátides Contemporânea* (2020), da artista Márcia Falcão e nos debruçamos sobre as obras das artistas: Roberta Barros, Renata Felinto e Malu Teodoro.

No último capítulo, **Cap. 6 Etnógrafa de mim**, abordo a minha trajetória como artista, mãe, pesquisadora, nestes últimos anos de produção poética, estética, vivencial, trocas e arremedos. Partindo do desejo investigativo, estético, artístico e acadêmico sobre arte e maternagem, gênero, feminismos e a presença da mulher no campo das artes visuais, dediquei-me a produzir trabalhos artísticos principalmente em pintura, tanto a óleo como em acrílica. Tais produções imagéticas passam a se

expandirem em outros suportes, como colagens-digitais em lambe-lambe, impressas e coladas em muros da cidade como intervenções urbanas e performances.

As construções imagéticas se fazem a partir de imagens fotográficas, performadas por mim e minha filha, as quais vão tomando corpo pintura-manchas-escorridos, materialidade plástica. Imagens povoadas em minha mente-desejo-expurgo que conduzem, acalentam e provocam as diversas questões que abarcam o processo em tornar-se mulher-mãe-loba-polvo-cobra-quimera, metamorfose em movimento constante.

Em construções de afetos-envolvimentos-inspirações-trocas, intrínsecas às vivências estabelecidas com outras artistas e pesquisadoras da arte maternagem contemporânea, fazendo-se pertinente apontar que durante os anos de 2019 a 2024, participei ativamente^{xiii} de grupos de pesquisa e extensão universitários e cursos livres on-line, ministrados por pesquisadoras, os quais abordaram pesquisas sobre mulheres, artes visuais, maternidades e transversalidades^{xiv} e foram fundamentais no desenvolvimento, amadurecimento desta tese.

Estreitando laços, construído parte do meu percurso artístico com artistas mulheres em grupos, coletivas e trabalhos: *Corpos Informáticos, Grupo Mesa de Luz, Coletivo Matriz, Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem (AeM), Quantas Cidades Tenho em Mim, Acocoré e Articulações Poéticas.*

Assumir outras formas de fazer pesquisa e arte, revelar-me fragmentada-vulnerável, expor-me *Poeta Materna do Enquanto.*



Figura.1 MENCARINI, Marta. Fragmento do livro de artista *Da Maternidade: De (em) mim, para (sobre) você* (2018).
Série Regresso. 19 Aquarelas e Guache sobre papel. 15x25cm cada, 2018.

CAP. 1 [POÉTICA MATERNA DO ENQUANTO]

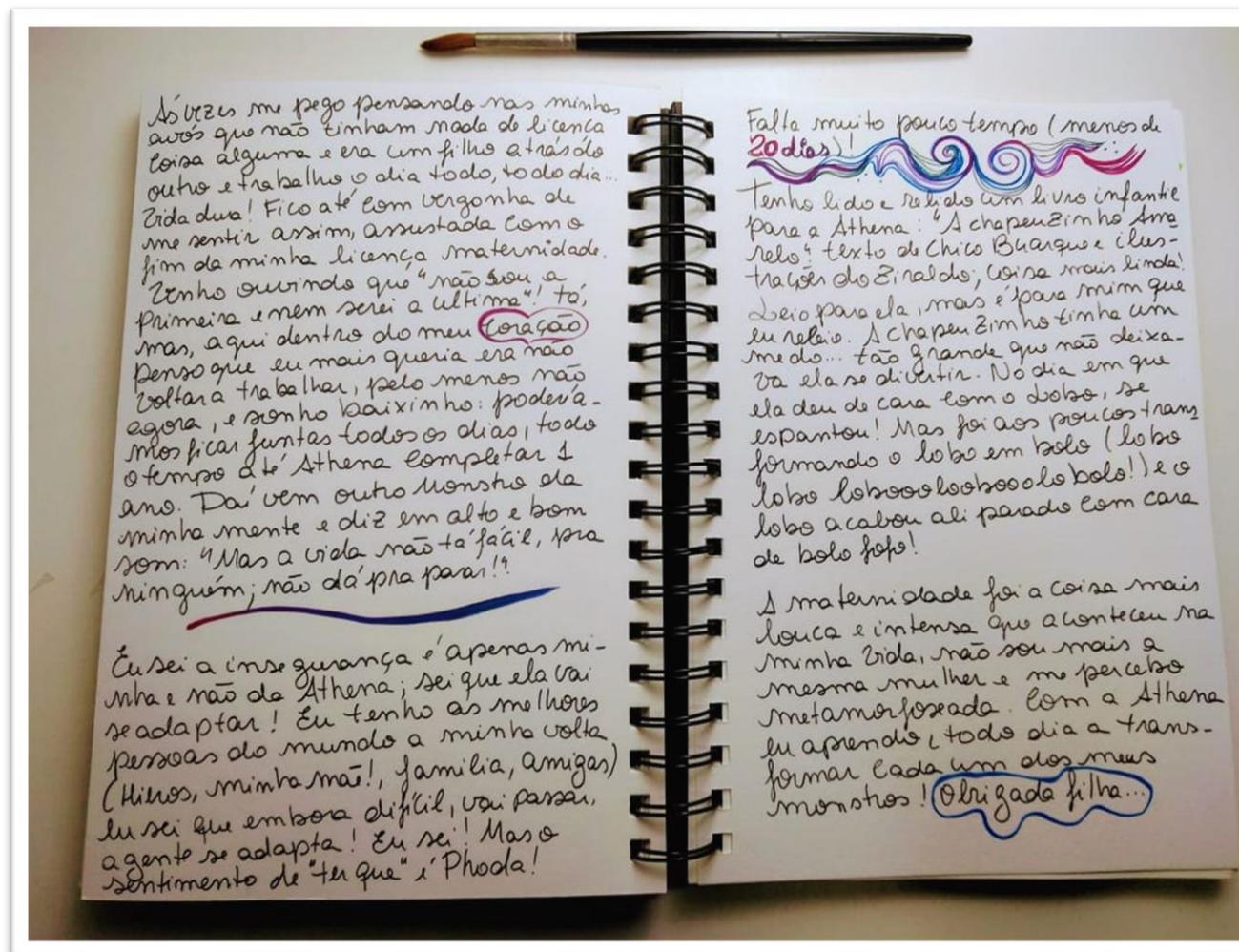
Enquanto investigamos os atravessamentos das vivências-existências do acontecimento materno, pela prática do fazer-saber localizado mulher-mãe-artista-pesquisadora-latina no sul global, imersa a estreita relação-envolvimento corpo-mãe-bebê-criança-mundo, no qual exige a urgência necessária do coletivo rede de apoio-afeto, de toda a comunidade que se estabelece ao redor da criança como também denuncia a ausência desta rede de cuidados e afetos, para criar crianças e (re)criar mulher-mãe-artista.

POÉTICA MATERNA do ENQUANTO: Método-Cartográfico-Materno

1. *Escri-pintar-me: Rever a ferida e apreciar a cicatriz*^{xv}

Demorei a assumir a pintura como prática artística. Foi a maternidade que a trouxe novamente. Puérpera, sentia-me só, oca, “mono tom”, e escri-pintar-me foi (re)existência. Tentava desesperadamente lembrar quem era, quem fui. O corpo não acompanhava a mente, era outro corpo. Aquele corpo que foi lar, refúgio, não era mais esse corpo, era outro: o nosso corpo. Aquela boquinha colada ao seio, aquele corpinho que se fazia gigante. Aos poucos, fui pedagogicamente fazendo o corpo se remodelar. Tinha algo mais ali, a artista. Se refazer não é um trabalho tão simples assim.

(Re)começar com calma, em escri-pinturas, resultantes do exercício da feitura em processo de *escrita de si*, por meio das ferramentas possíveis para a execução do fazer criativo. As escri-pinturas que desenvolvi no livro de artista *Da Maternidade: De (em) mim, para (sobre) você* (2018) [Fig.1 e 2], foram produzidas lentamente, de 2016 a 2018. A princípio, não havia pretensão nenhuma com aqueles escritos, eram apenas sensações misturadas, que não tinham corpo, quase um diário dos acontecimentos mundanos, cotidianos de uma mãe de primeira viagem, abastecida de dores-confusões-pânico de um corpo-mãe-puérpera, virado ao avesso, que compreendia seus privilégios, mas mesmo assim sentia medo.



Às vezes me pego pensando nas minhas
avós que não tinham nada de licença
coisa alguma e era um filhinho atrás do
outro e trabalhava o dia todo, todo dia...
Vida dura! Fico até com vergonha de
me sentir assim, assustada com o
fim da minha licença maternidade.
Tenho o mundo que "não sou a
primeira e nem serei a última"! Tô,
mas, aqui dentro do meu coração
penso que eu mais queria era não
voltar a trabalhar, pelo menos não
agora, e sonho baixinho: poderia
me ficar fofas todos os dias, todos
o tempo até Athena completar 1
ano. Daí vem outro monstro da
minha mente e diz em alto e bom
som: "Mas a vida não tá fácil, pra
ninguém; não dá pra parar!"

Eu sei a insegurança e é apenas mi-
nha e não da Athena; sei que ela vai
se adaptar! Eu tenho as melhores
pessoas do mundo a minha volta
(filhos, minha mãe!, família, amigas)
eu sei que embora difícil, vai passar,
a gente se adapta! Eu sei! Mas o
sentimento de "tá que" é Phoda!

Falta muito pouco tempo (menos de
20 dias)!

Tenho lido e relido um livro infantil
para a Athena: "A chapeuzinho am-
arelo" texto de Chico Buarque e ilus-
trações do Ziraldo, coisa mais linda!
Leio para ela, mas é para mim que
eu relizo. A chapeuzinho tinha um
meio do... tão grande que não deixa-
va ela se divertir. No dia em que
ela deu de cara com o lobo, se
espantou! Mas foi aos poucos trans-
formando o lobo em bolo (lobo
lobo lobo lobo lobo lobo lobo!) e o
lobo acabou ali parado com cara
de bolo frito!

A maternidade foi a coisa mais
louca e intensa que aconteceu na
minha vida, não sou mais a
mesma mulher e me percebo
metamorfoseada. Com a Athena
eu aprendo todos os dias a trans-
formar cada um dos meus
monstros! Obrigada filha...

Figura 2. MENCARINI, M. Fragmento do livro de artista *Da Maternidade: De (em) mim, para (sobre) você* (2018). Texto: 13 de março de 2017. Licença maternidade.

Em minha experiência de escri-pinturar-me, atravessada pela insegurança corpórea-uterina-puérpera, de uma insuficiência poética, em qualidade textual, desabilitada da mão quente de tinta e/ou palavra, inane. Permitir-me adentrar por entre as camadas de medo e abrir caminho pelo ordinário. Um refúgio: a tela do celular e um aplicativo de notas, no qual conseguia pouco a pouco dizer banalidades, palavras (in)úteis que nutriam o silêncio.

Escri-pintar-me^{xvi} para cuidar-me, produzir estrita-cor-pintura de identificação e intensificação da subjetividade que aquele lugar-tempo-outro alicerçava sobre meu corpo-subjetividade-mãe. A escrita era produzida em partes, fragmentos, elementos soltos, durante o dia, no calor da experiência ordinária do cotidiano. À noite, depois de colocar minha filha para dormir, tendo o corpo exausto e a mente fervilhando, podia, enfim, ler e reler aqueles pedaços de sentimentos de uma escrita fragmentária e preciosa que, aos

poucos, pelo exercício de lembrar-ler-releer-escrever, ia tomando corpo de texto em aspectos: descritivo, satírico e dialógico.

Quando sentia que aquele relato-emaranhado tomava corpo de texto, publicava-o, partes expressivas ou integralmente, em uma rede social na qual mantinha um perfil. Publicar o texto-relato-carta ou fragmentos fazia parte do exercício de criar um canal de escoamento-escape, buscando troca-encontro com outras mulheres-pessoas-homens que vivenciassem ou já tivessem vivenciado experiências próximas daquelas que eu atravessava.

Avtar Brah (2006) identifica a experiência com uma chave para a epistemologia feminista. A autora argumenta que a experiência não se dá pela revelação da "verdade" objetiva, mas sim por uma construção histórico-cultural que reflete como a realidade é moldada e interpretada. Em outras palavras, a experiência se dá como um processo de significação que contribui para a constituição da realidade. “De fato, ‘experiência’ é um processo de significação que é a condição mesma para a

constituição daquilo a que chamamos ‘realidade’ [...] A experiência é o lugar da formação do sujeito”. (BRAH, 2006, p. 360).

Neste sentido, a experiência pode ser compreendida como uma prática de subjetivação simbólica e narrativa, o que significa que as pessoas constroem suas compreensões do mundo através de narrativas pessoais e simbólicas.

Isso implica que a experiência não é apenas uma questão de vivenciar eventos ou situações, mas também de interpretá-los e atribuir-lhes significado dentro de um contexto cultural e social específico. Contudo, as narrativas e significados atribuídos à experiência podem ser influenciados por ideologias e estruturas de poder existentes.

Durante o processo em escri-pintar-me, o encontro com outros/as corpos-mães-pais-avós-tios-tias-cuidadores atravessou aquele fazer tímido-corajoso em partilhas-composições-heterogêneas. Compreendi que o trabalho que desenvolvia ali não era somente meu.

A experiência, saber localizado (HARAWAY, 1995), passa a fazer sentido na medida em que os escritos se tornam fluxo-fluido-leitoso de pedaços que haviam se perdido pelo caminho da travessia e da constante privação do sono, a fim de materializar a mutação-orgânica-sofrida de abandonar um couro de cobra-corpo e extravasar antigos limites, duplicar a silhueta, fortalecer os tímpanos e as costas em uma maratona dupla de resistir e permanecer existindo, por meio de uma encolhida-ousada *escrita de si*, em busca de atingir e/ou ser socorrida pelo/a outro/a. **Pertencer, fazer parte, integrar-se a um coletivo.**

1.1. Da Escrita de si e Escrita Materna para Falar sobre nós

Veremos como o disciplinamento e a domesticação dos corpos-desejos femininos, bem como a separação entre trabalho produtivo e trabalho reprodutivo são partes de uma engrenagem complexa de dominação-exploração e desvalorização dos saberes-trabalhos femininos. Os silenciamentos [oral e escrito] no qual as mulheres foram submetidas, agravados ao longo dos séculos XVI e XVII, foram

investigados de forma profunda pela filósofa Silvia Federici (2017).

A análise de Federici (2017) se faz fundamental e atual no sentido de evidenciar a sustentação dicotômica patriarcal-capitalista entre trabalho produtivo, ligado aos privilégios masculinos e exercido, em grande parte, no espaço público; e o trabalho reprodutivo, ligado ao corpo de alguma mulher, ao espaço doméstico e ao trabalho não remunerado, não reconhecido e não valorizado.

[...] a reprodução de seres humanos é o fundamento de todo o sistema político e econômico e que a imensa quantidade de trabalho doméstico remunerado e não remunerado, realizado por mulheres dentro de casa, é o que mantém o mundo em movimento. (FEDERICI, 2019, p.17).

Traçando um retorno à Idade Média e recuperando o termo *Gossip* [atualmente traduzido como *fofoca*], que naquele tempo recebia significado distinto dos dias atuais. A palavra *Gossip* deriva dos termos em inglês arcaico *God* [Deus] e *sibb* [aparentado], [*God parent* - padrinho/madrinha], como no

português usamos os termos *compadre/comadre* [latim *commatre*], que se relacionam à estreita confiança, cuidado e responsabilidade. Madrinha/padrinho da/o filha/o ou mãe/pai da/o afilhada/o.

[...] Imputar um sentido depreciativo a uma palavra que indica amizade entre 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. (FEDERICI, 2019. p. 75).

Federici (2019)^{xvii} ainda pontua que o termo *Gossip*, no início da era moderna, na Inglaterra, mantinha o sentido de acompanhante na hora do parto, amigas próximas que mantinham confiança, com quem se dividia conhecimentos e realizava atividades coletivas.

Guardiãs dos segredos, mantenedoras das memórias familiares e da comunidade, conhecedoras das ervas medicinais, da saúde das mulheres e das crianças, gerenciadoras das informações, das relações, dos afetos e das

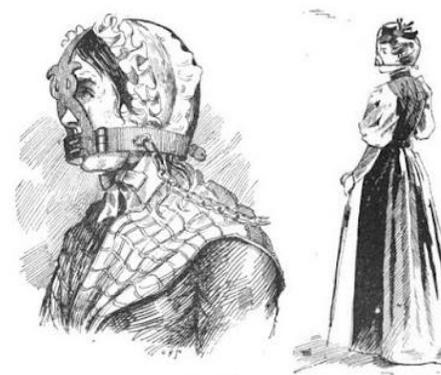
curas. Munidas de experiências empíricas, por tradições orais e escritas, uma **cultura somática feminina**^{xviii},

[...]as mulheres aprenderam - ou aprendem- a receber sinais que seus corpos emitem na doença e na saúde, criando uma quase linguagem corporal feminina, muitas vezes transmitida de mãe para filha, de amiga para amiga, de comadre para comadre, [...] em modos de agir e/ou aplicar tratamentos nas diversas fases do ciclo reprodutivo. (SCAVONE, 2004, p. 132).

Segundo Lucila Scavone (2004), o poder de cura das parteiras e curandeiras, ameaçavam o poder da igreja, principalmente sobre as/os camponesas/es, e as pessoas mais pobres, “[...] o saber dessas mulheres atingia terrenos considerados perigosos, como a própria sexualidade feminina”. (SCAVONE, 2004, p. 131).

Curioso é deparar-se com as descrições dos encontros de *gossips* em tavernas no século XV e XVI, na França e na Inglaterra, “elas elogiavam o vinho e reclamam sobre a suas situações matrimoniais”^{xix} (CAPP, 2003, p. 119 *apud* FEDERICI, 2019, p. 78). Os conhecimentos trocados pelas mulheres em

relação às suas experiências matrimoniais e sexuais fazem-se como instrumento de comparação e conscientização sobre possíveis abusos e maus tratos. No sentido de que as mulheres [como um coletivo] detinham de um certo controle social através da comunicação, dos segredos, dos conhecimentos escusos, em estarem juntas e estabelecerem suas próprias conexões sociais, que ameaçava a autoridade masculina.



The Scold's Bridle
IN medieval times, the scold's bridle was used in parts of England and Scotland as an instrument of punishment for women whose harsh chiding was a source of annoyance to family or neighborhood. The bridle was fastened upon the head and, having an iron part that fitted into the mouth, rendered speech impossible.

Figura 3. Rédea de fofoca, rédea de bruxa ou freio. Extraído de “The Cottager and Artisan 1890”. Publicado pela The Religious Tract Society, Londres, tradução nossa.^{xx}

A obediência [...] era a principal obrigação da esposa, imposta pela igreja, pelo direito, pela opinião pública e, em última análise, pelas punições cruéis que foram introduzidas contra as ‘rabujentas’, com o ‘*scold’s bridle*’ [...] engenhoca satírica de metal e couro que rasgaria a língua da mulher se ela tentasse falar. (FEDERICI, 2019, p. 81).

Silvia Federici (2019) aponta para dois mecanismos de controle exercidos sobre as mulheres neste momento histórico: o fortalecimento patriarcal na unidade familiar e a segregação dos serviços e ofícios das mulheres nas guildas [associação de profissionais / corporação de ofícios]. Não por acaso, neste período, avançou a conotação pejorativa e misógina em associar amizade entre mulheres [*Gossip*] à ideia de intriga, difamação, calúnia. Sendo tal controle exercido simbólico-fisicamente. A amizade entre mulheres era vista como importunação, subversão, ameaça e bruxaria; *scold’s bridle* [rédea ou freio das rabujentas], *Gossip Bridle* [rédea de fofoca], tendo como alvo as línguas das mulheres.

A utilização de instrumentos de tortura para castigar e ridicularizar seres humanos também ocorreu em outros momentos históricos contra pessoas escravizadas^{xxi}.

A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem – precisam – controlar e, conseqüentemente o órgão que historicamente, tem sido severamente censurado. (KILOMBA, 2019, p. 33-4).

A *máscara de Flandres*, usada em pessoas escravizadas, para o impedimento da fala, foi imposta à Anastácia, uma mulher negra sem uma história oficial, que foi escravizada no Brasil. Acreditam que ela tenha sido uma princesa Nagô/Yorubá ou uma filha da família real Kimbundo. Anastácia foi registrada usando a máscara do silenciamento, em uma expedição entre os anos 1817 a 1818, pelo desenhista Jacques Arago. Acredita-se que ela tenha sido obrigada a usar a máscara por ser uma mulher politicamente ativa, escondendo ou dando guarita aos fugitivos escravizados, ou ela teria negado alguma investida sexual de

algum senhor de terras. Diversos relatos registram o sofrimento de Anastácia e é possível que ela tenha morrido de tétano devido ao uso da máscara.

A percepção de construção sociocultural do gênero e da raça se faz fundante ao pensamento feminista. Grada Kilomba (2019) aponta que o racismo e a colonialidade fazem com que se construa uma fantasia da branquitude, em que a negritude foi inventada pelo imaginário branco para poder criar categorias e distanciamentos de saberes e poderes.

Segundo bell hooks (1989, p. 45), enquanto sujeitos “são aqueles que tem o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”, os objetos são inanimados, sem vida, passíveis ao controle e à dominação.

[..] nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa história designada somente de maneira que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos. (HOOKS, 1989 *apud* KILOMBA, 2019, p. 28).

A prática de outritização, ou seja, transformar alguém em outro [distante, o avesso] aquilo que o *self* [eu] não se reconhece como fazendo parte, foi instrumento fundante para a escravização e colonização, sob uma proposta essencialista, iluminista, eurocêntrica e maniqueísta, o *outro* é encarregado das características “ruins”, de desvio de caráter ou moral.

Características que eram apontadas pelos “sujeitos brancos” aos corpos dos “sujeitos negros e indígenas”, *outrificar* sujeitos faz parte do processo de colonização, na medida em que ao tornar alguém outro, o sujeito[*self*] é emancipado para o exercício de poder. Ora, se os índios/negros não possuem alma como os brancos, se seus corpos não têm valor sob o sistema de saber poder vigente, eles podem ser sacrificados.

[...] isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesmo/a permaneçam intactos-branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como objetos externos e “ruins”. (KILOMBA 2019, p. 37).

Retomando a questão colocada por Gayatri C. Spivak (1995), a saber, *Pode a subalterna falar*, a filósofa Grada Kilomba (2019) nos mostra que, para recuperar o ponto de vista da subalterna, os teóricos pós-colônias não podem entrar em uma via de romantização dos sujeitos resistentes, mas apontar a ausência de espaço de fala no sistema colonial-patriarcal-neoliberal para a fala dos subalternos.

Acreditamos que a escrita situada como aponta Kilomba (2019), Anzaldúa (2000) e Donna Haraway (1995) se estabelece como ferramenta para a descolonização e reinventar a si mesma, nós mesmas.

Para Donna Haraway (1995), os *saberes localizados* referem-se aos conhecimentos produzidos a partir de uma posição social e epistemológica particular. Tal localização social consiste nas identidades sociais atribuídas, ou seja, gênero, raça, orientação sexual, classe, estatuto de parentescos etc. A autora pontua os papéis sociais atribuídos às pessoas, que influenciam as relações sociais, afetivas profissionais etc, bem como, na produção de conhecimento e subjetividades.

A epistemologia feminista desafia a ideia de que o conhecimento científico é neutro e desvinculado de questões de poder, argumentando que todas as formas de conhecimento são construídas dentro de contextos específicos, bem como de pressupostos ideológicos inerentes. A crítica feminista se estabelece em relação à inviabilidade de imparcialidade na produção de conhecimento, visto que o conhecimento é um produto do saber-poder [Foucault], legitimado por métodos-ferramentas de controle e dominação.

O conhecimento por si não é neutro ou objetivo, mas influenciado pelos sistemas de autoridade centralizada que exercem poderes sobre a sociedade. Neste sentido, o conhecimento não é apenas uma ferramenta para compreender o mundo, mas também uma forma de exercer controle sobre ele. A epistemologia feminista aponta que toda produção de conhecimento é parcial, ou seja, é produzido por uma perspectiva específica, questionando a ideia de distanciamento da/o pesquisadora/o em relação ao objeto/comunidade/ação/coisa, estudado/a, ou seja, “[...]”

nenhuma perspectiva interna é privilegiada, já que todas as fronteiras internas-externas do conhecimento são teorizadas como movimentos de poder, não movimentos em direção à verdade”. (HARAWAY, 1995, p. 9).

Para Donna Haraway (1995), “as doutrinas ideológicas” do método científico hegemônico, que prega objetividade, mobilidade de significados [traduções] e universalidades, estão à serviço de ordenações hierárquicas de poder no “jogo do conhecimento”. As desigualdades são instituídas para restringir direitos civis, estabelecer territórios, fabricar marcadores sociais e designar espaços-trabalho-vida de submissão. Não por acaso, os métodos científicos e a ciência moderna refletiram os saberes-poderes hegemônicos.

Deste ponto de vista, a ciência - o jogo real, aquele que devemos jogar - é retórica, é a convicção de atores sociais relevantes de que o conhecimento fabricado por alguém é um caminho para uma forma desejada de poder bem objetivo. [...] A História é uma estória que os entusiastas da cultura ocidental contam uns aos outros; a ciência é um texto contestável e um campo de poder; o conteúdo é a forma. Ponto. A forma na ciência é retórica artefactual-

social de fabricar o mundo através de objetos efetivos. (HARAWAY, 1995, p. 10-1).

Em busca das vozes-relatos das mulheres, Michelle Perrot (2007) vasculha arquivos e bibliotecas, e descreve paulatinamente os silenciamentos, os apagamentos e a escassez dos vestígios. Pontua que a perda dos sobrenomes das mulheres pelos casamentos dificulta a reconstrução das linhagens femininas: “O ‘recuo’ do casamento, a possibilidade de escolher seu patronímico, tanto quanto aquele que se lega aos filhos, provavelmente complicarão o trabalho futuro dos demógrafos e dos genealogistas”. (PERROT, 2007, p.21).

Em seus estudos encontra, a partir do século XVII e XVIII, a presença histórica da escrita autobiográfica na vida das mulheres, que se relaciona ao desejo de inscrever-se, documentar a intimidade e concretizar a própria identidade realizada principalmente em diários íntimos e cartas.

Para Perrot (2007), o relato histórico, em dissimetria sexual das fontes, dá-se como principal e mais profundo instrumento do silenciamento da mulher. A autora pontua que

“grande parte da voz feminina” pode ser lida através de alguns diários conservados em coleções particulares de familiares. “Esses diversos tipos de escritos são infinitamente preciosos porque autorizam a afirmação de um ‘eu’. E graças a eles que se ouve o ‘eu’, **a voz das mulheres.**” (PERROT, 2007, p. 30).

Segundo a autora, a carta concebe uma forma autorizada para a expressão feminina, reclusa aos espaços privados, a escrita íntima, voltada aos assuntos cotidianos, escritas a noite, no silêncio do quarto. “As mães principalmente, são **epistólogas do lar**” (PERROT, 2007, p. 28), mensageiras do ordinário, dos assuntos familiares, dos segredos e confissões, dos nascimentos, doenças e morte, dos amores e desafetos.

Como nos mostra Virginia Woolf (1928), o privilégio masculino, histórico, de acesso aos espaços de conhecimento e a permissão ao tempo-espaço-condição satisfatória para imersão da escrita: “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso [...] deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção”. (WOOLF, 1928, p. 8).

Seria enfim, a ficção mais ornada ao universo masculino do que o feminino, visto serem as experiências vividas pelas mulheres em geral **fragmentadas**, pelos afazeres domésticos, pelo cuidado com a família e os filhos, por interrupções contínuas e, portanto, seu ritmo de vida afetaria decisivamente sua produção artística e literária, **inviabilizando-a**, “caso se mantivessem os cânones definidos para e pelos homens”. (RAGO, 2013, p. 8).

A reflexão de Woolf é contextualizada na “primeira onda” do feminismo, no cenário da luta pelo sufrágio feminino. Nesse sentido, compreende-se que o sistema patriarcal estabelece poder-dinheiro-saber aos corpos masculinos, ao passo que destina pobreza aos corpos femininos: “Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais são as condições necessárias para a criação de uma obra de arte?” (WOOLF, 1928, p. 33).

Pertinente ao seu tempo e aos tempos atuais, observamos a redução do poder econômico das mulheres, sendo mais agravante em relação às mulheres negras e radicalizadas, assim como o acúmulo do trabalho doméstico

não remunerado, a sobrecarga nas demandas do cuidado com crianças e pessoas idosas, a sobrecarga mental pela jornada de trabalho interrupta, como também as demissões das camadas mais vulneráveis da sociedade e o aumento dos índices de violências sobre elas.

bell hooks (2019, p. 237), em análises sobre o processo criativo de artistas mulheres, aponta o “luxo do tempo – tempo para organizar os pensamentos, tempo para trabalhar sem perturbações. Esse tempo visto como espaço para contemplação e devaneio. Ele aumenta nossa capacidade criativa”.

E o deleite do ócio, do usufruto da liberdade do tempo para a possibilidade de germinar a essência criativa apontado por bell hooks (2019, p. 239) pode ser possível na medida em que algumas das determinações sociais são expressamente cortadas da experiência imanente imposta: “Encontro tempo sacrificando outros envolvimento e compromissos. **Morar sozinha e não ter filhos** torna tal sacrifício possível”. (HOOKS, 2019, p.239).

Por carregar a marca da exclusão e do não lugar, as mulheres, assim como outros grupos minoritários, carregam, enquanto forma de (r)existir, uma força afirmativa de vida, uma disposição para inventar e reinventar constantemente os territórios existenciais (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p. 7).

A invisibilidade das artistas-mães é uma das chaves de percepção da modificação estrutural que artistas-mães apontam, a partir da consciência e compreensão da condição desigual colocada. Movimentar-se, colocar-se em ebulição, criar estratégias e reivindicações de modificações de conduta pessoal, coletiva e do meio artístico em construções políticas e elaborações coletivas afim de minar a invisibilidade.

Pela sua escrita, Gloria Anzaldúa (2000)^{xxii} convida todas as mulheres latinas a encarar a própria nudez, o encontro com seus próprios demônios, medos, anseios, as vísceras, o sangue, o pus, sem vacilar ou tentar se submeter, encontrar sua própria escrita como ato criativo:

Esqueça o quarto só para si – escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência

social, no trabalho ou durante as refeições, entre o dormir e o acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador – você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

A arte como ferramenta de transformação social vigora positivamente quando expõem a complexidade das vivências humanas, exibindo suas diversidades e diferenças, em construção de subjetividades e evidência dos múltiplos espaços e importâncias, principalmente na subjetividade materna e feminina. **Trata-se de (Re) existir e Despatriarcalizar.**

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva ou mais precisamente de uma maneira reflexiva de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso. (FOUCAULT, 1992, p.133).

Foucault (1992)^{xxiii} pontua o exercício da *escrita de si* em *Hypomnêmata* [cadernos de anotações, os quais se constituíam

como *livros de vida, guias de conduta*], que compunham uma coleta de fragmentos, leituras, conversas, memórias, intenções, repertórios para outros discursos e diálogos, bem como base da escrita exercida nas correspondências. Compreende-se, assim, que a *escrita de si* é fruto de uma relação sociocultural na qual o indivíduo está em constante construção pela relação com o outro, a comunidade e a cidade. O outro é fundamental na constituição da identidade de si mesmo. “Escrever é, pois, ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 136).

Margareth Rago (2011) nos lembra que a prática da *escrita de si* se alarga em exercício do *cuidado de si* e configura-se em ato político, na medida em que engendra a ação sobre o presente, da escrita como instrumento de construção identitária, que reflete e alimenta-se do meio no qual o indivíduo vivencia/experiencia em potência existencial de criação de subjetividades em reverberações coletivas.

Aos poucos, surgem novas reflexões sobre a subversão desse gênero literário tomado no feminino, já que as mulheres,

ao narrar, 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. Visto que tais ferramentas greco-romanas foram, naquele momento histórico, consideradas viris, sob a força de um adestramento mental. “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).

Na perspectiva de autoficções, a “verdade” está mais para o texto como forma criativa do que para a vida do autor, ampliando potencialidades em aproximações e distanciamentos entre confissões, relatos, experiências e criação narrativa de si.

Ao proferir um relato de si, o “eu” está sempre em concordância com as suas próprias perspectivas de si mesmo, nas quais haverá edições, escolhas de caminhos, expressões, palavras, paisagens, imagens em perspectivas privilegiadas. Seguramente imbuída de opacidades memórias-invenções, autocensuras e/ou vaidades, que não dão conta inteiramente de

um sujeito. O ato em relatar-se implica a existência de um/a outro/a, pela palavra-imagem-som ou mesmo pela escrita-livro transmissão no tempo-espaço do depois, há alguém que receberá tal relato. **Trata-se da/o outra/o, é pela recepção que relatar-se a si permite a sorte da reflexão ética de si mesma/o.**

Michael Foucault (2004) aponta para a anacorese da escrita de si, ou seja, o quanto escrever-se a si mesma/o, manter um diário, escrever cartas, um caderno de anotações, possibilita a percepção de si mesmo no mundo e a possibilidade de autoavaliação, autoanálise e modificação. “A escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma”. (FOUCAULT, 2004, p. 145).

A ideia de anacorese, que Foucault (2004) aproxima da escrita de si, está ligada à resistência dos corpos vacinados, bem como ao cuidado de si, longe de uma ação narcisista ou egóica.

Cuidar-se é uma atitude – para consigo, para com o outro e para com o mundo. Cuidar-se é uma ação política, tratava-se de unir pensamentos e ação, fortalecer a relação consigo para agir no mundo como se deve. (FOUCAULT *apud* IONTA, 2013, p. 13).

Trata-se de estabelecer um fazer artístico em renúncia àquilo que nos oprime, buscando compreender as vulnerabilidades de forma reflexiva para questionar-se como fundamento da liberdade. Abrir-se para as feridas institucionalizadas como “naturais” dos padrões hegemônicos construídos pelo sistema de saber-poder patriarcal, em oposição a uma aceitação subserviente.

Andrea O’Reilly (2019) nos aponta a ferramenta investigativa [Escrita Materna] a qual se associa ao conceito de escrita de si e se faz pertinente para nossa análise. O’Reilly (2019) ao desenvolver o conceito de *Feminismo Matricêntrico*, parte de estudos de teóricas que conceituam a Narrativa Matrifocal, desenvolvida na Teoria Literária Materna^{xxiv}.

Segundo O’Reilly (2019), os estudos relativos à Narrativa Matrifocal partem dos estudos desenvolvidos pelas teóricas Marianne Hirsh, Brenda Daly (1991)^{xxv}, Maureen T. Reddy e Miriam Johnson (1988)^{xxvi}, os quais buscam pela centralidade narrativa da mãe.

[A escrita materna], implica uma divulgação de experiência materna e subverte a noção tradicional de mãe como ser instintivo, puramente corpóreo. Deve, portanto, ser entendido como uma ferramenta fundamental no a redefinição da maternidade na qual as feministas estão engajadas. (JEREMIAH *apud* O’REILLY, 2019, p. 17, tradução nossa).

Reconhecemos que nossa pesquisa não está na área da literatura, mas das artes visuais, contudo, recorreremos à Narrativa Matrifocal no intuito de aproximarmos os conceitos-ideias-desejos *Escrita de si e Escri-pintar-me*, no sentido em que compreendemos uma estreita relação objetiva, de modo que o intuito em através dos fazeres artísticos, produção subjetivas e criativas entre a escrita e a pintura, é desenvolver uma narrativa própria, sob a perspectiva da experiência materna particular e deste processo produzir construções subjetivas e conexões-redes-pontes entre artistas-mães e pessoas que desejarem ser afetadas.

Porém, não deixamos de estar criticamente atentas de que tanto as mulheres como as maternidades e maternagens

não são homogêneas, bem como as maneiras em escrever-se a si mesmas, compreendem-se a partir do ser/estar mundo e das experiências que nos cercam e nossos saberes localizados.

Nesta pesquisa não nos pretendemos universais, buscamos criar maneiras de abarcar possibilidades de escritas-poéticas-maternas, produzir cartografias-mapeamentos de artistas-mães, provocar ruídos, fissuras nas estruturas-dispositivos-instituições patriarcais, fazer ruir, a fim de (re)produzir novas formas em maternar e “tornar tornando-se mulher mãe”. (SOMMER, 2022).

Em nossa análise, a centralidade narrativa da mãe, trata-se de ampliar e reverberar as diversas vozes, relatos, realidades de mães. E, desta maneira, apontamos que de forma alguma buscamos a centralidade na mãe para o trabalho do cuidado e /ou responsabilidade com as crianças e idosos. Ecoamos os esforços ativistas feministas em evocar a divisão do trabalho do cuidado e doméstico entre os gêneros, além do reconhecimento e remuneração aos/ trabalhadores que exercem trabalhos domésticos, do cuidado e educação infantil.

Escri-pintar-me se deu como a maneira, ação criativa, de pôr em palavras-cor-linhas-imagens aquilo que se tem medo, se vive-experiencia. Questiono-me sobre minha própria vulnerabilidade, imbuída pela condição mulher-mãe-artista-pesquisadora-etc e simultaneamente pela conjuntura de sucessivos privilégios [mulher, cis, mestiça - lida no Brasil como branca, classe média trabalhadora, mãe solo - com rede de apoio, bolsista de doutorado em uma universidade pública, no sul global] que me permitem exercer o lugar mulher-mãe-artista-pesquisadora-etc.

Pela mudança de perspectiva da vivência, pelo exercício-processo-fluxo de escrita materna de si, faz-se possível o movimento de ver-se através, em linhas-palavras-escritas-falas e escutas num reflexo, para além de sua própria imagem, ler-se e reler-se, permitir ser lida, provocar o reconhecimento da experiência do outro, de outras, ver-se através a fim de agregar vozes-histórias-experiências para além de seus próprios contornos. Em geral, o processo de ser/tornar-se mãe atravessa

de forma profunda a (re)construção identitária das/nas mulheres, bem como de tudo que a cerca.

Nesse sentido, tanto a Escrita de si como a Escrita Matrifocal podem ser utilizadas como instrumento criativo e inventivo de subjetividades, identidades e alteridades. Tratava-se (e continua a tratar-se) de compreender que ao escri-pintar-me construía o processo em tornar-me mãe, mas também o intrínseco movimento em investigar a arte e maternagem, encontrando, através da escrita-leitura-escrita de si e de outras mulheres-mães, um espaço de fruição-afeto-coragem-mudança. “Na verdade, um objetivo central dos estudos sobre maternidade é articular e teorizar “a voz da mãe” – isto é, analisar o devir e ser mãe na perspectiva e na subjetividade das próprias mães”. (O’REILLY, 2019, p. 17, tradução nossa).

Passeando mentalmente pelas paisagens, trajetórias, feitos e defeitos, textos que não li até o fim, dados de entrevistas em várias planilhas de Excel, postagens atrasadas nas redes sociais, cuidados maternos diários, pinturas inacabadas,

trabalho doméstico, desejos carnis de uma mulher, sensações-sentimentos desorganizados que me tiram o sono, arrancando horas de suposto descanso, dando-me em troca a indagação-investigação de ser/estar em contato permanente comigo mesma.

Maria Lugones (2014) aponta a resistência das existências humanas em (re)estabelecer os parâmetros, produzir linguagens/escritas (*linguaging/worlding*)^{xxvii}; e (re)contar a história “a partir de um novo terreno epistemológico onde o pensamento de fronteira é exercido”. (MIGNOLO *apud* LUGONES, 2014, p.947).

O diálogo não só é possível na diferença colonial, mas necessário para aqueles/as resistindo a desumanização em localidades diferentes e entremescladas. Assim, de fato, a transcendência só pode ser feita desde uma perspectiva de subalternidade, mas rumo a novidade de ser-sendo. (LUGONES, 2014, p.947).

Glória Anzaldúa (2009/2021) nos instiga a pensar nossas identidades como processo, perpassada pelas experiências, vivências, conflitos em ser/estar corpo ao sul do mundo

“amontoado de cubículos estufados respectivamente com intelecto, sexo, raça, classe, vocação, gênero. A identidade flui entre, sobre aspectos de cada pessoa. A identidade é um [...] processo”. (ANZALDÚA, 2021, p. 27).

Migrando pelos *entre-lugares* da diferença, propõem o reconhecimento através da identidade mestiça que, em movimentos constantes, aguça-nos a liberação das nossas línguas de fogo, línguas selvagens e a *sombra-bestia* “[...] parte da psiquê feminina que se revolta contra imposições sociais e tirania social”. (SILVA, 2021, p. 349). Sob o intuito ativista em potencializar as vozes e as escrituras dos corpos tidos como subalternos pela colonialidade do poder e de gênero (QUIJANO, 2009; BALLESTRIN, 2013; LUGONES, 2014).

Para Anzaldúa (2015), trata-se da fala como ação-engrenagem de conscientização e reconhecimentos. “*La sombra-bestia*” se manifesta simbolicamente, como um desatar do nó na garganta, que permite escoar e reverberar solta, a fala. Abrir o armário e evocar seus demônios, soltar a língua de fogo, “*la sombra-bestia*” que abre passagem para a heterogeneidade,

a diferença, promovendo outras vivências femininas, ao sul global.

O processo de decolonialidade, para Anzaldúa, deve ser aplicado à prática feminista, em reconhecer-se pela consciência mestiça, como ser híbrido, múltiplo, na encruzilhada, que não se sujeita à opressão, não se cala diante do colonizador, nem diante de sua própria cultura/instituições. A fala se faz como instrumento político, chave para a insurgência das mulheres.

Dentro de mim existe uma rebeldia: *la sombra-bestia*. É a minha parte que não recebe ordens de autoridades externas. Se você não aceitar ordens de minha vontade consciente, ameaça a soberania da minha própria autoridade. É essa parte de mim que odeia todo tipo de limitações, inclusive aquelas que me imponho no meu tempo ou no meu espaço, essa parte de mim chuta com os dois pés. Pula. (ANZALDÚA, 2015, p. 74, tradução nossa).^{xxviii}

Compreende-se a fala-voz-escrita como ferramenta propulsora das lutas feministas. Pelos direitos civis das mulheres, votar e ser votada, direito ao divórcio, pela liberdade sentimental, amorosa e sexual. Direito ao trabalho, igualdade de

salários e educação formal. Produzir arte criando gente faz-se em fragmentos, partes díspares que demoram a se tornarem conjunto completo, obra.

O processo fragmentado constitui-se transposto pelas dinâmicas da maternagem, familiares, públicas e privadas. O desejo em manter a mente-corpo presente, a concentração na construção poética exige estratégias, as quais, sob a experiência-vivência que percorro pela prática do fazer-saber localizado mulher-mãe-artista-pesquisadora, apontam para assumir a vulnerabilidade não somente do/no corpo-mente-mãe, mas também enquanto prática artística.

A vulnerabilidade como temática transpõe minha pesquisa, não somente como conceito, mas como vivência. Percorri, nos últimos anos, mudanças de várias naturezas corpo-casa-mente-útero-extremidades, que passam a ser atravessadas pelos envoltórios-leituras-entrevistas que o doutoramento me permitiu ter acesso^{xxix}. Ouvir-ler-falar e ouvir

novamente. A fala solta das mulheres-mães-artistas, vários rostos-relatos-mulheres-brasil.

Na pintura *Fala* (2023) [Figura 4], busco abordar o silenciamento histórico político e social sofrido pelas mulheres e a ameaça iminente e mesmo potencial de sofrer violência, que restringe as liberdades civis das mulheres e limita nossas possibilidades de contribuição econômica, política e social. As imagens são da boca da própria artista e foram pintadas em tinta acrílica com referencial fotográfico. A fragmentação-sequência de imagens da mesma boca busca criar a ideia de dinamismo e de movimento.

Expor-se vulnerável não está no sentido em mimetiza-se, mas de buscar alcançar a vulnerabilidade da/na outra, mulher-artista-mãe, como eu. Percebo-me ambivalente, híbrida, em construção, artista-mãe-pesquisadora, tempo-espaço doméstico, acolhimento claustrofóbico, território-corpo de aconchego-cansaço-disputa-medo-potência. **Olhei para o espelho e não vi meu rosto refletido, eram muitas outras.**



Figura 4. MENCARINI, Marta. *FALA*. acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2023.



Figura 5. MENCARINI, Marta. *fala.fala.fala.fala*. lambe lambe, dimensões variadas, 2023.

1.2. Feminismos^{xxx} e Maternidades

Buscamos contrapor a construção cultural patriarcal de um determinismo biológico feminino, que impele as mulheres a cumprir sua função social na maternidade; e que se alimenta de uma construção de dominação e desequilíbrio das funções e responsabilidades sociais. Trata-se de tentar entender como atravessar a fina camada do espelho e adentrar pelas gradações mutantes do corpo-mãe em transformação, da presença exigente de cuidado e dependência física desse outro ser que acaba de se instaurar no mundo; encarar os medos que se estabelecem na caminhada de tornar-se mãe, as percepções particulares sobre a individualidade, a preservação da privacidade e como a maternidade e a maternagem tende a ocupar espaço na existência-essência da mãe, que assume o sentimento de pertencimento, de construção da própria história, de criar memória, de produzir arte enquanto cria, cuida, educa uma criança, de fazer parte de uma genealogia que está em construção, viva e mutante.

Investigar a **invisibilidade e o silenciamento** das mulheres e mulheres-mães na sociedade, bem como nas artes visuais, são os princípios desta escrita, que busca, através da chave analítica dos estudos de gênero, essencial para as manifestações de injustiça que enfrentam as mulheres e todas as minorias marginalizadas das instituições de poder, propor o reconhecimento da produção artística de mulheres-artistas-mães.

Compreende-se que o termo *mulher* não é universal e que as questões são perpassadas em camadas sobrepostas e, em situações de crise, serão as mulheres as mais sobrecarregadas, principalmente, as mulheres negras e racializadas periféricas. Entendemos o termo *racializada* como aquele empregado “para designar todas as mulheres que a colonialidade fabrica como ‘outras’, para discriminar, excluir, explorar, desprezar”. (VERGÉS, 2020, p.18 na nota).

Cada mulher apresenta subjetividades e idiosincrasias imbuídas de relações e envolvimento pessoais, familiares, culturais, regionais, etc. Particularidades que anunciam o confronto com as diversidades ao ser e estar no mundo. Paralela e complementarmente, há a necessidade política de pensar a mulher como coletivo na medida em que se busca alcançar a equidade de gêneros a partir de um processo de reexame das desigualdades de classe, raça, etnia, religião, localização, deficiência, bem como distorções históricas presentes entre homens, mulheres e marcadores sociais da diferença.

As maternidades, no plural, imbuem-se de ambivalências, imbricadas em uma rede de representações simbólicas e discursos, sentimentos díspares multiformes entre a satisfação e o fardo, entre a alegria e o medo, entre a dúvida e a culpa, entre o prazer e a opressão. **Nenhuma maternidade é igual**, são processos que envolvem relações entre corpos-sociedade-hierarquias-medicinas-conhecimentos-desconhecimentos-falta-ansiedade-morte-vida.

Compreende-se a maternidade não somente como um fenômeno biológico, mas também sociológico e antropológico em suas diversas *faces*, como propõe Lucila Scavone em *Dar a vida, cuidar da vida*, “um bloco de ideias e práticas sociais historicamente legitimadas, que situam as mulheres em uma posição específica no conjunto das relações sociais” (SCAVONE, 2004, p.159), permeado por marcadores sociais e raciais da diferença em *interseccionalidades* de raça, classe, gênero, etnia, religião, localidade geográfica e deficiências. “Os paradigmas interseccionais nos lembram que a opressão não é redutível a um tipo fundamental, e que as formas de opressão agem conjuntamente na produção da injustiça”. (COLLINS, 2019, p. 57). Além disso, “O caráter ideológico da maternidade em nossa sociedade pode explicar a ambiguidade [...] se por um lado ela é valorizada, por outro não são dadas condições materiais para a sua realização, e em consequência desta falta, a maternidade como prazer torna-se privilégio de classe”. (SCAVONE, 2004, p. 156).

Sob esta perspectiva, pontuamos que a sociedade patriarcal introjetou de forma discursiva e simbólica, a **maternidade como dispositivo patriarcal**, sob o signo mulher; em mulheres-mães, mulheres que não são mães, meninas, mulheres cis, mulheres trans, pessoas que têm um útero etc. Aproximamos aos aparatos discursivos a maternidade e suas formas de enunciação e práticas discursivas e regulamentação do conhecimento presente na cultura, na mídia, nos modelos de comportamento voltados a um “ideal de maternidade”.

Em relação ao conceito *dispositivo*, Gilles Deleuze (1990) analisa e cria uma imagem ao conceito. Os dispositivos seriam “compostos por linhas de naturezas diferentes que [...] não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos”, emaranham-se como linhas, “uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear” (DELEUZE, 1990, p.1), nas quais, se aproximam e se afastam, sempre em desequilíbrio, seguindo direções diferentes.

[os dispositivos] não são nem sujeitos nem objetos, mas regimes que é necessário definir em função do visível e do enunciável, com suas derivações, suas transformações,

suas mutações. E em cada dispositivo as linhas atravessam limiares em função das quais são estéticas, científicas, políticas, etc. (DELEUZE, 1990, p. 2).

Valeska Zanello (2016) aponta para a construção de dois dispositivos, naturalizados e instituídos como fundamentais para a “plena realização de uma mulher”: o dispositivo amoroso e o dispositivo materno.

A autora constrói uma metáfora para o dispositivo amoroso, funcionando como uma “prateleira do amor”, na qual o sistema patriarcal e, neste sentido, heterossexual, institui subjetivação às mulheres, ou seja, as relações discursivas e não discursivas, bem como as práticas de poder que se estabelecem pela escolha de um homem sobre uma mulher. “Sua autoestima é constituída e validada pela possibilidade em ‘ser escolhida’ por um homem, para se tornar, de ‘verdade’, uma ‘mulher’”. (ZANELLO, 2016, p.111).

O dispositivo materno, como um fenômeno patriarcal associa a “completude da mulher” à maternidade, sob uma estranha premissa de “amor incondicional” e “condição natural

da mulher”. As quais se estabelecem como duas armadilhas estruturantes do patriarcado como sistema de controle-poder, domesticação dos corpos e desejos das mulheres, recebendo forte carga midiática, assim como religiosa, porém “não é o fato biológico da reprodução que determina a posição social das mulheres, mas as relações de dominação que atribuem um significado social à maternidade”. (SCAVONE, 2001, p. 141).

Compreende-se por tais discursos a responsabilização feminina, quase que por completo, da reprodução humana e manutenção da vida; desde o monitoramento da gravidez, o parto e a amamentação, exames e acompanhamentos médicos, pré-natal, enxoval, mobília para receber uma nova criança. Assim como as atividades de trabalho doméstico não remunerado, a sobrecarga mental gerada pelo cuidado da família como um todo: marido, filhos, idosos. “Na verdade, a cultura se encarrega de prolongar tal responsabilidade no papel da mãe, esposa, irmã, mas com o cuidado de ocultar sua relevância” (ARRUDA *apud* SCAVONE, 2001, p. 135). Não nos esqueceremos de que a utilização dos métodos contraceptivos

ainda se configura – culturalmente – como incumbência feminina, mesmo o contraceptivo masculino, camisinha, ser um dos mais eficientes na diminuição da probabilidade de ocorrência de uma gravidez e transmissão de DSTs [Doenças sexualmente transmissíveis]. Trata-se de aprimorarmos políticas públicas, de saúde e educacionais inclusivas, de acesso à informação e recursos sobre a saúde sexual, como cruciais para desafiar e mudar percepções de gênero e responsabilidade em relação à saúde sexual.

Considerando-se a maternidade como dispositivo, “os ditos e não ditos” (FOUCAULT, 2004, p. 244) sob um extenso aparato discursivo – **inconcretizável** - sobre a maternidade que abarcam [certo ou errado, o que deve ou não ser feito, como a mãe deve ou não se comportar, ser - sempre - uma boa mãe] discursos que reverberam socio culturalmente sobre diversos sujeitos-mães [mães adotivas, mães homossexuais, mães adolescentes, etc], que aprofundam as desigualdades e desconsideram realidades distintas ao modelo hegemônico de saber-poder, das diversas formas em ser mãe e maternar

[maternidade solo, maternidade atípica, paternidade solo, constituições familiares que não partem da ideia de família nuclear, dentre tantas outras possibilidades].

Veremos como o trabalho do cuidado e o trabalho doméstico não remunerado fazem-se como combustível para a manutenção da família, bem como do sistema patriarcal-capitalista. A invisibilidade da economia do cuidado, o trabalho de manutenção da vida, faz-se como um dos principais agravantes na desigualdade de gênero. Dados levantados pela ONU Mulheres (2017), identificam que o trabalho doméstico e do cuidado [limpar, passar, cozinhar, administrar a economia doméstica, cuidar das crianças e dos idosos], se contabilizados, representariam entre 10% e 39% do produto interno bruto médio (PIB) dos países. No caso brasileiro, o trabalho invisibilizado e não remunerado exercido em grande parte por mulheres representa cerca de 11% do PIB.

Françoise Vergès (2020) cunha o termo *economia do desgaste*, para nomear o mecanismo que recai sobre corpos racializados que se dedicam ao trabalho do cuidado e serviço

doméstico, em suas casas e profissionalmente. No Brasil, 63% das casas chefiadas por mulheres negras^{xxxi} estão abaixo da linha de pobreza. Ainda segundo o IBGE, o Brasil tem cerca de 11,4 milhões mães solas, sendo 7,4 milhões mulheres negras. Vergès (2020) nos aponta sobre a invisibilização e desvalorização desses serviços realizados a noite, nos quartos dos fundos, quando os patrões ou clientes não estão presentes, em creches de tempo integral.

Compreende-se a urgência da (re)existência pela criação coletiva de ações-políticas potencializantes entre/pelas mulheres e, principalmente, das mulheres-mães-cuidadoras. Pela valorização do trabalho reprodutivo, na responsabilização efetiva do Estado e de toda a sociedade pela criação-educação e cuidado, reduzindo e redistribuindo o trabalho doméstico e do cuidado.

Adotar políticas que operem pela **inserção masculina na esfera doméstica**, políticas públicas que ampliem a **presença feminina/nista em espaços políticos e de poder**. Todas as mulheres deveriam usufruir o direito de autonomia, serem donas

de si mesmas e de seus corpos, pertencerem a um sistema-emprego-trabalho-organização que as deem condições decentes de sustento de si e de suas/eus filhas/os.

Trata-se de exigir, propor e construir políticas públicas para que as mulheres-mães possam gozar de seus direitos e usufruírem com suas/eus filhas/os de um Estado de bem-estar social.

Veremos que as poéticas maternas que abordam as maternidades e as maternagens de forma subversiva buscam **desconstruir a maternidade como dispositivo patriarcal, expor criticamente as ambivalências e vulnerabilidades de ser/estar mulher-mãe-artista,** exercendo a maternagem contemporaneamente, sob as diversas e distintas dinâmicas maternas, presentes nas obras das artistas analisadas.

O trabalho de elaborar pesquisas com temáticas voltadas à maternagem acompanha as demandas contemporâneas em reverberações dos movimentos feministas e ativistas, os quais buscam exigir-produzir teorias feministas próprias, que apontam a outros conceitos-ideias-sentidos-conteúdos-significações

mais representativos e adequados às vivências-experiências dos corpos-diferenças-sentidos-mundo; em feminismos plurais^{xxxii}.

1.3. Não se nasce mãe: Feminismos^{xxxiii} e Estudos da Maternidade

Das pesquisas em arte e maternagem, geralmente localizamos o debate pela conscientização essencial da filósofa e historiadora Elisabeth Badinter que em sua fundamental pesquisa *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985) apresenta uma análise profunda e contextualizada da construção sociocultural e histórica da ideia/mito de “instinto materno” pelo sistema de saber-poder patriarcal, que impõe a obrigatoriedade social da mulher em cuidar da casa-crianças-marido, sob um argumento de “normalidade” e “pulsão irreversível”, instituindo que “toda exceção à norma será necessariamente analisada em termos de exceções patológicas”. (BADINTER, 1985, p.14).

Faz-se pertinente a investigação de Badinter (1985) em relação às mudanças comportamentais e históricas entre a díade mãe-filho/a. Segundo a autora, durante os séculos XVII e

XVIII, na Europa ocidental, era prática recorrente e abertamente aceita pela sociedade que as mulheres entregassem seus filhos, logo após ao nascimento, às amas de leite. A amamentação de seus próprios filhos era vista, no século XVII, com pudor e juízo de valor. “Se a mãe amamentasse, devia esconder-se para isso, o que interrompia por um longo período a sua vida social e a de seu marido”. (BADINTER, 1985, p. 194).

A autora descreve que a distância das casas das amas de leite se fazia proporcionalmente à origem social da família, ou seja, quanto mais humildes eram as famílias, mais distantes a criança ficava. Essas casas, em grande parte, localizavam-se no interior de aldeias sob condições precárias de transporte. Os níveis de mortalidade infantil nos subúrbios eram altos e os salários da grande parte das amas-de-leite eram baixos. “As burguesas, e até as mulheres dos menores artesãos, transferem para outras as suas obrigações maternas”. (BADINTER, 1985, n.p.).

Apontando-se que o cuidado com os filhos se dava de forma seletiva a aquelas crianças que se faziam importantes para a

continuidade da família, em contrapartida aos nascimentos indesejados. A modificação de perspectiva da díade mãe-filho/a começa a se estabelecer a partir do século XVIII, no qual o olhar sobre as crianças transforma-se através de forte reforço político-social e literário.

Pela justificativa da lógica capitalista e ampliação de mão de obra e do investimento na infância como futuro da nação. “No entanto, essa tarefa foi se ampliando com a ajuda da construção de discursos ideológicos, porém recobertos ora com uma roupagem religiosa e posteriormente com uma roupagem científica”. (ZANELLO, 2016, p. 105). Dando-se então um processo de domesticação das mulheres diante de apelos estéticos, religiosos, humanitários e de formação do caráter.

Pela aceção de Badinter (1985), a ideia de “instinto materno” torna-se ferramenta de controle dos corpos-desejos- liberdade femininos. A investigação de Badinter faz-se no sentido de que o “amor materno não é inato”. (BADINTER, 1985, p. 13-4), mas, passa a ser construído-alimentado-desenvolvido entre os sujeitos da relação de afetos, pelo envolvimento-cuidado entre

mãe(cuidadores)-criança pelo amor como cuidado. “Se os comportamentos maternos [as formas] assumem aspectos diferentes, até mesmo contraditórios, com o correr do tempo, nem assim modificam a realidade ‘profunda’ desse amor, de alguma forma hipostasiado”. (BADINTER, 1985, p.13).

Ao instituir o “amor materno” como inato em/para todas as mulheres, desconsiderando quaisquer condições específicas de quaisquer naturezas, o sistema patriarcal nos enlaça em sua sistemática de controle e culpabilidade, de julgamentos hierarquizantes e de incompletudes patologizantes. Faz-se pertinente pontuar que a afirmação das mulheres no espaço doméstico também se dá no sentido de uma afirmação diante de uma função de mulher-esposa-mãe perante a sociedade.

Inconscientemente, algumas delas perceberam que, ao produzir este trabalho familiar necessário à sociedade, adquiriam uma importância considerável, que a maioria delas jamais tivera. Acreditaram nas promessas e julgaram conquistar o direito ao respeito dos homens, o reconhecimento de sua utilidade e de sua especificidade. Finalmente, uma tarefa necessária e ‘nobre’ que o homem não podia, ou não queria, realizar. Dever que, ademais,

devia ser a fonte da felicidade humana. (BADINTER, 1985, p. 147).

Ao pontuar que o amor materno não é inato, mas construído em uma relação de afeto-troca-cuidado entre a/o cuidador/a e a criança, a autora amplia o debate sobre a maternidade e alcança questões contemporâneas que abarcam a pluralidade na formação familiar, dando visibilidade a diversas particularidades como: mulheres que não desejam ser mães; famílias que adotam crianças; crianças que são cuidadas-criadas por outros entes familiares; dentre outras.

Assim, Elisabeth Badinter (1985) atravessa diversas questões caras aos feminismos e pesquisas que abordam a maternidade no sentido de dismantelar atributos androcêntricos instituídos como “naturais” e/ou “universais”, regulando um estreito sistema de controle sobre os corpos-desejos de mulheres.

Veremos como a narrativa hegemônica estereotipada de uma díade mãe-filho sagrado-objetificado-romantizado é produzida principalmente pela perspectiva masculina e difundida historicamente nas artes visuais, que desconsidera as

perspectivas, necessidades e idiossincrasias das mulheres-mães. De modo que compreendemos que a romantização, a objetificação e a sacralização da maternidade fortalece o sistema patriarcal-capitalista, alicerçado na perspectiva masculina, na família tradicional nuclear e na propriedade privada, criando-se hierarquias de poder entre espaços públicos e privados, valorização moral aos trabalhos de produção e desvalorização do trabalho de reprodução e, neste sentido, acrescentamos a economia do cuidado, criar-educar crianças.

Nossa pesquisa toma como base os Estudos da Maternidade [*Mathernal Studies*] como campo de estudo cunhado por Andrea O'Reilly^{xxxiv}, como também as análises críticas das autoras Adrienne Rich^{xxxv} e Sarah Ruddick, em contribuições essenciais do Feminismo Negro; Patrícia Hill Collins, Ângela Davis, bell hooks, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e o Feminismo Decolonial; Maria Lugones, Gloria Anzaldúa, Françoise Vergès, entre outras.

A pesquisadora Andrea O'Reilly (2016) irá apontar que os estudos sobre a maternidade e a maternagem nas pesquisas

acadêmicas feministas atravessam certa marginalização devido ao fato de os/as pesquisadores/as ainda confundirem a experiência maternal como o maternalismo [dispositivo materno patriarcal] e essencialismo de gênero.

Neste contexto, o essencialismo de gênero, advém de ideias/pressupostos, atribuições inatas e imutáveis aos gêneros, ou seja, preceitos reducionistas/reduativismos biologizantes que buscam associar diferenças anatômicas e fisiológicas a capacidades intelectuais, psicológicas ou habilidades que geralmente incorrem em generalizações e concepções binárias: masculino/feminino, natureza/cultura, mente/corpo.

Isto porque os significados e interpretações são concebidos a partir de relações de poder e estruturas sociais, convenções culturais vigentes em determinado momento e lugar. Ao dividir o mundo, as pessoas e as coisas em categorias opostas e excludentes, simplifica-se a complexidade da realidade e, sistematicamente, agravam-se as desigualdades entre gêneros.

Vera Iaconelli (2023) amplia o debate antimaternalista no território de pesquisa brasileira. A autora pontua que o discurso maternalista é contemporâneo à psicanálise e persevera em interpretações psicanalistas que imputam à mulher “poderes inigualáveis no cuidado com a prole, fortemente apoiados na heteronormatividade afetados pela condição racial e de classe e fomentados pela idealização do ciclo gravídico puerperal”. (IACONELLI, 2003, p. 36-7).

A fim de analisar o discurso maternalista, faz-se necessária a distinção entre a experiência de gestar e parir uma criança e as condições necessárias para criar-nutrir-cuidar-educar-gerenciar a vida de uma criança. Vera Iaconelli (2023) cunha o conceito *maternidade em colapso*, no qual busca desenhar o abismo socio-político-cultural que se estabelece entre as necessidades fundamentais na criação de um ser humano e a responsabilização unicamente das mulheres em executarem as atividades de cuidado e criação.

A teoria política do maternalismo volta-se aos preceitos paternalistas incoerentes de que as mulheres-mães “saberiam

como”, seriam “melhores preparadas” (“naturalmente” ou “intuitivamente”), do que os homens, para envolverem-se com ambientes relacionais, com o cuidado e a criação de crianças.

O maternalismo, como o paternalismo, é uma ideologia e filosofia. Afirma que “a mãe sabe melhor” e que as mulheres, como grupo, mantêm um conjunto de ideias, crenças ou experiências que refletem seus conhecimentos maternos e suas forças maternas. O maternalismo sugere que as mulheres são (e devem ser) a consciência moral da humanidade e afirma o investimento legítimo das mulheres em assuntos políticos por meio dessa ênfase. (KUTZ-FLAMENBAUM *apud* O'REILLY, 2016, p. 3, tradução nossa).

Nas décadas de 1970/1980, escritoras feministas como Adrienne Rich (1976) e Sara Ruddick (1989) fizeram distinções importantes para o aprofundamento dos estudos maternos. A principal distinção se estabelece a partir da definição do conceito *Motherhood* cunhado por Adrienne Rich (1976) como a instituição patriarcal da maternidade [dispositivo materno]. “O termo ‘maternidade’ [*motherhood*] refere-se à instituição patriarcal da maternidade, que é definida e controlada pelos

homens e é profundamente opressiva para as mulheres”. (O'REILLY, 2016, p. 15).

A instituição da maternidade tem uma história e uma ideologia, criada e postulada pelo patriarcado e que articula práticas de opressão para “garantir que a reprodução das mulheres e o potencial contido nesses poderes, bem como nas próprias mulheres, permanecem sob controle masculino”. (RICH, 1976/2019, p. 13, tradução nossa).

A teoria do *Pensamento Maternal* se estabelece com a publicação de Sara Ruddick em *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* (1989), como o primeiro estudo feminista sobre a maternidade enquanto experiência, em oposição à maternidade como instituição patriarcal.

O principal ponto de análise do *Pensamento Maternal* está em centrar-se na experiência materna [e, neste sentido, relativo a quem cuida da criança]. Em sua pesquisa, Ruddick transforma o substantivo mãe [*Mother*], no verbo maternar [*To Mother*], assumindo assim um sentido de prática/ação à maternagem. A contribuição de Ruddick está justamente na

desvinculação do trabalho materno ao gênero feminino. Portanto, a prática em maternar faz-se como uma forma de trabalho, que pode ser performedo/realizado por qualquer pessoa, mãe biológica, adotiva, pai, avós, cuidadores etc.

[...] como Sara Ruddick teorizou, sobre as práticas maternas. Este conceito não se restringe às mães biológicas, porque diz respeito a todas as pessoas que tornam o trabalho da maternagem uma parte central de suas vidas (O'REILLY, 2016, p.1, tradução nossa).

Ruddick (1989) concorda com Elizabeth Badinter (1985) ao afirmar que tanto o amor materno como os cuidados maternos não são instintivos, mas sim, constituem-se em formas racionais de pensamento adotadas pela mãe para cumprir com o papel instituído de maternidade pela cultura-sociedades. “[...] Como uma atividade prudencial em que as emoções e a razão são postas em ação para educar uma criança”. (TRONTO, 1997, p. 190).

Em outras palavras, para Ruddick (1989), ao exercer a maternagem, desenvolve-se uma prática específica que envolve diversas qualidades do pensamento [conceito, juízo e

raciocínio]. “Ruddick teoriza o óbvio: as mães pensam”. (O’REILLY, 2021b, p. 64).

As reflexões de Sara Ruddick, ao compreender a maternagem como prática-trabalho, abrem outras gavetas-arquivos-janelas para conceitos, ideias e possibilidades de produção de conhecimento. Dito de outra maneira, aquela pessoa que cuida de alguém exerce um trabalho mental de organizar diversas tarefas complexas ao mesmo tempo, como: estar presente e atento/a, dedicar-se, produzir listas-metas e cumpri-las, projetar ações futuras e no mais.

Sara Ruddick desenvolve a noção de “pensamento maternal” não para celebrar um modo genuíno e exclusivamente feminino de racionalidade, nem para “assaltar” ou abandonar conceitos tradicionais de razão, mas para diagnosticar e remediar as insuficiências desses conceitos. (BORDO, 2000, p.16-17 *apud* BORGES, 2019, p. 51).

Trata-se de investigar, relatar e descrever a perspectiva, produção de conhecimento, saberes e práticas dos sujeitos que cuidam/maternam, evidenciar que a prática materna provoca conhecimentos e aprendizagens constantes, pessoalmente e

coletivamente, e “como produtor de sentidos, pode também mudar diante de transformações sociais, históricas e culturais”. (BORGES, 2019, p.51).

Segundo Maria Collier de Mendonça (2021b)^{xxxvi}, os estudos maternos tratam de um campo interdisciplinar que busca abarcar diversas perspectivas que atravessam a maternidade e a maternagem, entre elas: equidade entre gêneros; democratização das práticas e responsabilidades da criação e cuidados com filhas e filhos; pesquisa sobre os reflexos que o evento “tornar-se mãe” produz nas pluralidades, subjetividades, autoimagem de mulheres; bem como discussões sobre construções de políticas públicas que abarquem as necessidades e direitos daquelas(es) que exercem a maternagem. Tendo como objetivo promover mudanças sociopolíticas e empoderamento de mulheres-mães-cuidadores, tal como a afirmação para as vivências e experiências subjetivas daquelas/los que criam-cuidam-educam crianças, independentemente se tal função é ou não exercida pela mãe biológica da criança, buscando assim abarcar

realidades que se fazem presentes em outras vivências-experiências de maternar, que não estão centradas em uma estrutura familiar nuclear, como mães solo, pais solo, criação pelos avós e/ou parentes, adoção, cuidados coletivos etc.

Apontamos que as reivindicações feministas da década de setenta por equidade de direitos ao mundo do trabalho não se efetivaram como uma divisão da produção e do trabalho, no sentido de que os/as sujeitos/as que se beneficiaram foram, em grande parte, branco/as que se localizam nas classes sociais mais altas. Deste modo, teremos sempre em mente, como nos alerta Maria Lugones (2020), que tanto “raça” como “gênero” são ficções poderosas, construções cognitivas da modernidade, que influenciaram vertiginosamente os movimentos feministas dos séculos XX.

As feministas, neste momento, buscavam a “libertação da mulher”, porém, sob a caracterização hegemônica eurocêntrica e burguesa, de mulheres brancas, reduzidas ao espaço privado e sexualmente passivas. “Como se todas as mulheres fossem brancas”. (LUGONES, 2020, n.p.).

A modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis. A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. (LUGONES, 2014, p.935).

“Ser-sendo” torna-se um desafio subversivo, na medida em que estamos já impregnadas das relações de poder estabelecidas nos/entre nossos próprios desconhecimentos sobre nossos próprios corpos, poder este exercido socialmente, culturalmente e simbolicamente, que nos acomete em nos (re)conhecermos através de nossos corpos-sexo-desejos.

As experiências maternas se estabelecem de maneiras distintas visto que a maternagem branca eurocêntrica, retrada pelas feministas radicais, está bem distante das vivências maternas negras, indígenas, latino-americanas, trabalhadoras e sul globais, entre outras.

Mas é evidente que as mulheres burguesas brancas, em todas as épocas da história, inclusive a contemporânea, sempre souberam orientar-se lucidamente em uma organização da vida que as colocou em posições muito

diferentes daquelas das mulheres trabalhadoras ou de cor. (LUGONES, 2020, n.p.).

A socióloga brasileira Lucila Scavone (2004), ancorada na pesquisa de Ferrand e Langevin, destrincha **os três momentos ou etapas da crítica feminista em relação à experiência da maternidade**. No sentido em que o advento das tecnologias reprodutivas auxilia a crítica feminista em transmutar a associação da maternidade a um *handicap* [defeito natural], que confinaria as mulheres à dominação masculina para uma desconstrução do *handicap* natural.

À vista disso, a experiência da maternidade passa a configurar-se como “decisão da mulher sobre seu corpo”, do casal, pai ou mãe adotivos e demais possibilidades familiares. Contudo, para que tal afirmação não seja leviana, faz-se importante pontuar que, no Brasil, o aborto continua sendo configurado como ilegal e que a educação sexual de meninos e meninas ainda passa por resistência de grupos religiosos extremistas, provocando desinformação, vulnerabilidade e marginalização e não acesso aos diversos meios de prevenção

de gravidez indesejada. Dito isso, o sentido de “escolha/decisão” da mulher aplicado no texto está assinalado pelos marcadores sociais e raciais da diferença e que nem sempre serão de fato escolhas, compreendendo que atos de violência, psíquica e/ou física, infelizmente, continuam se fazendo presentes. “[...] não é o fato biológico da reprodução que determina a posição social das mulheres, mas as relações de dominação que atribuem um significado social à maternidade”. (SCAVONE, 2001, p. 141).

Pela análise de Scavone (2001), atina-se para uma primeira etapa de abordagem sobre a maternidade pelas feministas das correntes teóricas do Feminismo Radical^{xxxvii}, aos 1970/80, tendo como principais representantes Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone e Betty Friedan^{xxxviii}. Estas escritoras feministas recusavam a maternidade e as implicações opressoras que ampliavam a desigualdade entre gêneros, de modo que envolvia o papel social que a mulher deveria cumprir como mulher-mãe-esposa em dedicação exclusiva à família.

No período da segunda onda do feminismo, [feminismo pós-guerra], expandia-se o escopo do movimento feminista a fim de incluir questões mais amplas de opressão social, cultural, política e doméstica. Assim, ressaltando a mulher a partir de si mesma e colocando o corpo em foco, a fim de vigorar em meio discursivo.

[...] em vez de objetivos mais significativos, estas mulheres gastaram demasiado tempo limpando suas casas já arrumadas, melhorando suas já atraentes aparências e satisfazendo seus filhos já mimados. (FRIEDAN *apud* O'REILLY, 2019, p.21).

Não importa o quanto a igualdade educacional, jurídica e política as mulheres alcançarem e não importa quantas mulheres ingressem na indústria pública, nada de fundamental mudará para as mulheres enquanto a reprodução continuar sendo a regra e a reprodução artificial ou assistida a exceção. A reprodução natural não é a melhor opção para as mulheres interesses nem nos das crianças assim reproduzidos. A alegria de dar o nascimento – invocado com tanta frequência nesta sociedade – é um mito patriarcal [...]. (FIRESTONE *apud* O'REILLY, 2019, p.21).

Compreende-se como uma segunda etapa de abordagem feminista sobre a maternidade, iniciada na década de 1970, quando algumas teóricas feministas buscam um **resgate da maternidade através de relatos de experiências e vivências particulares que a maternidade** engendra, ou seja, “busca-se não apenas conscientizar a mulher sobre as cruéis distorções das formulações patriarcais sobre a maternidade, mas também despertá-la para o enorme potencial positivo dessa condição” (STEVENS, 2005, p.2), tendo como principais contribuições as teóricas e escritoras Adrienne Rich^{xxxix}, Nancy Chodorow^{xl}, Dorothy Dinnerstein^{xli}, Hélène Cixous^{xlii}, Luce Irigaray^{xliii} e Julia Kristeva^{xliv}.

A terceira fase da abordagem feminista sobre a maternidade se dá em curso em territórios ambivalentes nos quais Lucila Scavone (2004) aponta **redefinições dos termos** mãe/maternal/maternagem/maternidades, além de gênero, constituições familiares, da paternidade e da masculinidade, e problematizações e legitimidade das manifestações da sexualidade, da ética e do cuidado.

Em nosso panorama da crítica feminista e da Teoria Materna, remetemos à obra de Simone de Beauvoir *O Segundo Sexo*, publicada em 1949, a qual engendra importantes questionamentos para a segunda onda do feminismo, pois aborda a construção social do gênero, a natureza da opressão patriarcal e a maneira como as mulheres foram historicamente relegadas a uma posição de subordinação em relação aos homens.

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. (BEAUVOIR, 1949/2016, p. 9).

As feministas radicais contestavam o determinismo biológico patriarcal, que impunha à mulher uma condição “natural” em ser mãe. “Esta recusa consistia em uma tentativa de negar o fatalismo biológico feminino da maternidade [...] visto que era um argumento forte para justificar a desigualdade entre os sexos”. (SCAVONE, 2004, p. 178).

Os movimentos feministas e sociais ampliam o debate e reivindicações das mulheres por direitos civis, como a descriminação do aborto, em grande parte dos países da Europa e Estados Unidos, bem como o desenvolvimento de “tecnologias anticoncepcionais” e da utilização de pílulas contraceptivas, possibilitando a desvinculação do ato sexual da maternidade, ampliando a autonomia sobre a vida sexual e reprodutiva das mulheres.

Apontamos as contribuições essenciais do Feminismo Radical pela busca de uma teoria geral de relações de sexo na identificação e conceituação do patriarcado como sistema socioeconômico e político de apropriação das mulheres para a produção e na reprodução da sociedade, na qual os poderes e recursos são divididos de maneira desigual.

[...] o Feminismo Radical incita a romper com a objetividade da ciência moderna, que separa a teoria e a ação e pressupõe a separação do pesquisador e o mundo de valores no qual se insere, de sua subjetividade e experiência. (DESCARRIES, 2000, p. s.n).

Porém, criticamos o radicalismo em relação às questões essenciais comuns às reflexões constitutivas da diferença, ou seja, a tendência em simplificar as complexidades das experiências das mulheres que não se associam a uma narrativa uniforme, de modo a negligenciar as diversidades de identidades sociais e raciais. E, por esse motivo, falham em buscar a “liberdade das mulheres”, voltada exclusivamente à classe burguesa, branca e europeia, sem reconhecer as diferentes formas de opressão que as mulheres enfrentam com base em suas identidades sociais múltiplas e interseccionais; aliás, mantendo o feminismo de segunda onda, alicerçado em bases racistas e sexistas.

Em outras palavras, a segunda onda, ou mais precisamente o Feminismo Radical, estava ligado a uma análise da perspectiva de uma teoria moral tradicional, masculina, neoliberal e universalista sobre o mundo, as vidas e as coisas. “Como se todas as mulheres fossem iguais” (LUGONES, 2014, n.p.) e, conseqüentemente, todas as maternidades fossem exercidas da mesma maneira.

Como nos alerta bell hooks (2019), enquanto as mulheres brancas da primeira onda do feminismo buscavam igualdade de direitos ao voto e ao trabalho, as mulheres negras já compunham grande parte da força de trabalho operário nas periferias das grandes cidades. Hooks (2019) desenvolve sua crítica sobre *A Mística Feminina* (1963) de Betty Friedan, pois, em seu discurso classista e racista, ignora a existência e a condição de outras mulheres que não fossem brancas e burguesas. Diante de um oportunismo essencialista, o feminismo radical manteve “uma condescendência segregativa e estereotipada”. (HOOKS, 2019, p. 41).

O feminismo negro vem denunciando que tanto a categoria *mulher* como a categoria *mãe* não se fazem homogêneas. Como pontua Sueli Carneiro (2011, n.p.), há de *enegrecer* o feminismo brasileiro e latino a fim de afirmar o peso que a questão racial tem nas políticas demográficas, de modo que especificar a violência racial é “instituir a crítica aos mecanismos de seleção no mercado de trabalho como a ‘boa aparência’, que mantém as desigualdades e os privilégios entre

as mulheres brancas e negras”, assim como produzir políticas públicas de saúde que abarquem as doenças raciais e étnicas. Isto porque, no âmbito da saúde da mulher, por exemplo, as mulheres negras e radicalizadas são as que mais sofrem a incidência de violência obstétrica em decorrência do racismo estrutural e racial.

O sujeito político do feminismo negro descentra o sujeito unitário e masculinista do discurso eurocêntrico, e também a versão masculinista do “negro” como cor política, ao mesmo em que perturba seriamente qualquer noção de “mulher” como categoria unitária. Isso quer dizer que, embora constituído em torno da problemática da “raça”, o feminismo negro desafia performativamente os limites de sua constituição. (BRAH, 2006, p. 357).

Patrícia Hill Collins (1987) demonstra que mulheres negras, no contexto afro-americano, não estabelecem dependência econômica em relação aos homens, visto que sempre estiveram exercendo atividades no espaço público e ocupando o mercado de trabalho. As contribuições do feminismo negro apresentam-se essenciais em relação aos direitos sexuais e reprodutivos, das domesticidades (público e

privado), bem como das violências domésticas e sexuais, intimamente ligadas aos estudos da maternidade e da maternagem.

O sentido do resgate à maternidade como experiência potencial da terceira onda feminista está atrelado à desconstrução da mãe como uma categoria biológica essencial, estabelecendo uma quebra de protocolos universalizantes. Neste sentido, faz-se necessário para essa escrita contemplar as *configurações da diferença*, em tencionar os questionamentos sobre *quais maneiras o gênero dá sentido às relações sociais humanas*, tal e qual à organização e à percepção do conhecimento histórico (SCOTT, 1990), bem como, compreendermos *gênero como performatividade* (BUTLER, 1992). Visto que, para Judith Butler (1992), o gênero não determina o comportamento humano, mas sim que os seres humanos aprendem a se comportarem de maneiras específicas de acordo com a sociedade na qual estão inseridos diante de forças-violências impostas pelo sistema patriarcal e capitalista de saber-poder.

Compreendendo-se que as relações patriarcais “são uma forma específica de relação de gênero em que as mulheres estão numa posição subordinada” (BRAH, 2006, p. 350), tais conexões articulam-se em contextos históricos específicos e, neste sentido, as estruturas de classe, raça, gênero e sexualidade não devem ser analisadas “com ‘variáveis independentes’ porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela”. (BRAH, 2006, p. 351).

Quando falamos da constituição do indivíduo em sujeito através de múltiplos campos de significação, estamos invocando *inscrição e atribuição* como processos simultâneos através dos quais o sujeito adquire significado em relações socioeconômicas e culturais no mesmo momento em que atribui significado dando sentido a essas relações na vida cotidiana. (BRAH, 2006, p. 362).

Entre as décadas de 1960/1970, compreendia-se que “*gênero* é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1995,

p. 21), ou seja, gênero estava ligado ao papel social que foi construído culturalmente para homens e mulheres, como na máxima patriarcal de que os homens devem exercer o papel de provedores da casa e mulheres devem exercer o papel de administradoras do lar e dos cuidados dos filhos. O gênero, portanto, está relacionado às funções e comportamentos que a nossa sociedade espera de alguém com base em seu sexo biológico.

Tereza de Laurentis, em *A tecnologia de gênero* (2019), aponta duas questões em relação ao conceito de gênero como diferença sexual, pois tal concepção direciona para diferenças biológicas entre sexo masculino e sexo feminino (homem e mulher), e sob esta concepção, segundo Laurentis, o feminismo manter-se-ia amarrado aos termos patriarcais, como uma oposição conceitual que mantém o homem e a mulher como arquétipos universais.

Laurentis chama a atenção para as multiplicidades das diferenças, inclusive entre as mulheres e, neste sentido, entende gênero como representação. “[...] a construção do gênero é tanto

o produto quanto o processo de sua representação” (LAURETIS, 2019, p. 126). Em outras palavras, gênero constitui-se em configurações variáveis de posicionalidades sexuais discursivas.

Na década de 1980, a filósofa Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*; propõem gênero a ser compreendido, como *performance*.

[...] o gênero não é substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes [...] seu efeito substantivo é performativamente produzido. (BUTLER, 2018, p. 56, grifos da autora).

Tanto Laurentis (2019) como Butler (2018), dentre outras feministas, como Juliet Michell que afirma que “gênero é um efeito da representação” (MICHELL *apud* LAURENTIS, 2019, p. 129), questionam a ideia de que existem essências fixas e imutáveis, tanto de masculinidades como de feminilidades e, em vez disso, enfatizam a natureza fluida e contingente das identidades de gênero.

A ideia de uma sexualidade universal faz-se veiculada às expressões heteronormativas, machistas, racistas e homofóbicas, preceitos aristotélicos de construção de poder na

centralidade do/no homem branco europeu desde o século XVII, de um sexo único masculino perfeito e do sexo feminino como negação/atrofia do padrão sexo masculino. Neste sentido, corpos colonizados são classificados e considerados hipersexualizados, promíscuos, pecaminosos, “aberrações à perfeição masculina branca”. É neste contexto de questionamentos da tradição filosófica iluminista, baseada na prioridade da razão e no dualismo cartesiano mente [cultura] e corpo [natureza], que o conceito de corpo toma o centro do debate.

Para Butler (2018), o corpo e as diferenças sexuais também se fazem por construções sociais e culturais, que partilham de naturezas discursivas. A filósofa analisa como as normas de gênero são internalizadas e reproduzidas por meio de discursos e práticas sociais, e defende a possibilidade de subverter ou desafiar essas normas por meio de *performances de gênero subversivas*.

[...] não era a identidade sexual das mulheres – não os seus corpos, sexo ou capacidades reprodutivas – que

determinava sua natureza, mas a convenção, a sociedade, o hábito e a tradição. Essa é uma versão do argumento natureza/educação (meio). A natureza não impõe que as mulheres devam confinar-se à maternidade, mas a educação (a cultura), sim. **A mudança crucial que ocorre aqui é a de que a identidade das mulheres não é fixada pelo destino, pela anatomia, pelos genes, pela biologia ou pelo DNA. Ao contrário, essa identidade pode mudar, ser fluída e maleável. Uma vez que se admita que a natureza física, material e biológica das mulheres não as determina**, mas sim que as tendências, costumes, crenças e preconceitos sociais limitam e prescrevem seus papéis, a porta então se abre para a reeducação, para a transformação e para a mudança social. (CHANTER, 2011, p. 22).

Compreendemos que as teses de Judith Butler (2018) buscam enfatizar que o conceito de identidade se torna insuficiente para transpor as necessidades de todos/as/es sujeitos/as/es que existem concretamente.

[...] em algumas explicações, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. (BUTLER, 2018, p. 28).

Judith Butler (2018) argumenta que o sujeito não é uma entidade preexistente e autônoma, mas sim algo que é construído e reiterado através de atos performativos. Esses atos performativos não apenas expressam a identidade do sujeito, mas também a constroem e a reconstroem continuamente. “[...] o sujeito constitui-se do ato, do que faz e refaz cotidianamente sendo ele marcado pela reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (AMARAL; LIMA, 2022, p. 460).

Para Judith Butler (2018) o termo *performance* [que remete ao teatro] está ligado a ações, atos, falas, trejeitos, expressões, representações corporais etc. A autora enfatiza que as normas de gênero são socialmente construídas e internalizadas, e que os indivíduos se tornam sujeitos através da repetição e reiteração dessas normas em suas práticas cotidianas, a partir de expectativas sociais, regras comportamentais consideradas apropriadas a determinados gêneros, lugares etc. Argumentando que é pela repetição dessas normas que se constitui coerência à identidade do sujeito. No entanto, Butler destaca que as performances de gênero não são

voluntárias ou totalmente livres e que, por serem moldadas e reguladas por normas e convenções sociais, podem facilmente serem corrompidas em fonte de opressão, hierarquias e exclusões.

Sendo assim, o corpo apresenta-se como “uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e da heterossexualidade compulsória [...]” (BUTLER, 2018, p. 240). A crítica de Judith Butler (2018) se faz no território da diferença, por outras identidades de gênero, outras sexualidades e outros desejos, pondo em xeque os discursos heteronormativos.

Faz-se pertinente posicionar o movimento feminista negro que escancara as camadas opressivas contidas nos discursos de afirmações hierárquicas e interconexões entre os sistemas de opressão. Como nos ensina Ângela Davis (2016) os alicerces da opressão interseccional sustentam-se sobre o pensamento binário de superioridade e inferioridade. “O combate pela igualdade das mulheres poderia ter sido travado

de modo mais eficiente em associações pelo combate pela libertação negra”. (DAVIS, 2016, p. 78). Collins pontua que “[...] feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir”. (COLLINS, 2016, p. 103-4).

Como nos alerta Maria Lugones em *Rumo a um feminismo decolonial* (2014), as mulheres brancas, europeias, burguesas nunca foram considerados complementares, em equidade aos homens brancos, europeus, pelo sistema patriarcal colonial moderno. Pelo contrário, a valorização feminina se dá por uma parte corpórea, seu ventre-santo como força reprodutiva da linhagem masculina, branca, trabalho reprodutivo de descendentes que manteria a propriedade privada de seu senhor.

Minha mãe costumava dizer que a mulher negra é a mula do homem branco e que a mulher branca é o seu cachorro. Agora, ela disse isso para dizer o seguinte: nós fazemos o trabalho pesado e apanhamos, quer façamos um bom trabalho ou não. Mas a mulher branca está mais próxima do patrão, e ele faz um carinho em sua cabeça e a deixa dormir dentro de casa, mas não vai tratar nenhuma das

duas como se estivesse lidando com uma pessoa. [...] bem, você sabe que nenhuma mulher é cachorro ou mula, mas se as pessoas continuarem fazendo você se sentir dessa forma, se você não tiver autonomia de pensamento, você pode começar a deixar que te digam o que você é. (GWALTNEY *apud* COLLINS, 2016, p. 103, 106).

Faz-se pertinente apontarmos que a racialização se faz inseparável da exploração capitalista e construção de um sistema de poder colonial “um novo sistema de controle da autoridade coletiva em torno da hegemonia do Estado-nação que exclui as populações racializadas como inferiores do controle da autoridade coletiva” (QUIJANO *apud* LUGONES, 2014, p. 939 em nota). Esta perspectiva faz-se em profundo diálogo com os estudos de Frantz Fanon (2008)^{xlv}, Achille Mbembé (2017)^{xlvi}, bem como Roque Laraia (2007)^{xlvii}, ao pontuarem as definições greco-romanas-cristãs de um posicionamento sobre a distinção alma-espírito, reduzindo os povos originários em seres sem alma como justificativa colonial, que é aplicada na modernidade aos negros e negras, bem como a mulheres brancas, em diferentes patamares de submissão e

redução. Visto que a missão colonizadora não busca civilizar corpos colonizados, mas sim a exploração destes corpos, no sentido de classificá-los e avaliá-los de acordo com a régua da “natureza” [por princípios do cristianismo], e não sob a construção identitária.

Para tanto, como nos ensina Maria Lugones (2014), não é possível compreendermos a decolonialidade sem assumirmos a decolonialidade de gênero como ferramenta de resistência e sujeitificação [formação do sujeito] e construção de subjetividades ativas. Enquanto não houver equidade entre gêneros, raças e marcadores sociais e coloniais da diferença, não haverá liberdade.

Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada, visando uma transformação vivida do social. (LUGONES, 2014, p. 940).

Assim, para o resgate/construção dos sentidos-modos-maneyras-experiencias de maternidades/maternagens não violentas, é preciso reelaborar as complexidades raciais que

abarcam o dispositivo materno, no sentido em que a experiência branca europeia sobre a maternidade se faz distinta das experiências de mulheres racializadas, negras, indígenas, sul global, bem como dos/das representantes contemporâneos/as do projeto colonial e suas práticas.

1.4. A Poética Materna do Enquanto: Método-Cartográfico-Materno

Permanecer performando corpo-território filha-mãe-mulher-esposa já não cabia mais. A fissura se fez necessária, em escorrer-se pelas brechas e desviar-se pelo tempo-espço da *Poética do Enquanto*, na qual fez-se método de trabalho-pesquisa-poética-política. Persistimos buscando criar um contorno à *Poética Materna do Enquanto*, esse termo pouco explicativo em sentido e significado, pecinha de difícil encaixe, esse *durante um tempo em que*, esse *entre* algo e outro algo de maiores importâncias.

O *Enquanto* faz-se **ambivalente**, como a maternidade, busca espreitar a brecha do momento oportuno e, em mesma medida, arrasta-se no esgotamento, cansaço e fadiga. *Enquanto* minha filha dorme, eu posso pintar. *Enquanto* ela está na escola, eu consigo trabalhar. *Enquanto* o pai cuida, eu escrevo a tese. *Enquanto* a avó mima, eu posso passear. *Enquanto* o avô busca na escola, eu consigo terminar de fazer o jantar de hoje e o almoço de amanhã. *Enquanto* estivermos vivas, mantemos o fluxo [Figura 6].

Pela prática do fazer-saber localizado mãe-artista-pesquisadora concebo a *Poética do Enquanto*, como guia para essa trajetória. O desejo em manter a mente-corpo presente, a concentração-suspensão na construção poética, bem como na pesquisa acadêmica, exige estratégias, as quais, sob a experiência-vivência que percorremos nesta travessia, apontam em assumir a **vulnerabilidade** não somente do/no corpo-mente-mãe, mas também enquanto visualidade e pesquisa. Traçarmos uma perpendicular, sob a compreensão de vulnerabilidade que Suely Rolnik (2008) nos apresenta em seu texto *Geopolítica da cafetinagem*.



Figura 6. MENCARINI, M. *Da Poética Materna do Enquanto*, em acontecimento, ano pandêmico.

[...] Uma das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade. (ROLNIK, 2008, p. 27).

O sistema capitalista disciplinar negocia um estado estável de anestesia da vulnerabilidade, “porque só na medida em que anestesiemos nossa vulnerabilidade é que podemos manter uma imagem estável de nós mesmos e do outro, ou seja, uma identidade” (ROLNIK, 2008, p. 30). Neste sentido, ao assumirmos nossas vulnerabilidades, podemos, processualmente, redesenhar fronteiras do nosso território da existência.

A vulnerabilidade faz-se presente no instante em que se entende mulher-mãe-artista, no ponto em que se percebe incompatível ao sistema-arte-trabalho no qual está [ou estava até a pouco tempo] inserida. A vulnerabilidade se estabelece no momento em que se encontra pertencente a um corpo-mãe que

é lido como antagônico às atividades que realiza [ou realizava recentemente]. A vulnerabilidade nos expõe à instabilidade.

A partir desta perspectiva oscilante, flutuante e inconstante, iremos analisar a vulnerabilidade como uma ferramenta paradoxal, a qual, por um lado, nos faz compreender nossas fragilidades-exaustão das experiências maternas diária em ser/sendo-mãe-artista, que encara os desafios do tempo-espaço-invisibilidade e engendra presença; e, por outro lado, a vulnerabilidade enquanto movimento constante, permissão ao atraso, aceitação do encardido, concessão ao inacabado, concordância à *Poética Materna do Enquanto*.

Retomar, portanto, a escrita materna, casa-corpo-pesquisa e ser atravessada pelo encontro com a *teórica-doméstica* (PIMENTEL, 2019), em uma interlocução profunda daquilo que venho perseguindo. Mariana Pimentel (2019), ao tornar-se mãe, desenvolve a *teórica-doméstica* como dispositivo contra-pedagógico a fim de criar condições em permanecer exercendo suas funções como pesquisadora e professora

universitária, imersa nas circunstâncias corpo-mãe em descompasso ao corpo-professor/a.

Segundo Pimentel (2019), a teórica-doméstica inspira-se no artista-etc de Basbaum (2013), na qual a “prática doméstica questiona a natureza e a função da prática teórica” (PIMENTEL, 2019, p. 4) e torna visível o trabalho doméstico no âmbito artístico-político em reverter o problema privado público e intrínseco ao saber-cuidar coletivo.

Portanto a teórica-doméstica não se confunde com a aceitação da dupla jornada de trabalho imposta aos corpos que maternam, mas justamente se propõem breçar a produtividade capitalista no seu amago: tornar visível o trabalho doméstico/produtivo é denunciar a exploração capitalista da vida na casa. Da produção de vida na casa. (PIMENTEL, 2019, p. 5).

Os/as artistas-etc (BASBAUM, 2013) são aqueles/las artistas que intrinsecamente questionam seu lugar-espaco-função como artista, articulando-se singularidades e particularidades.

[...] Vejo o “artista-etc.” como um desenvolvimento e extensão do “artista- -multimídia” que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o “artista-intermídia” fluxus com o “artista-conceitual” – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como “artistas-multimídia”, embora, por “razões de discurso”, estes sejam referidos somente como “artistas” pela mídia e literatura especializadas. (BASBAUM, 2013, p.168).

O/a artista-etc multiplica potencialidades, dinâmicas e funções “artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc” (BASBAUM, 2013, p.167). O hífen neste sentido pode ser encarado como um sinal de menos, o que reduz o artista-etc em relação ao artista-artista.

Enquanto persigo intelectualmente aproximações entre *et ceteras* e hifens, a maternagem se impõe em acúmulos de camadas gênero-racial-socio-histórico-cultural afazeres-compromissos-obrigações públicas e privadas de trabalhos formais-informais e domésticos, dos quais as mães-artistas já assumiram o *etc.* há muito tempo.

Trata-se de encarar a pesquisa como passagem, de não buscar examinar o início ou o fim das investigações-análises como algo estanque, que gera um produto. Mas, nos interessar pelo processo, o durante e o *Enquanto*. Ao passo que, ao nos compreendermos como pesquisadoras/es da *Poética Materna do Enquanto*, entendemo-nos como parte, como integrantes de coletivas de muitas artistas-mães brasileiras e latinas, atravessadas por diversas articulações interseccionais, tal e qual, diferentes sistemas de manutenção-organização em lutar-ceder, produzir-manufaturar-maternar-expor, trabalhar dentro e fora de casa, persistindo em dar conta-desistir do todo, do dia a dia.

Essa escrita cartográfica materna deseja interlocução ou confabulação entre possíveis estratégias de produção poético-políticas, fecundadas por artistas-mães no plural, múltiplas e heterogêneas.

A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre

de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. (KASTRUP, 2007, p. 15).

Enquanto investigamos os atravessamentos das vivências-experiências do acontecimento materno, pela prática do fazer-saber localizado mulher-mãe-artista-pesquisadora-latina no sul global, imersa na estreita relação-envolvimento corpo-mãe-bebê-criança-mundo, o qual exige a urgência necessária do coletivo rede de apoio-afeto, de toda a comunidade que se estabelece ao redor da criança, como também denuncia a ausência desta rede de cuidados e afetos, para criar crianças e (re)criar mulheres-mães-artistas.

Atentemo-nos às materialidades em ser-estar-mulher-mãe-artista. A maternagem abordada por artistas-mulheres contemporâneas confronta através de outros enquadramentos-contextos os processos socioculturais imputados aos corpos-mães.

Consideramos que a produção artística que envolve a maternagem foi e persiste posicionada em um campo de arte menor, arquetizado histórico-politicamente por um lugar santificado, sagrado e romantizado, construído pelo imaginário masculino sobre a mulher-mãe, no qual estrutura empecilhos às artistas-mães para se afirmarem como tal, seja por receio de um rótulo, bem como insuficiente visibilidade do trabalho, dadas as dificuldades de inserção em editais e galerias. Por isso, batalhamos incessantemente e coletivamente, para que, na contemporaneidade, outros campos, perspectivas, paisagens, materialidades e representações possam ter visibilidade e reconhecimento.

Neste ponto do texto, fazemos uma pausa, pois entre essa vírgula e o ponto que foi posto no parágrafo anterior, passaram-se semanas, talvez meses. Construir conceitos não se faz de um dia para o outro. Essas linhas que são lidas uma atrás da outra não foram assim construídas, pensadas ou mesmo concebidas. Entres essas palavras, há um tanto de sono,

cigarros fumados escondidos, sons de filmes infantis, máquinas cheias de roupa, pias de louça suja e procrastinação.

Enquanto estou/estava imersa na tentativa de esquadrihar o termo-imagem-memória-reflexo-distorção- interpretação que eu mesma escolhi, absorvida em uma dança teórico-poético-político entre os tempos suspensos do maternar-pesquisar-pintar e não dar conta em finalizar nenhuma das tarefas que eu mesma me propus, realiza-se um encontro-troca-afeto com a artista Maicyra Leão (2024) que, em meio a uma entrevista, enquanto amamentava seu filho mais novo, nomeia “tempo interrompido” (BARAITSER, 2009), presenteando-nos [tanto a mim como à pesquisa]. Tão logo, constatamos que a *Poética do Enquanto* trava um estreito diálogo com o tempo suspenso, o tempo interrompido, cunhado pela pesquisadora Lisa Baraitser.

Em *Encontros Maternos: A Ética da Interrupção* (2009), a psicanalista Lisa Baraitser está interessada nas potencialidades que a maternidade pode proporcionar em sentidos, sentires, espaços e dinâmicas psicossociais.

[...] o potencial dentro da maternidade para novas experiências, sensações, humores, sensibilidades, intensidades, cinética, formigamento, tinidos, emoções, pensamentos, percepções; novas coagulações de modos corporificados e relacionais. (BARAITSER, 2009, p. 3, tradução nossa).

Para a teórica Liisa Baraitser (2009), a constituição do sujeito materno está ligada à interrupção, “um sujeito de interrupção... que emerge da própria experiência da interrupção” (BARAITSER, 2009, p. 67, tradução nossa). Para Baraitser (2009), a mulher-mãe se constrói subjetivamente perante o mundo, através das interrupções diárias, sob um hiato no fluxo de ideias, entre a lista de compras e o vazamento do chuveiro... e é devido ao curso intermitente de interrupções cotidianas que a pesquisadora interdisciplinar compreende algo gerativo, na subjetivação feminina-materna.

Se mudarmos de uma posição de sujeito feminino para abranger uma posição materna quando temos um filho [...] então nós devemos certamente enfrentar a noção de que a maternidade produz algo novo. (BARAITSER, 2009, p. 7, tradução nossa).

Pela perspectiva aberta por Lisa Baraiser (2009), a experiência maternal se faz constituída sob uma tremenda sobrecarga mental-físico-psíquica, da repetição, dos afazeres-demandas, da “impiedade do tempo presente”, do compromisso, da responsabilidade, da vivência do tempo suspenso e também do esquecimento.

O sujeito materno é sujeito de interrupções; tanto aquela que é submetida à interrupção implacável, quanto aquela a quem a interrupção enuncia: isto é, um sujeito que emerge da própria experiência da interrupção. (BARAITSER, 2009, p. 67).

Assim, um Corpo-Mãe-Exausta-Interrompida-Fragmentada-Gerativa, ou seja, que constrói criativamente através ou para além das interrupções diárias produzidas pelas diversas funções sobrepostas em sobrecargas físicas-mentais-psicológicas dispares e particulares a cada experiência materna, que buscamos construir, como uma ferramenta-dispositivo-método-poética materna que assuma as falhas, as imperfeições, as lacunas, a vulnerabilidade, a fim de dar vasão

aos sentires e quererres maternos que se fazem presentes no aqui agora.

Busca-se então abrir passagem para as heterogeneidades, em diferentes sistemas de manutenção-organização em lutar-ceder, produzir-manufaturar-maternar-expor, trabalhar dentro e fora de casa para tentar dar conta-desistir do todo, do dia a dia.

A Poética Materna do Enquanto pode ser definida por ações-estratégias-exaustão estabelecidas no *durante* - *entre* algo e outro algo de ‘maiores importâncias’. Referindo-se ao tempo-espaço construído pela mente-corpo segmentada-exausta materna.

E, neste sentido, *a Poética Materna do Enquanto* se faz presente na madrugada, “no corre”, enquanto o bebê dorme, no quartinho, enquanto se lava a louça, “deixando a peteca cair”. Uma poética materna que se dá na travessia, entre os mundos compostos por todos os papéis que performamos, artista-mãe-pesquisadora-amante-filha-amiga-maluca-atarefada-

estressada-sonambula, entre cada uma das atuações que nos engendram.

A Poética Materna do Enquanto se relaciona com o entre-lugar/tempo, na beira, enquanto é aqui e agora, mas também no ontem e no amanhã, o enquanto é brecha-fissura-combatência. *A Poética Materna do Enquanto* se faz pela vivência-experiência-perrengue-corre de que na maternidade a conta nunca fecha, a pecinha não encaixa^{xlviii}. Se a mulher-mãe não está inserida em uma coletividade, rede de apoio e afetos, ou rede de serviços pagos, a impossibilidade de dar conta do todo se faz presente.

Analisemos juntas um breve exemplo que evidencia tal conjuntura de impossibilidades sistêmicas, sob a qual corpos-mães são submetidas pelo sistema de saber-poder patriarcal. A Consolidação das Leis do trabalho (CLT) afirma no Art.392, da Lei n 10.421/02, o seguinte: “A empregada gestante tem direito à licença-maternidade de 120 (cento e vinte) dias, sem prejuízo do emprego e do salário”^{xlix}. Quanto aos homens [pais, genitores, etc], a licença paternidade, fixada pela PL 4853/09^l, institui trinta dias consecutivos.

Em contrapartida, o Ministério da Saúde^{li} colcoa que “o leite materno é o alimento ideal para a criança – sendo seu alimento exclusivo até os 6 meses de vida, por ser totalmente adaptado às suas necessidades nos primeiros anos de vida.” Assim, seguere-se que o aleitamento materno seja exclusivo até os seis meses, de modo que a introdução alimentar infantil se inicie aos seis meses de idade, com o complemento da amamentação.

Posto isso, nos questionamos: em que medida uma mulher-mãe trabalhadora que tem direito à licença maternidade de apenas quatro meses (120 dias) conseguiria iniciar a introdução alimentar de seu/sua filho/a somente após os seis meses de idade? Tal conjuntura imposta pelo sistema impossibilita manter a amamentação exclusiva de leite materno, se assim a mãe desejasse. Uma vez que a mulher-mãe, e/ou quem cuida da criança, não está inserida em uma coletividade, rede de apoio e afetos, ou rede de serviços pagos, “dar conta do todo”, das exigências públicas e privadas, faz-se insustentável.

Neste sentido, a *Poética Materna do Enquanto* atua como denúncia sistêmica-capitalista-patriarcal que incide sobre os corpos-mães, que necessitam de rede de apoio, escola, saúde, educação, arte e política do cuidado aos que cuidam.

No universo das artes visuais, artistas-mães enfrentam obstáculos que culminam em invisibilidades e vulnerabilidades, visto que a produção artística que envolve a maternagem foi e continua posicionada em um campo de arte menor; que as artistas-mães encontram empecilhos para se afirmarem como tal por receio de um rótulo; que a visibilidade do trabalho é insuficiente, dada as dificuldades de inserção em editais e galerias. Isto atrelado à construção discursiva disseminada pelo advento da modernidade, de um lugar santificado, sagrado e romantizado que a produção artística que aborda a maternidade carrega em sua ancestralidade, construída pelo imaginário masculino sobre a mulher mãe.

1.5. Retomar a imagem e assumir suas potencialidades: Processos e Análises do Enquanto

Retomo os tempos pandêmicos, nos quais as obras que analiso a seguir foram realizadas. A pandemia do coronavírus [COVID 19] impôs-se como realidade, mesmo isolados/as, permanecemos trabalhando, cuidando dos afazeres domésticos e buscando dar conta de todos os pratos que permaneceram girando. Jogamos álcool em gel, água sanitária, sabão, lavamos, esfregamos, passamos, estendemos, damos colo, usamos máscaras e luvas, em busca de resistir e lutar contra inimigos impalpáveis-invisíveis, um vírus-caos-político, instaurado sob nossa frágil democracia.

Corpos-mentes-exaustos introduzidos na hiper estimulação de imagens-textos, afogados/as na ressaca informacional, empobrecidos/as, encurralados/as. Distopia essa que se confunde com a realidade, as ruínas-escombros rastros de memória-desejo-futurista da utopia moderna, torna-se, se não, presença física, mesmo que aos pedaços, em nosso

tempo-aqui-agora, no sul global. A falência da capacidade de manter relações sociais e divisão de renda, o fracasso em gerir o acesso à informação e manter as memórias que desvelam as feridas sócio-políticas^{lii}, a insistência de ser/estar em estado presente.

A atividade doméstica não remunerada atravessa a experiência pandêmica por completo; daqueles/as que a executam, é claro. A distinção entre o público, ligado aos privilégios masculinos, e o privado, imposto aos cuidados femininos, permanece vigente na manutenção dos sistemas-bio-políticos em sociedades capitalistas-patriarcais. O cuidado doméstico está novamente relegado ao lugar de invisibilidade política.

Produzir arte criando gente faz-se em fragmentos e suspensão, partes díspares que demoram a se tornarem conjunto completo, obra. O processo fragmentado constitui-se transposto pelas dinâmicas da maternagem, familiares, públicas e privadas. O desejo em manter a mente-corpo presente, a concentração na construção poética exige estratégias, as quais,

sob a experiência-vivência que percorro nesta travessia, apontam em assumir a vulnerabilidade não somente do/no corpo-mente-mãe, mas também enquanto visualidade. Prossigo no caminhar de uma *escrita de si materna*, pela *Poética do Enquanto*, partindo de imagens fotográficas tiradas por mim, e/ou familiares, a fim de produzir autoficções que buscam travar diálogos entre a experiência em maternar e produzir arte.

A série fotográfica *Domesticidades n.1* [Figura 7], produzida, a princípio, por um desejo de documentação-arquivo-vivência-pandêmica, *enquanto* estendia a roupa sob a companhia de minha filha. Posteriormente, as imagens produzidas passam por uma análise compositiva-potencial, na qual foram selecionadas e organizadas de forma a trafegarem sob a escrita/escritura de um corpo-mãe-política, em um diálogo pulsante com a filósofa Silvia Federici em seu livro *O ponto zero da Revolução* (2019).

O segundo trabalho não só aumenta nossa exploração como também reproduz simplesmente o nosso papel de diversas formas. Para onde quer que olhemos, podemos

observar que os trabalhos executados por mulheres são meras extensões da condição de donas de casa em todas suas facetas. Não apenas nos tornamos enfermeiras, empregadas domésticas, professoras, secretárias – todas as funções pelas quais fomos treinadas dentro de casa – mas, estamos no mesmo tipo de relação que dificulta a nossa luta dentro de casa: isolamento, o fato de que a vida de outras pessoas depende de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde nosso trabalho termina e onde começa nossos desejos. (FEDERICI, 2019, p.50).

Partimos então do trabalho doméstico não remunerado como tema e a relação mãe-filha em suas subjacências e transposições subjetivas ordinárias e cotidianas. Silvia Federici (2019) é pontual em exigir salário, remuneração digna ao trabalho doméstico. São os serviços tornados “invisíveis” que alicerçam a economia do cuidado no sistema patriarcal-capitalista. Trata-se de almejar liberdade pela equidade de gênero, raça, classe e demais marcadores sociais da diferença, bem como do poder.



Figura 7. MENCARINI, M. *Série Domesticidades n.1*. Colagem fotográfica, dimensões variáveis, 2021.



Figura 8. MENCARINI, M. *Ponto Zero*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020.



Figura 9. MENCARINI, M. Lambe-lambe, colagem digital. *A Revolução será Materna e Feminista*, dimensões variáveis, 2022.



Figura 10. MENCARINI, M. Lambe-lambe, colagem digital. *A Revolução será Materna e Feminista*, dimensões variáveis, 2022. Fotografia: Juliana Albuquerque.

Para a produção da pintura, a qual recebe o nome *Ponto Zero* [Figura 8], a imagem é escolhida, trabalhada, projetada sob a tela, desenhada e, posteriormente, pintada. E, na pintura, a imagem sofre modificações, em outros caminhos de materialidade possíveis pelo trabalho com a tinta, para a ideia. Na pintura, a personagem adulta veste uma camiseta roxa na qual se vê o escrito em laranja: *Eu resisto, Tu resistes, Ele Não*^{liii}. Os trabalhos fazem-se atravessados pelo medo-resistência em manter; o corpo tomado pelo caos e os olhos no horizonte.

Em tempos pós-pandêmicos, passo a enfrentar desafios de outras naturezas, que inevitavelmente atravessam minha produção poética, sob uma crise da separação de um casamento de treze anos e mudança de casa para uma nova morada. Firma-se fissura-corpo-tempo-desvio, da *Poética Materna do Enquanto*, tamanha impossibilidade-insuficiência-inaptidão em retornar ao ateliê de pintura, percebo-me corpo-mãe-criança e a prática da pintura faz-se temporariamente suspensa.

Passo então, a rever meus antigos trabalhos. Pois tal crise se dá em ordem prática e não poética, retomar talvez seja um caminho a quem busca *produzir arte enquanto* cria-cuida-educar filhos. Acolher o impossível daquilo que não pode ser dito-vivido por uma artista, encontrar potência em rever-se, (re)aprender os movimentos criativos a partir das experiências coletivas, produzir, por mais que sejam releituras daquilo que ainda não se esgotou.

Relatar-me não passa a ser um processo individual, mas um lugar-imagem-composição em transformação e reconhecimento, de mim comigo mesma e de outras-corpos [mães ou não] se assim desejarem. Retomo a imagem, assumo suas potencialidades, no computador, edito-organizo-escrevo-pinto a frase *A Revolução será Materna e Feminista*^{liv}, [Figura 9] e envio para a gráfica.

Trabalhos em *Intervenção Urbana e Lambe-lambe* [Figura 10] vêm atravessando minha poética em outros caminhos traçados anteriormente, como os desenvolvidos com a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*, bem como o *Coletivo Matriz*, e se

mantém potência em marcar o território do sensível-político na cidade.

Como teórica-doméstica-artista-mãe-etc-sem galeria e com muitos boletos a serem pagos, produzo trabalho-pesquisa-poética-cuidado no tempo/espço do *Enquanto*, pecinhas desformes que não encaixam nas exigências de produção acadêmica em escrever artigos, inscrever-se em seminários, produzir comunicações, trabalhar dentro e fora de casa e cuidar-ensinar-acolher-brincar-formar uma criança. Assumir outras formas de fazer pesquisa e arte, assumir-se fragmentada-vulnerável, assumir-se *Poeta Materna do Enquanto*.

A revolução é materna e feminista!

Ser mãe-artista no Brasil é uma trincheira? Tem-se que assumir o corpo-mãe-quimera-polvo com seus diversos tentáculos que abarcam funções domésticas, públicas, privadas, manutenção e cuidados, cobranças sociais e pessoais em um exercício diário de transmutar determinismos socioculturais.

Gestamos, parimos, adotamos, criamos arte com/sobre junto de nossas filhas e filhos! Fecundamos estratégias,

investigamos, organizamos, visibilizamos pesquisas, arquivos, ideias, desejos e metas que alcancem mais mulheres!

Faz-se necessário ampliar/construir espaços para as mulheres mães e seus/suas filhos/filhas no/nas sistema/instituições da arte contemporânea, bem como em instituições de pesquisa, estudo, extensão e universidades. Estamos sob o mesmo céu do jogo de poder-saber, subjetividades-significantes, mas não comungamos do mesmo barco-espço das práticas de privilégios. Mantemos o fôlego exigindo políticas públicas com perspectivas transversais e *interseccionais*.

CAP. 2 [COLETIVA É A MÃE]

Coletivar-nos politicamente por compreendermos a maternidade como
esse espaço-tempo da reconhecença na diferença

Coletiva é a Mãe: Arte-pesquisa-poética-política-mapeamento-cartográfico-afetivo de artistas-mães brasileiras

2. Coletiva é a Mãe: Coletivizar-se

Trata-se de coletivizar-se, na diferença, para potencializar-se. Essa frase não se constrói apenas pelo efeito/significado de suas palavras, nem mesmo pela simplicidade de sua concepção. Mas pelos sentidos que aflora. Investida em estabelecer os contornos dos percursos que travei como artista, coletivizar-se [fazer parte de coletivos] desenha-se em minha trajetória; colo-seio, arte-criação-criatividade-sobrevivência, em movimento.

Tornar-se coletivo diz respeito às relações e aos envoltivos singulares dos jeitos [em que persisto/imos, fazendo arte], perpassada pelos encontros de corpos-corpas, ideias e desejos. A partir da perspectiva de que através do *socius*^{lv}, dá-se a vida humana, em essência, a formação de uma sociedade, estabelece-se a partir do encontro/desencontro entre seres, dispostos a envolverem-se com o/a *outro/a* e com as coisas do mundo. Coletivizar-se como potência em agir, coletivizar-se como possibilidade de existir. “Grupo pode ser ‘bando’, ‘camabada’ [...] ‘gente macumunada’” (MEDEIROS, 2017, p.10). Compreendo que, por toda essa trajetória, estive envolvida em coletivos artísticos: Corpos Informáticos, Grupo Mesa de Luz, Coletivo Matriz, Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem (AeM), Quantas Cidades Tenho em Mim, Acocoré, Articulações Poéticas etc, etc, etc.

Pode-se entender *coletivos* por “grupos de artistas”, atuando propositalmente em conjunto, utilizando o mesmo nome a fim de atingirem objetivos poéticos, estético e políticos comuns. Desde o início do século XX, coletivos artísticos despontam de uma estrutura mestre-discípulos para organizações não hierárquicas, utilizando-se de manifestos, publicações e impressos, *happenings* e performances a fim de manifestarem-se e provocarem mudanças.

Coletivizar-se em vínculos de solidariedade. Formar elos, cultivar vínculos, são de longe formas simples ou mesmo fáceis de envolver-se, há de se compreender as particularidades das/os entes e suas singularidades. Trata-se de assimilar que a ideia de “opressão comum” entre as mulheres não existe, as realidades de cada mulher se fazem de forma complexa e multiforme. Os movimentos feministas têm trabalhado para elucidar essas noções, promovendo a solidariedade, a sororidade (termo que descreve a irmandade entre mulheres) e a cooperação como formas de fortalecer a luta por igualdade de gênero. bell hooks (2019) nos alerta que formar grupos requer

estar em movimento, também em conflito interno, em remanejamentos e reorganizações. Posicionando-se ao apontar que a ideia de irmandade [apropriada por mulheres burguesas, feministas radicais-liberais] foi utilizada para criar uma ilusão de unidade feminista, com o propósito de evitar conflitos e minimizar desacordo e que as mulheres não deveriam criticar umas as outras em público. Neste sentido, o apelo à irmandade foi compreendido como golpe e não como movimento de libertação. O ponto crucial para construir um movimento feminista politizado se faz através da luta anti-racista. “Nós nos engajamos em tais processos, com o desejo de ser parte de uma comunidade, ainda que provisória. Pertencer invoca o desejo e é neste desejo que reside muito da paixão pela diferença”. (MOORE *apud* ANZALDÚA, 2021, p.22).

Coletivizar-se em activismos maternos. Compreendem-se as práticas ativistas [artísticos/ativistas] ou arte-política; aquelas práxis políticas que se desejam estéticas, da mesma forma os fazeres artísticos que se fundam em questões de cunho político. Tais práticas remetem aos “novos movimentos sociais”

que surgem com a modernidade tardia juntamente com as mobilizações estudantis, conquistas político-sociais, contracultura e antibelicista nos anos 1950/60 na Europa, inseminando-se pelo sul global das lutas pelos direitos civis e os movimentos revolucionários do terceiro mundo. As práticas artivistas são influenciadas pelos *Situacionistas* [Guy Debord e Raoul Vaneigem], movimento vanguardista que propunha uma crítica radical à sociedade de consumo e à alienação causada pelo capitalismo, buscando formas de criar situações revolucionárias que despertassem as pessoas para uma consciência mais profunda da realidade. Compreendendo a cidade como campo artístico, espaço criativo, subversivo e reflexivo possível a transmitir informações tanto objetivas como subjetivas.

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua

natureza estética e simbólica amplificadora, 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, n.p.).

Faz-se significativo apontarmos que mulheres-artistas produziram [e continuam a produzir], em grande medida, trabalhos artivistas/arte, políticas essenciais às lutas feministas e aos direitos das mulheres, os quais questionam a invisibilidade e representações estereotipadas das mulheres na história da arte.

[...] o *artivismo* embebido numa estética feminista, torna-se um potente conceito para pensarmos a relação da arte, da política e do feminismo dentro de uma perspectiva das novas tecnologias, a serviço da transformação social, difusão e divulgação de imagens que colocam as mulheres no centro da produção visual contemporânea. (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018, p.2).

As poéticas artísticas produzidas por artistas-mães na contemporaneidade **propõem a desconstrução do dispositivo materno, através da produção de uma cultura visual sobre a maternidade**, as mulheres, as crianças e a sociedade em geral. Inscrevendo de forma pungente e política, propondo a centralidade no corpo na mulher-mãe, no cuidado e na responsabilização em criar-fazer-existir novas crianças no mundo, estimulando-exigindo ações do estado-sociedade como um todo para criarem condições físicas, mentais, psicológicas, emocionais, institucionais ao acolhimento respeitoso da vida.

Na contemporaneidade, o envolvimento entre arte e política estreita-se, vista a embricada relação entre ações políticas que se querem estéticas e projetos artísticos que desejam ter alcances políticos. Tal envolvimento se dá intrinsecamente voltado aos trabalhos produzidos no âmbito da arte e maternagem. Em vista disso, compreende-se um estreito envolvimento entre a **arte e maternagem e ativismo materno**, no sentido de que as diversas práticas artísticas contemporâneas produzidas por artistas-mães exploram temas relacionados à

maternidade em sua poética artística, abordando questões como identidade feminina, trabalho doméstico, desigualdade de gênero e os desafios da criação dos filhos. Essas abordagens associam-se aos ideais artivistas de questionamento das normas sociais e políticas.

Portanto, o ativismo materno surge como resposta a desafios enfrentados pelas mães em sociedade, como: discriminação no local de trabalho; falta de acesso a creches e serviços de saúde; estereótipos de gênero associados à maternidade; entre outros. Ao incorporar elementos artísticos em suas atividades de ativismo, as mães podem criar espaços de resistência criativa e construir conexões emocionais poderosas com o público.

Coletivizar-se para proteger-se e potencializar-se.

Durante e após a pandemia do coronavírus [Covid-19] (2020-2023), redes de apoio maternas, entre mulheres-mães artistas no Brasil, foram ampliadas e fortalecidas. Sob condições extremas, vulneráveis e fragilizadas, mulheres artistas-mães elaboraram trabalhos e projetos coletivos que expuseram

diversas questões voltadas ao cuidado, escancarando as fragilidades das estruturas patriarcais-capitalistas, ancoradas na divisão sexual do trabalho, na economia reprodutiva e produtiva, na domesticação do cuidado essencialmente aos corpos-mulheres, em grande parte de baixa renda e radicalizados.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) declara, em 11 de março de 2020, que o surto epidêmico da doença respiratória aguda nomeada de SARS-Cov-2 (Covid-19), trata-se de uma pandemia mundial. Aconselhando aos governos adotarem estratégias de isolamento social e protocolos específicos de higiene regular das mãos e uso de equipamentos de proteção individual. Diversas medidas comunitárias também foram aconselhadas para diminuir a circulação do vírus como; quarentena^{lvi}, distanciamento físico e isolamento social^{lvii} a fim de impedir aglomerações, fechamento de estabelecimentos comerciais, suspensão de serviços não essenciais, de modo que alguns setores adotaram o trabalho em *home office*, bem como

o fechamento das creches e a realização remota das atividades escolares.

Outro aspecto relevante é que, de acordo com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), estima-se que as mulheres correspondem a 70% dos trabalhadores do setor social e de saúde em todo o mundo, e estão na linha de frente na resposta à pandemia, como profissionais de saúde, cientistas, médicas etc. Por isso, Elizabeth Sousa Cagliari Hernandez e Luciana Vieira se referem que a guerra tem rosto de mulher. (FONSECA; PAGLIARINI, 2020, p. 69).

A pandemia modificou a vida de parte da população e, principalmente, trouxe à tona as lacunas de gênero, classe, raça e outros marcadores sociais endêmicos no Brasil, alimentados por uma sociedade patriarcal, racista e misógina, expondo seus efeitos, como: redução do poder econômico das mulheres; amplificação dos trabalhos domésticos não remunerados; sobrecarga nas demandas do cuidado com crianças e pessoas idosas; sobrecarga mental pela jornada de trabalho interrupta; como também demissões das camadas mais vulneráveis da

sociedade e aumento dos índices de violências sobre as mulheres. E, neste sentido, faz-se importante pontuarmos que a maior parcela dos casos de violência doméstica e feminicídio no Brasil atinge expressivamente mulheres negras e racializadas periféricas, que apresentam maior vulnerabilidade e menor assistência pública, dentre outros efeitos. O “conceito de violência doméstica e familiar contra a mulher, entendida como aquela ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”. (BARROS; ABULQUERQUE, 2020, p. 59).

De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) houve um significativo aumento^{lviii} da desigualdade entre os gêneros, bem como da violência doméstica em suas cinco diferentes formas de violência contra a mulher, apontadas na lei brasileira^{lix}: física, psicológica, sexual, patrimonial e moral.

A violência contra as mulheres [...] não é, por certo, fruto do isolamento social, mas de uma estrutura patriarcal que faz com que as mulheres sejam submetidas a sucessivas violações de direitos humanos, simplesmente pelo fato de serem mulheres. Além disso, é um fenômeno

multidimensional, se articula sobretudo, como um problema de saúde pública e de dimensão mundial. É um fenômeno endêmico no Brasil e sempre nos trouxe desafios em termos de mensuração e atuação voltadas para sua prevenção, combate e erradicação. (MATOS; ANDRADE, 2021, p.181).

Vemos então as fissuras particulares das domesticidades, a manutenção familiar e as práticas de cuidados, historicamente designadas, impostas e adestradas como responsabilidade das mulheres, sintoma que alarga a desigualdade entre gêneros. Porém, François Vergès (2020) chama a atenção não apenas ao trabalho doméstico não remunerado, como faz Silvia Federici (2019), mas também para a economia do cuidado, ao trabalho doméstico remunerado, invisibilizado e desvalorizado, trazendo luz ao embricado sistema hierárquico e discriminatório de controle e proteção dos corpos-vidas em sociedades capitalistas europeias e, conseqüentemente, demais Estados-políticas que aplicam os mesmos sistemas de saber-poder coloniais: “a epidemia do vírus torna ainda mais visível a divisão profunda entre vidas tornadas vulneráveis e vidas protegidas” (VERGÈS, 2020, p. 21),

apontando aos corpos-vidas, expostos à contaminação, que executam os serviços invisibilizados e mal pagos, essenciais e indispensáveis para o funcionamento da sociedade e do sistema capitalista. Empregadas domésticas, babás, serviço de limpeza, atendimento, cuidados sanitários, vigia, coleta do lixo, entregas-transporte público e de mercadorias, serviços esses executados em grande parte por mulheres negras e racializadas periféricas.

A cultura ocidental continua a fortalecer a separação entre os gêneros, classe e raça, criando assimetrias nas relações humanas e promovendo modelos socioculturais dicotômicos que são fortalecidos pelo patriarcado e pelo capitalismo, impondo caracterizações identitárias que reduzem suas potencialidades tanto das mulheres, como dos homens, quanto para tantas outras possibilidades de ser/estar no mundo.

Buscamos focar as questões que abarcam as maternagens em meio a uma crise mundial sanitária e quais alternativas estratégicas que mulheres artistas mães brasileiras passam para encarar os desafios das atividades domésticas, políticas e sanitárias envoltas à produção artística. Interessam-

nos, nesta investigação, as estratégias desenvolvidas pelas artistas mães individualmente e também coletivamente durante e após o período pandêmico, não deixando de sinalizar a necessidade de políticas públicas que abarquem as necessidades das artistas mulheres mães.

Compreendemos que, no contexto de situação pandêmica adversa, redes de artistas mulheres ampliaram-se em práticas artivistas maternas, sob diversas linguagens artísticas: performances, fotografias, pinturas, esculturas, dança, literatura, música e vídeos. Expressões artísticas que se apresentam como transbordamento, conscientização, educação e resistência. Desafiando narrativas dominantes sobre a maternidade, ampliando a diversidade de vozes e experiências representadas na esfera pública. Principalmente em momentos de crise, os quais apontam para a necessidade em provocar reflexões, gerar conversas e catalisar mudanças em relação a questões relacionadas à maternidade e à parentalidade.

As pesquisadoras brasileiras Jaqueline Silva e Elisabeth Lopes (2023) investigam o ativismo materno como recorte na produção da arte maternagem brasileira, pertinente a nossa pesquisa. Na contemporaneidade, o envolvimento entre arte e política estreita-se, vista a embricada relação entre ações políticas que se querem estéticas e projetos artísticos que desejam ter alcances políticos. Tal envolvimento se dá intrinsecamente voltado aos trabalhos produzidos no âmbito da arte e maternagem. As autoras definem ativismo como “uma produção poética construída coletivamente a partir de debates críticos e métodos criativos e que engajam o público (plateia de cidadãos) a conscientizarem e se mobilizarem de forma institucional ou não” (BARBOSA; LOPES, 2023, p. 343).

As autoras estabelecem pertinentes pontuações em relação à produção poética produzida por artistas mães, nas quais faz-se oportuna a nossa análise e que buscaremos dialogar com as quatro categorias propostas, a saber: 1. *Inovação estética*; 2. *Trabalho crítico e Engajamento político*; 3.

Visibilização da maternidade e do trabalho do cuidado; e 4. *Produção a partir da própria experiência em ser mãe*.

Barbosa e Lopes (2023) identificam como *Inovação Estética* nas artes do corpo, a presença de *ludicidade e comicidade* como recurso de linguagem “a partir da subversão no processo criativo [...] para abordar dramas e da promoção de interação com o público, chamando-o à ação e à atividade” (BARBOSA; LOPES, 2023, p. 349). Partilhamos desta observação e buscamos acrescentar à investigação apontando que as *inovações estéticas* presentes nas obras de artistas-mães manifestam-se acompanhadas da utilização de materiais acessíveis ao processo artístico. Neste sentido, indicamos que as artistas fortalecem o discurso poético através da materialidade disponível no espaço cotidiano, tal qual a presença física/imagética de suas/seus filhas/filhos, em alguns trabalhos.

Em relação à categoria *Trabalho crítico e Engajamento político*, faz-se analisado pelas autoras, através da experiência individual da maternidade “com um toque de autocura e utopia,

remediando o passado a partir da imaginação de outras realidades possíveis” (BARBOSA E LOPES, 2023, p. 350). Sob a nossa análise, relacionamos o *Trabalho crítico* e o *Engajamento político*, compativelmente ao que chamamos nesta tese de “Fissura: Resistência e Combatência”.

Trata-se de analisarmos em quais sentidos artístico-políticos se estabelecem as críticas e subversões. Assentimos que, em grande parte das poéticas artísticas, a crítica e engajamento político se fazem pela vivência e experiência individual, mas acrescentamos que a análise-crítica pode ser incorporada pela vivência de outras pessoas, como em coletivo/as. Em nossa perspectiva, tais características estão presentes em trabalhos artísticos que provocam as estruturas hegemônicas e levantam questões para mudanças político-sociais, as quais podem ser executadas para além de “autocura e utopia”, visto que compartilhamos do desejo revolucionário e feminista pela efetiva equidade entre gêneros e liberdade aos desejos e corpos femininos. Como observaremos nos trabalhos

de Clarice Gonçalves, Bruna de Alcantara, Renata Felinto, Malu Teodoro, dentre outras.

Jaqueline Barbosa e Elisabeth Lopes (2023) apontam para a característica *Visibilização da maternidade e do trabalho do cuidado, e a produção a partir da própria experiência em ser mãe*, as quais se fazem presentes nas poéticas maternas em reivindicações políticas inerentes aos ativismos feministas. Acrescentamos, sob essa análise, que tanto a visibilização materna como a experiência em ser mãe relacionam-se à **autorrepresentação como ferramenta artística**, reivindicatória de uma genealogia feminina na história da arte.

Neste sentido, apontamos também a não presença ou pouca presença de corpos/imagens masculinos/as na grande parte dos trabalhos desenvolvidos por artistas-mães e coletivos/as, de modo a nos questionarmos se tal sintoma refere-se a não presença paterna nas diversas dinâmicas familiares, recorrente na realidade brasileira.

Buscamos traçar um diálogo com as análises das pesquisadoras Maria Collier de Mendonça, Maicyra Teles Leão e

Silva e Paula Pinhal de Carlos (2023), as quais pontuam que as artistas-mães quebram com a idealização materna ao abordarem em seus trabalhos noções de autorrepresentações que constroem uma cultura visual mais próxima a aquela vivida, de modo que “os corpos femininos e suas representações assumem assim um discurso endógeno, proferido a partir de si e não sobre alguém outro” (MENDONÇA *et al.* 2023, p. 188). Assentimos às noções de autorrepresentações sob a importância da criação de uma genealogia imagética identitária feminina e materna.

Em nossa compreensão, as práticas artísticas maternas inscrevem outros contextos a serem trabalhados, debatidos e confrontados, apontando para as relações de poder estabelecidas pela cultura hegemônica vigente, desconstruindo a romantização da maternidade, provocando através de subjetividades e outras maneiras de ser-existir, abrindo passagem para heterogeneidades maternas.

Travando então a luta por visibilidade e reconhecimento, as mulheres-mães e as artistas-mães, questionando e exigindo

das instituições públicas e particulares que abarcam a cidade, arte, cultura, ensino por financiamentos, políticas públicas, culturais e socioeducativas, por efetivação e ampliação de espaços que acolham a presença das mulheres-mães e das crianças.

Coletiviza-se para criar rede entre artistas-mães.

Durante o tempo em que nos dedicamos em investigar as maneiras como artistas-mães brasileiras contemporâneas vêm abordando a temática da maternagem e suas poéticas em reverberações artístico-histórico-político-sociais. Tive a oportunidade de me envolver com mulheres, mulheres-mães, pessoas trans e alguns homens que percorreram caminhos e desejos que pudemos compartilhar, influenciar, compor e decompor, em videoconferências, residências artísticas, exposições, entrevistas e trocas.

Compreender o acontecimento materno como possível representação política, como produtora de uma perspectiva social própria, a partir da experiência em si e de reconhecimento na outra. Dentre os/as coletivos/as que participamos,

analisaremos alguns dos trabalhos e ações desenvolvidas pelo Coletivo Matriz e a Coletiva Arte e Maternagem (AeM). Porém, faz-se importante ressaltar a existência de diversos/as coletivos/as^{lx} de artistas mães brasileiras que desenvolvem trabalhos na atualidade, dentre os coletivos que pude ter contato durante a investigação desta pesquisa, destacamos: Coletivo Caixa de Pandora, Coletivo de Mães Ilustradoras, Coletivo de Mulheres Ana Maria Nacinovic, RAMA, Coletiva Artista-mãe Mãe-artista, Criacionistas, Puerperium e o projeto Podcast Ver. Sar.

2.1. Mother Art (1973-1986)

Em 1976, a crítica contemporânea Lucy Lippard analisava, no artigo *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art*^{lxi}, trabalhos de “arte corporal”, investigando temas como sexo, androginia, feminismo, masoquismo. Em sua análise, a curadora aponta para uma “conveniente ausência” de obras de arte produzida por mulheres que abordassem a temática da maternagem, gravidez ou parto. Segundo Andrea Liss (2009), em *Feminist art and the maternal*, Lippard aponta a

um tabu cultural que, de certa forma, passa a ser engrenagem a um vasto questionamento provocado pelo coletivo *Mother Art*^{lxii} (1973-1986).

Em 1973, a artista Judith Chicago, a design gráfica Sheila Levrant de Bretteville e a historiadora de arte Arlene Raven abandonaram o Instituto de Arte da Califórnia (*CalArts*), que tinha como corpo docente uma esmagadora maioria de homens e fundam o *Feminist Studio Workshop (FSW)*, buscando ampliar as perspectivas de formação de mulheres em arte. O FSW instituía-se no centro de arte e educação *The Woman's Building* (1973-1991), que se configurou como o primeiro instituto independente de artes para mulheres, que tinha como proposta extrapolar a formação tradicional em arte, prezando por um sistema interdisciplinar que integrasse artes visuais, design gráfico, pintura, literatura, performance e vídeo, bem como arte e movimento feminista.

Nesse contexto, surgiu o grupo *Mother Art* (1973-1986), integrado pelas artistas Deborah Krall, Christy Kruse, Helen Million, Laura Silagi e Suzanne Siegel, que, sofrendo

discriminação por serem artistas-mães, passam a desenvolver trabalhos com fotografias, relatos pessoais, vídeos, performances e instalações realizadas em espaços privados e públicos, como galerias, lavanderias e bancos, buscando travar um debate mais preciso sobre a ação da mulher na sociedade, bem como sobre demandas com o trabalho feminino, a falta de moradia, os direitos reprodutivos, além de críticas à corrida armamentista e nuclear e ao desperdício de dinheiro público do governo Ronald Regan (1911-2004).

No vídeo *Mother art tells her story*, elas descrevem a ação de construir um parquinho, *Rainbow playground* (1973) [Figuras 11 e 12], na frente do *The Woman's Building* a fim de incluírem seus filhos e filhas, bem como de se estabelecerem perante o grupo de artistas feministas que almejavam um espaço democrático para estudar e conceber arte. Andrea Liss (2009) lembra que, no *Woman's Building*, cães eram bem vindos, porém crianças não eram autorizadas a entrar nos estúdios das artistas. *Rainbow playground* (1973), foi então o primeiro trabalho desenvolvido pelo coletivo, como resposta a algumas feministas

que integravam o *Women's Building* e consideraram que “ser uma artista séria e mãe estaria em conflito”.^{lxiii}

Parte do movimento excluía dos debates feministas as questões maternas, pois acreditava-se que tais demandas poderiam abafar assuntos mais urgentes, como a legalização do aborto. Curiosamente, o aborto ilegal e os direitos reprodutivos são tratados na instalação *Choise* (1981). Diversas são as estratégias desenvolvidas pelo grupo a fim de travar diálogos sobre a importância das questões que tangem o materno e suas reflexões políticas. As principais ações do *Mother Art* foram realizadas em espaços públicos e privados para tensionar o debate e travar visibilidade sobre as questões que permeiam o universo das artistas mães, especialmente, e a humanidade como um todo, de modo que, com trabalhos contundentes, desenvolveram críticas políticas que elucidavam mudanças sociais estruturantes em ações performáticas e instalações.



Figura 11. *Mother Art, Rainbow Playground, Women's Building, 1973.*



Figura 12. *Mother Art, Rainbow Playground, Women's Building, 1973.*

Laundry Works (1977) [figuras 13 e 14] consistia em uma série de performances em lavanderias (*self-service*) da cidade de Los Angeles. A ação performática durava o tempo do ciclo de lavagem e secagem das máquinas. As artistas ocupavam o espaço com a instalação de um varal no qual eram penduradas obras, poesias, imagens. As artistas abordavam as mulheres que estavam presentes na lavanderia sobre questões em relação ao trabalho doméstico e a escassez de espaços culturais para as mães de classes menos abastadas, provocando uma aproximação entre os espaços público e privado. Curioso como o varal, como estrutura simbólica, será usado também por outras artistas-mães em seus trabalhos artísticos, a fim de travarem um perene debate em relação à desvalorização do trabalho reprodutivo na cultura patriarcal.

Atravessou as fronteiras de classe; havia algo absolutamente e maravilhosamente material em lidar com a transformação completa das roupas sujas – molhadas, secas e o ciclo, a revolução literal – e as metáforas estão maduras para conexões com a revolução social, talvez até algo inimaginável, talvez utópico. (LISS, 2009, p.3).



Figuras 13. *Mother Art, Laundry Works, Performance, lavanderias (self-service) da cidade de Los Angeles, 1977.*



Figuras 14. *Mother Art, Laundry Works, Performance, lavanderias (self-service) da cidade de Los Angeles, 1977.*



Figuras 15 e 16. *Mother Art, Mother Art Cleans Up the Banks e Mother Art Cleans Up City Hall, Performance, 1978.*

Andrea Liss (2009) pontua que *Laundry Works* (1977) recebeu um financiamento de setecentos dólares e foi alvo de críticas do ex-governador Ronald Regan em um programa de rádio, no qual exemplificava o desperdício de dinheiro público. A crítica foi imediatamente respondida com ações performáticas: *Mother Art Cleans Up the Banks* e *Mother Art Cleans Up City Hall* (1978) [figuras 15 e 16], em que as artistas se apropriaram do trabalho de limpeza, destinado pelo sistema patriarcal às mulheres donas de casa, limpando e esfregando a frente da prefeitura da cidade e a entrada de bancos, apontando os locais que realizavam reais desperdícios fiscais.

2.2. Polvo de Gallina Negra (1983 – 1993)

Coletivizar-se para ridicularizar os padrões instituídos, provocar fissuras para ampliar espaços. Segundo a investigação de Gladys Villegas Morales (2006), em *Los grupos de arte feminista em Mexico*, nos anos 1970/1980, surge um fenômeno cultural mexicano que recebe o nome *Los Grupos*^{lxiv},

que consiste em um movimento de *Ruptura* com a arte produzida nos anos 1950, que era considerada produção artística elitista, apolítica e mercantilista. Essas/es artistas trabalhavam principalmente com mídias diferentes das tradicionais, utilizando a fotografia, livro-objeto, arte-objeto, performance, poesia urbana, neomuralismo etc. Travando diversas formas alternativas de produção artística como fotocópias, cartas, ações performativas, sendo que muitos desses grupos abordam, em suas obras, a cultura urbana.

Neste contexto, surge o *Coletivo Polvo de Gallina Negra - PdGN*^{lxv}, (1983 – 1993), formado pelas artistas Mónica Mayer, Maris Bustamante e a fotógrafa Herminia Dorsal, que ficou pouco tempo trabalhando com o coletivo. Tanto Mayer como Bustamante atuavam individualmente como artistas visuais que, em suas poéticas, abordavam questões relativas á sexualidade e violência contra as mulheres em direcionamento crítico sócio-político. A artista Mónica Mayer participou durante dois anos do programa *The Woman's Building* e, ao retornar ao México, encontra-se com a artista Maris Bustamante, que desenvolvia

performances sob o conceito arte não-objeto, intervenções urbanas, arte postal e havia sido integrante do *No-Grupo* (1979-1983), que fez parte do movimento *Ruptura Los Grupos*.

A artista Monica Mayer, no livro *Rosa Chillante Mujeres y performance* (2004), aborda o quanto, nos anos setenta, no México, fazia-se fundamental o trabalho em coletivo: “Trabalhar em grupo significava questionar concepções de autoridade e autoria. Era uma forma de combinar arte e política, mas também resultou em uma forma eficiente em se fazer notar” (MAYER, 2004, p. 12, tradução nossa).

A década de 1980 é um período histórico de transição e rupturas na sociedade civil, reflexo das fissuras abertas e reveladas pelo movimento estudantil dos anos 1960. Mayer (2004) cita a matança em Tlateloco, uma ação-repressiva e violenta policial, sob um protesto estudantil, que aconteceu em 1968, na praça de Tlatelolco, na capital mexicana. Estima-se que centenas de pessoas tenham sido mortas, detidas e desapareceram. A América latina como um todo atravessou transformações democráticas na saída de regimes totalitários

militares, ampliando-se o debate na sociedade civil. A situação feminina permaneceu refém do patriarcado, da violência e desigualdade entre gêneros, em luta constante por direitos sociais e políticos, que ampliaram os movimentos organizados por mulheres e a reivindicação das pautas feministas.

O coletivo *Polvo de Gallina Negra* foi considerado o primeiro grupo artístico feminista do México, que, através de elaboradas críticas bem humoradas, denunciava atos de violência contra a mulher, questionava o imaginário social construído em torno da mulher e da mãe e propunha a desnaturalização de papéis de gênero. O curioso nome do coletivo faz referência direta a um remédio popular, pó de galinha preta, usado contra “mau olhado”. Afinal, para formarem um coletivo feminista em uma sociedade patriarcal como a mexicana seria necessária uma magia ou antídoto para protegê-las.

Gladys Villegas Morales (2006) aponta que os trabalhos desenvolvidos pelo coletivo têm como intenção sair dos espaços restritos dos museus e galerias, atingindo a população em geral,

sob uma perspectiva da imaginação e o emprego do humor e jogos de palavras. Pretendiam então:

1. Analisar a imagem da mulher na arte e nos meios de comunicação;
2. Estudar e promover a participação da mulher na arte;
3. Criar imagens a partir da experiência de ser mulher em um sistema patriarcal, baseadas em uma perspectiva feminista e com desejo de transformar o mundo visual para assim transformar a realidade. (MORALES, 2006, p.47, tradução nossa).

No levantamento de dados desta pesquisa, em diversas das entrevistas que desenvolvemos, algumas artistas-mães reportam que, ao posicionarem seus trabalhos-poéticas sob um questionamento político-feminista-materno, sofrem diversos empecilhos, como a invisibilidade e/ou não comercialização dos trabalhos.

A performance *Receita para pôr mau-olhado nos estupradores ou O respeito pelo direito ao corpo alheio é a paz (1983)* [figuras 17 e 18] dá início a uma série de ações poética-políticas desenvolvidas pelo grupo *Polvo de Gallina Negra*,

trazendo à tona questões tabus, essenciais aos debates, engajamento e ativismos feministas. Utilizando uma poética crítico-debochada, criando uma ambivalência de sensações no público entre o mal estar e a comicidade, lidando corajosamente com as questões duras e violentas instituídas em sociedades patriarcais. Com intuito de abordarem os altos índices de casos de violência sexual contra as mulheres na Cidade Juárez, no estado de Chihuahua, fronteira com o Texas, Estados Unidos. A região é controlada pelo *Cartel de Juárez* conhecido como *Organización Fuentes Vicente Carrillo*, envolvido em disputas de terra e tráfico de drogas, violência e execuções. A performance se deu após a manifestação popular: *Marcha feminista contra la violacion de 17 de octubre de 1983* [Marcha feminista contra o estupro de 17 de outubro de 1998].

As artistas articulam a preparação de uma maldição ou mau-agouro sobre os estupradores de mulheres. Em um caldeirão, preparam a poção seguindo uma receita-bruxulesca de pura magia e ingredientes extraordinários: “1 tonelada de músculos de acero de mujeres que exigem respecto a su cuerpo

[...] 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada”, a saber, “1 tonelada de músculos de aço de mulheres que exigem respeito ao seu corpo [...] 1 sachê de gelatina feminina, sabor espinafre, que entende e apoya uma mulher que foi estuprada” [figura18].

Pequenas porções da receita foram distribuídas, no local onde a ação foi realizada, o Hemiciclo Juárez_Monumento ao estadista Benito Juárez, na área central da Cidade do México, e enviada pelo correio a artistas, autoridades e intelectuais, em um pequeno envelope lacrado, contendo na parte externa o carimbo da logomarca do grupo, uma galinha preta. (LOPES, 2020, p.20).

A receita intitulada *Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores* [Receita do Grupo Polvo de Gallina Negra para dar mau-olhado aos estupradores] foi posteriormente publicada em uma revista feminista [FEM-1984] em um número dedicado à arte.



Figura 17. Polvo de Gallina Negra. Receita para pôr mau-olhado em estupradores, 1983.

RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES, O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ

Acción plástico-política para el hemicidio a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983.
Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores.

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fué violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fué violada.
- 30 grs. de polvo de voces que desmitificuen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- ½ oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983.)
Maris Bustamante
Herminia Dosal
Mónica Mayer



Figura 18. Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores.

A partir de 1984, o *Polvo de Gallina Negra* se concentra em desenvolver trabalhos que abordavam a maternidade, criticando a perspectiva masculina eurocêntrica sobre a figura arquetípica da mulher-mãe, a desigualdade entre gêneros, violências sofridas pelas mulheres e questionavam sobre os arquétipos relacionados à maternidade da boa mãe e da mãe má.

Consideramos o ¡Madres! uma forma de integrar vida e arte, então nosso primeiro passo foi engravidar para entender a fundo o assunto. Naturalmente tivemos a ajuda de nossos maridos que, como artistas, entenderam perfeitamente nossas intenções. Como boas feministas, tivemos filhas e, para comprovar nosso rigor científico, Yunuén e Andrea nasceram com três meses de diferença em 1985, ano da motocicleta terra. Desde então nos apresentamos como o único grupo que acredita no parto através da arte. (MAYER, 2004, p. 39, tradução nossa)

O projeto ¡Madres! (1984) recebeu grande repercussão, o qual consistia em um conjunto de ações plástico-político-artísticas desenvolvidas durante meses do ano de 1984. Propostas que abarcaram tanto os trabalhos individuais sobre maternidade das artistas Maris Bustamante e Monica Mayer,

como ações realizadas em associação e colaboração com outras/os artistas, críticas/os e a sociedade em geral, que se prolongaram por meses a serem executadas.

A artista Mónica Mayer, no livro *Rosa Chillante. Mujeres y performance* (2004), descreve a primeira ação como uma série de envios de arte postal, intitulado *Egalité, Liberté, Maternité: Polvo de Gallina Negra ataca de nuevo [Igualdade, Liberdade, Maternidade: Polvo de Gallina Negra ataca de novo]*, na qual foram enviadas cartas-colagens à diversas/os artistas, críticas/os, amigas/os e à imprensa. As artes postais abordavam questões sobre diversos aspectos da maternidade. Na carta-quadrinho *El triunfo de mother-war* [Figura 19], por uma abordagem sarcástica, as artistas constroem uma possível projeção temporal com suas descendentes; duas imagens femininas nomeadas *Moni-ka* e *Mar-is*, dialogam em balões, comemorando a grande façanha possível no ano de 5364, “a captura do coração do arquétipo da mãe” e finalmente podem homenagear o trabalho iniciado por suas antecessoras, as artistas Mónica I e Maris I.



Figura 19. Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante e Mónica Mayer), Mailing #5 do projeto *Egalité Liberté Maternité: Polvo de Gallina Negra Ataca de Nuevo*. Arquivo Pinto mi Raya, Cidade do México, 1987.

A segunda ação se deu pela organização do concurso *Carta a mi madre* [*Carta para minha mãe*], no qual o público em geral era convidado a participar escrevendo uma carta para sua própria mãe dizendo tudo o que gostaria de ter dito e não disse; tendo sido enviadas 70 cartas de todo o México. Segundo Mónica Mayer (2004), as artistas realizaram diversas apresentações-ações-performances artísticas em espaços expositivos, como a exposição de Monica Mayer no Museu Álvaro Carrillo Gil de Arte Contemporânea, intitulada *Novela rosa ou eu agarrei o arquétipo* (1987); e a ação *Madre II* conduzida por Maris Bustamante na escola de arte La Esmeralda. Como também, ações específicas para a grande mídia [rádio e televisão].

O prêmio *Madre por um dia* [Mãe por um dia]^{lxvi} (1987) [figuras 20, 21 e 22] pode ser considerado a ação de maior impacto do coletivo. Consiste em uma performance realizada durante a transmissão do noticiário mexicano *Nuestro Mundo*, apresentado por Guillermo Ochoa, um programa de caráter misto e familiar. Considera-se que cerca de 200 milhões de

telespectadores, assistiram a transmissão do programa tanto no México como em algumas cidades dos Estados Unidos.

Na performance, Maris Bustamante (que estava grávida) e Monica Mayer estão vestidas com seus costumeiros aventais para denotarem a relação entre o trabalho artístico e o trabalho doméstico. Elas declaram ao apresentador que ele é o ganhador do prêmio *Madre por um dia*, sendo assim o primeiro homem-mãe. As artistas vestem no apresentador um avental que contém uma barriga grávida e colocam sobre a cabeça de Guillermo Ochoa uma coroa, declarando-o a “rainha do lar”. Desconfortável e espirituoso, o apresentador se questiona se estaria “fazendo arte”.

Sob risadas do público presente no auditório, as artistas entregam ao apresentador um *kit* com vários produtos para que ele pudesse se envolver com a maternidade, dentre eles: “remédios” para enjoo, um diário, um certificado de *Mãe por um dia*; e dialogam em relação às alterações corporais, trabalho doméstico e cuidado com os filhos, utilizando de um boneco ventríloquo com um tapa-olho.

Através do humor, *Polvo de Gallina Negra* provoca reflexões ao público em geral, desafiando os estereótipos que envolvem a maternidade e a imagem da mulher-mãe. Curiosamente, durante a exibição do programa, algumas telespectadoras ligaram para a emissora para reclamarem da ação artística, apontando não compreenderem o propósito da ação. Refletimos em relação ao quanto a performance realizada por *Polvo de Gallina Negra*, em 1987, prossegue atual e crítica à narrativa hegemônica de uma díade mãe-filho sagrado-objetificado-romantizado.



Figuras 20 , 21 e 22. *Polvo de Gallina Negra*. ¡Madres!, “Madre por un día” (1987) con Guillermo Ochoa en el show de televisión *Nuestro Mundo*.

2.3. Maternal Fantasies (2018-)

O coletivo *Maternal Fantasies*^{lxvii} se estabelece no ano de 2018, com sede em Berlin - Alemanha, como um grupo feminista interdisciplinar de artistas e produtoras culturais internacionais, que são mães, filhas e cuidadoras. O *Maternal Fantasies* desenvolve discursos artísticos sobre a maternidade, através de processos e práticas coletivas, performances, ações e filmes que preconizam pela ampliação da visibilidade e da representatividade de propostas feministas que abordem a maternidade na arte^{lxviii}.

As práticas artísticas desenvolvidas pelo *Maternal Fantasies* são movidas pelo cotidiano e pelas narrativas privadas, promovendo estratégias sobre a economia do cuidado, a solidariedade, a representação da maternidade na arte. Através de estratégias visuais, ações performativas e exercícios lúdicos, o coletivo produz poéticas maternas que se inscrevem sobre o território artístico mãe, a ser visibilizado, amplificado e reconhecido. Travando diálogos profundos com

os trabalhos desenvolvidos pelos coletivos *Mother Art* e *Polvo de Gallina Negra*, em promover a visibilidade às questões voltadas à maternidade, em ser mulheres-mães-artistas em sociedades eurocêntricas e patriarcais, travando o embate em promover mudanças político-sociais.

Vivemos numa época de compromissos em que a alegoria de um eu descomprometido é isolacionista, privilegiada e perigosa. Nós presumimos que a maternidade não é uma condição privada e que o eu não é um eu genérico e filosófico, mas um eu situado, envolvido em conjuntos complexos de relacionamentos. A maternidade não é exclusiva de uma atividade física e categoria fixa ou identidade, mas em vez disso representa **tempo dedicado, atenção, nutrição, proteção e um estado de espírito interrompido, que dá origem a uma disciplina distinta de pensamentos** (RUDDICK, 1989 *apud* BAILER; KALLENBERGER; SILVA *et al.* 2021, p. 8, tradução nossa).

A afirmação supracitada abre a introdução do livro *Re-assembling Motherhood(s) on Radical Care and Collective art as Feminist Practices* (2021) [Remontando a(s) Maternidade(s) no

Cuidado Radical e na Arte Coletiva como Práticas Feministas], produzido pelo coletivo no ano de 2020.

O *Maternal Fantasies* compreende a maternidade como tempo dedicado de atenção-nutrição-proteção, abrangendo a responsabilização da sociedade, instituições e nação/estado em exercerem o trabalho do cuidado, coletivamente. Trazendo ao centro do debate, sobre a arte maternagem, a questão da impermanência do tempo, no qual o coletivo aponta à interrupção como parte integrante da produção artística, colocando em xeque o dispositivo materno e a economia do cuidado, rejeitando as estruturas sociais que tentam afastar as mães e as crianças dos espaços de produção-reconhecimento- visibilidade artística-cultural e de saber-poder.

Faz-se pertinente a reflexão sobre a essência da atividade do cuidado que conjectura relações de poder. A teórica Silvia Federici ^{lxix} (1975) nos alerta sobre o paradoxo do trabalho do cuidado, que se faz fundamental para o funcionamento do sistema econômico capitalista, e que tal trabalho não é remunerado, mas veiculado como atributo feminino,

intensificando a desigualdade entre gêneros, ou seja, faz-se como uma violência contra a mulher e aqueles que cuidam.

[...] a condição não remunerada do trabalho doméstico tem sido a arma mais poderosa para reforçar a suposição comum de que o trabalho doméstico não é trabalho, impedindo assim as mulheres de lutarem contra ele. (FEDERICI, 1975, n.p. tradução nossa).

Trazendo ao debate o trabalho do cuidado, relativo ao maternar, trazendo à tona uma reflexão sobre o tempo do cuidar. Para aprofundamento de nossa análise, convidamos a artista brasileira Maicyra Leão, integrante do *Maternal Fantasies*, a participar do ciclo de conversa *Cartografia Materna* ^{lxx} (2024). Segundo Maicyra Leão (2024), através da leitura de *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption* [Encontros Maternos: A Ética da Interrupção], de Lisa Baraitser (2009), o coletivo passa a analisar as relações entre a interrupção do tempo no maternar e o fazer artístico.

As crianças, quando pequenas, apresentam demandas urgentes como: trocar fralda, caiu e machucou, há alguma situação de perigo, as artistas do *Maternal Fantasies* passam a

compreender a *Interrupção* como um conceito que compreende diversas facetas da condição de artista-mãe.

[...] a gente começa a entender a interrupção para além do dia-a-dia materno, mas também a interrupção de carreiras, na prática criativa, esse lugar que a gente tem da ideia genial, da vontade que vem da erupção assim, eu preciso criar agora, eu preciso realizar agora, mas você é interrompida assim, não vai ser agora, né, então você tem que lidar com essa formação subjetiva e criativa que ela é interrompida” (MAICYRA LEÃO TELES E SILVA, 2024, entrevista em tele presença para *AeM*, transcrição de gravação em vídeo).

Ao tornar-se artista-mãe, a utilização do tempo passa por uma mudança radical. O tempo não permanece contínuo ao incorporarem as crianças nos fazeres artísticos, as artistas-mães em coletivo passam a lidar com um tempo em suspensão, “*tempo duradouro*” [*Enduring Time*], conceito desenvolvido pela teórica Lisa Baraitser (2017), o qual aborda a relação entre tempo e cuidado através de um envolvimento paradoxal com a suspensão do tempo. Baraitser (2017) reflete sobre eventos que

modificam a percepção de linearidade do tempo, ampliando a gama de tropos temporais em atrasar, esperar, repetir, persistir.

Lisa Baraitser (2017), inspirada no trabalho da artista *Mierle Laderman Ukeles* e do fotógrafo *Richard Billingham*, amplia a análise sobre o tempo de manutenção e o tempo de repetição/interrupção relativo à maternidade. Abordaremos o trabalho da artista Mierle Ukeles com maior profundidade no capítulo três desta tese.

Para Baraitser (2017), ao abrirmos a interpretação e envolvimento sócio-políticos para além da linearidade do tempo e assumirmos a sua suspensão, pode ser possível viver o presente de forma mais prolongada, o que a teórica chama de *tempo duradouro* [*Enduring Time*]. “A novidade não é brecha, ruptura ou lampejo, mas um aviso silencioso de que algo permanece, que é a permanente capacidade de começar de novo” (BARAITSER, 2017, p.188, tradução nossa). Tal perspectiva nos será proveitosa quando abordarmos a *Poética do Enquanto*, mas, por hora, retomamos a poética do *Maternal Fantasies*.

As produções artísticas do coletivo *Maternal Fantasies* se fazem atravessadas pelo cuidado e pelas diversas categorias assumidas pelas artistas-mães: diretoras, faxineiras, cineastas, babás, autoras, cuidadoras, *performers*. Como também pelos processos lúdicos, tempo interrompido/suspensão, fragmentação na criação artística, sobrecarga mental, exercício de escrita automática, uso de máscaras, incorporação das/dos filhas/filhos das artistas e utilização de utensílios-extensões produzidos pelas crianças e mães-artistas.

Grande parte dos trabalhos do *Maternal Fantasies* é concebida em residências artísticas produzidas e gerenciadas pelas próprias artistas. Por uma metodologia particular, interseccional e intergeracional, na qual os planejamentos estruturados são atravessados pelos imprevistos do tempo interrompido, “pelos desvios que a interrupção lhe convoca.” (MAICYRA LEÃO TELES E SILVA, 2024, entrevista em telepresença para *AeM*, transcrição de gravação em vídeo).

Nossa prática investiga as relações entre a produção artística e a própria noção de cuidar dos outros. No que diz respeito à diversidade e multiplicidade do nosso grupo, compartilhar nossas formas de trabalhar e cuidar juntos tornou-se um ato de interferência nos modos dominantes de reprodução social. O que significa organizar e participar numa residência artística com sete adultos e dez crianças? Como envolver as crianças no ato de criar obras de arte de forma colaborativa? Como exibimos publicamente trabalhos produzidos em ambientes íntimos retratando (nossos) filhos? Como desafiamos imagens estereotipadas de mãe e filho através do coletivo? Como negociamos tempo entre nossos deveres maternos (impostos pela sociedade, outros ou nós mesmos), nossa profissão artística e as demandas e desafios de trabalhar coletivamente? (BAILER, KALLENBERGER; SILVA *et al.* 2021, p. 11, tradução nossa).

Em relação à parentalidade, Maicyra Leão (2024) nos conta que o coletivo *Maternal Fantasies*, a princípio, propunha-se a incluir a presença paterna, como também outras pessoas que não fossem mães, porém, em grande parte das ações do coletivo, os parceiros das artistas estiveram envolvidos fora das câmeras, cuidando de crianças, cozinhando e dando assistência, sem se envolverem na elaboração dos projetos.

Diversas são as estratégias poéticas-políticas desenvolvidas pelo *Maternal Fantasies*, dentre elas: uso da colagem como linguagem, produção e aplicação de extensões corporais, utilização de utensílios de cozinha e objetos do cotidiano e incorporação das crianças [filhas e filhos das artistas] como coautores dos trabalhos.

A incorporação de crianças nas poéticas maternas se estabelece como marco de visibilidade e inclusão de crianças em ambientes artísticos e institucionais, visto que, em grande parte dos espaços tanto artísticos como institucionais, acadêmicos e profissionais, crianças não são bem-vindas.

[...] Eles são excluídos de qualquer participação política e negligenciados nos processos de tomada de decisão. Isso foi sintetizado ainda mais claramente durante a atual pandemia de COVID-19, na qual as crianças foram difamadas como transmissoras do vírus (“Virusschleudern”) e “trancadas” na esfera pessoal sem direitos, mas receberam muitos novos deveres quando se tratava de educação domiciliar independente e exigência de cooperação para não distrair os pais que trabalham em seus escritórios domésticos. (*MATERNAL FANTASIES*, 2020, n.p., tradução nossa).

A inserção das crianças no trabalho artístico gera diversas camadas discursivas, tanto no sentido autoral do trabalho, provocando as artistas em desenvolverem outros métodos de criação, como também questionamentos a respeito de como as crianças se sentem em relação à exposição, como elas irão se sentir quando estiverem mais velhas e verem os trabalhos que foram feitos, bem como questões legais de uso de imagens de crianças.

A representação de crianças no trabalho artístico também envolve sérias considerações éticas. Incorporar nossos próprios filhos em nosso trabalho tem sido um processo constante de negociação que, por vezes, levou à decisão de omitir certas peças da vista do público ou para – quando com uma criança mais velha – compensá-los por participação em uma performance. Além de discutir questões como consentimento e autoria, devemos equilibrar constantemente nossos papéis como artistas que investiram na criação de trabalhos provocativos com o nosso dever como pais agindo no melhor interesse dos nossos filhos (e dos filhos de outros). (BAILER, KALLENBERGER; SILVA *et al.* 2021, p. 11, tradução nossa).

A princípio, a presença das crianças viabilizava as reuniões, organizações e execução dos trabalhos pelas artistas.

Em contrapartida, a presença das crianças gerou outras questões para o coletivo. Como nos conta a artista Maicyra Leão (2024), foi necessário desenvolver dinâmicas de engajamento entre as crianças para que elas se conhecessem e desfrutassem dos encontros, “criando um território seguro para elas”. A partir disso, o coletivo passa a desenvolver oficinas de papel *Marché*, entre as crianças e as artistas-mães, que geram os *body extension* [objetos-extensores-corporais] em diversos formatos e cores.

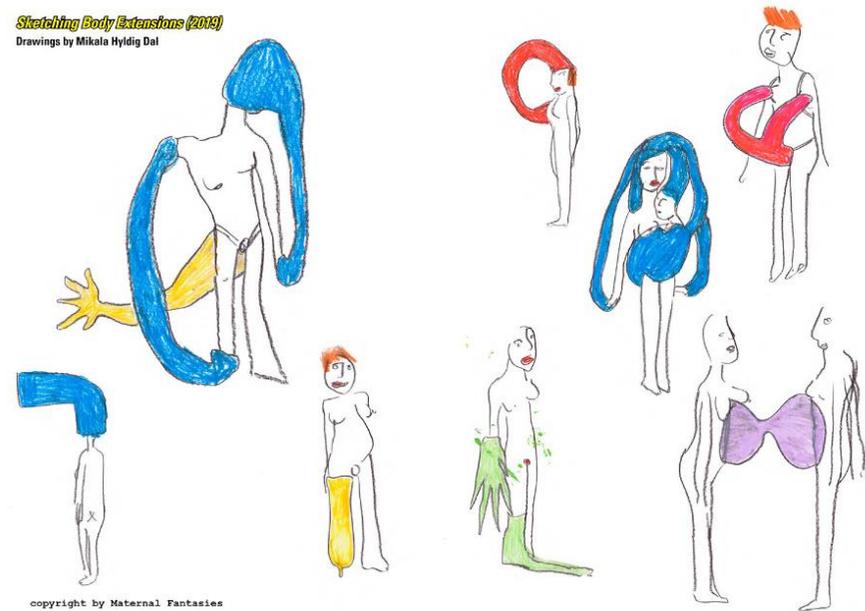


Figura 23. *Maternal Fantasies. Sketching body Extensions*. Drawings by Mikala Hyldig Dal. 2019^{lxix}.



Figura 24^{bxi}. SCHLEMMER, O. *o guarda-roupa do Ballet Triádico*, na revista *Wieder Metropol*, 1926, no Teatro Metropolitano de Berlim.

Maicyra Leão (2024) enfatiza que, para o *Maternal Fantasies*, a “fantasia” se faz através da visualidade, o que se manifestava em trajes e objeto que chamassem a atenção e, nesse sentido, a produção de *body extension* [extensores corporais] [Figura 23] corroborava para a ampliação e

fortalecimento da visibilidade dos corpos-artistas-mães-crianças, “a visibilidade através da visualidade”.

As extensões corporais foram as primeiras ferramentas DIY e adereços teatrais que fabricamos em colaboração com nossos filhos. Logo no início, eles se tornaram um componente integral na estética do *Maternal Fantasies*, linguagem através de sua presença colorida. (BAILER, KALLENBERGER; SILVA *et al.* 2021, p. 17, tradução nossa).

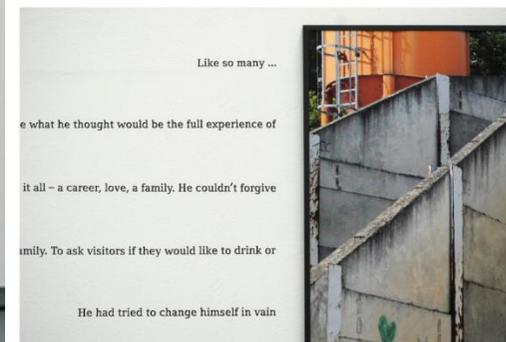
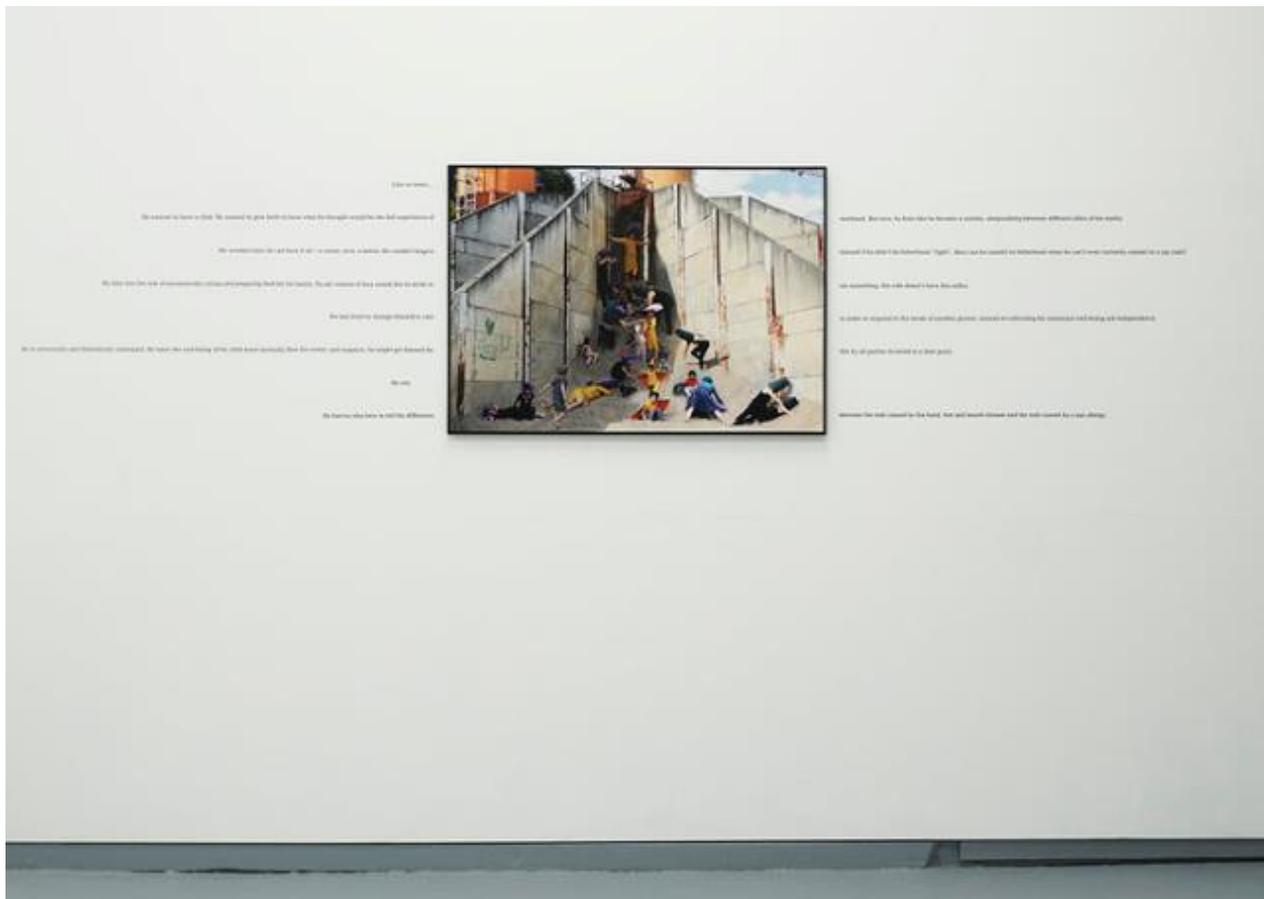
A produção imagética do coletivo parte da construção de *Tableau vivant* [pintura viva ou imagem encenada] e através da dinâmica *dance/stop* [brincadeira de estátua], para estimular os movimentos corporais na cena construída pelas artistas, a ser fotografada e ou filmada, criando cenas instigantes pela dinâmica de *Suspended Time* [suspensão do tempo]. A linguagem corporal-extensões de *Maternal Fantasies* constrói um diálogo pungente com as concepções de Bauhaus, o *Teatro Total* de Oskar Schlemmer (1888 – 1943) em seu *Ballet Triádico* (1922) [Figura 24], um construtivismo dançante e performático em que formas geométricas conversam com os movimentos dos corpos-atores/atrizes.



Figura 25. *Maternal Fantasies. Tell Me How to disappear. Landpartie 01 (series)*. Film still/ photographic print, 50x75 cm. 2018.



Figura 26. “Like so many...”. Photo-Text-Installation (Wall-Text-Installation 410cmx200cm, Fine Art Print on Hahnemühle Photo Rag, 70x100cm, 2018) // visualização da instalação // alpha nova galerie futura // berlin // 2019.



Figuras 27 e 28. “Like so many...” Photo-Text-Installation – Detalhes - (Wall-Text-Installation 410cmx200cm, Fine Art Print on Hahnemühle Photo Rag, 70x100cm, 2018) // visualização da instalação // alpha nova galerie futura // berlin // 2019.



Figura 29. *Maternal Fantasies. Suspended Time*^{lxviii}. Film still/ photographic print. 53 min, 2021.



Figura 30. *Maternal Fantasies*. Filme Still, Amor e Trabalho. Intimidade e isolamento. Cuidado e Sobrevivência, 2020.

Em *Tell Me How to disappear (2018)* [*Diga-me como desaparecer*] [Figura 25], observamos os movimentos corporais congelados, como parte de um movimento que estava sendo executado, em uma brincadeira de estátua, constrói-se composições entre a paisagem, de modo que os corpos das artistas e das crianças-artistas e as extensões-utensílios em formatos cônicos, rabos de dragão e patas gigantes, manifestam as escolhas estéticas e discursivas no trabalho poético do coletivo. Compreendemos o termo “desaparecer”, presente no título do trabalho, como uma busca dos corpos-artistas-mães-crianças em fundirem-se à paisagem e, ao mesmo tempo, a palavra “desaparecer” relacionada à maternidade, como um pedido de suspensão e desaparecimento do trabalho do cuidado.

Já em *Like so many (2019)* [Como tantos...] [Figura 26, 27 e 28], o *Maternal Fantasies* apresenta uma instalação na qual cria diálogo entre texto, imagem e colagem, explorando fragmentos de textos produzidos durante residências artísticas e sessões de escrita coletiva entre as artistas, abordando suas vivências e experiências maternas. “Ao ‘remontar a(s)

maternidade(s)’, inventamos e formulamos um novo vocabulário através das situações fantásticas criadas em nosso ambiente imóvel e em movimento imagens, experimentos mentais, leituras em grupo e sessões de escrita”. (BAILER, KALLENBERGER; SILVA *et al.* 2021, p. 11, tradução nossa).

Dos recursos imagéticos, criados pelo *Maternal Fantasies*, os que consideramos os mais belos e tocantes são as máscaras concebidas como *Feminist Ancestrals* [Ancestrais Feministas] [Figura 29, presente no filme *Suspended time (2012)*, o qual cria uma relação estreita com o conceito, em relação ao tempo e o materno, trabalhado pelo coletivo. No site oficial do *Maternal Fantasies*, temos acesso às imagens das “ancestrais feministas”, são imagens de mulheres feministas, escolhidas tanto pelas artistas como pelas crianças. E, neste sentido, eleger ancestrais feministas, coligações que não são sanguíneas, mas são preferidas e homenageadas através da criação genealógica pelo reconhecimento.

Dentre as “ancestrais feministas” eleitas pelo *Maternal Fantasies*, destacamos: a personagem “Imperatriz”, do filme *The Neverending Story* (dir. Michael Ende, 1984) [História sem fim];

a romancista brasileira Clarice Lispector; a artista Valie Export, pioneira na linguagem do vídeo e da performance, que produziu um importante trabalho no pós-guerra *Action Pants: Genital Panic* (1968); e Vigdís Finnbogadóttir, a primeira mulher eleita democraticamente no mundo. A releitura de cânones e ícones da pintura também se estabelece como estratégia utilizada pelo coletivo. Maicyra Leão (2024), em entrevista, pontua “[...] buscamos pensar como a gente reescreve a história a partir da história”. (MAICYRA LEÃO TELES E SILVA, 2024, entrevista em tele presença para *AeM*, transcrição de gravação em vídeo).

Durante a pandemia do coronavírus, o trabalho do cuidado recebe maior holofote na pasta mundial, ampliando-se a visibilidade de trabalhos artísticos que abordam temáticas transversais à ética e à prática do cuidado em diferentes esferas do cuidado pessoal: coletiva, rural, urbana, geopolítica, humanitária e migratória. O coletivo *Maternal Fantasies* desenvolve a performance *Love and Labor. Intimacy and Isolation. Care and Survival. A performance between mothers and children in a state of lockdown by and with Maternal Fantasies*, 2020 [Fantasias Maternas: Amor e Trabalho.

Intimidade e isolamento. Cuidado e Sobrevivência. (2020)]^{lxxiv} [Figura 30].

A performance ocorre em um contexto de confinamento e aborda temas centrais da vida das mães, explorando as dinâmicas de cuidado e desigualdade de gênero exacerbadas pelo distanciamento social. Ao permitir que os espectadores entrem em suas casas, onde o processo criativo coexiste com as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos, o coletivo transforma a cozinha em cenário artístico e os utensílios domésticos em brinquedos, ressaltando como a maternidade se entrelaça com o cotidiano e as responsabilidades familiares.

A questão proposta: “*quem se importa com quem*”, destaca o trabalho de cuidado e maternagem como atividades que têm sido historicamente desvalorizadas e marcadas por desigualdades de gênero. No contexto do confinamento social, essas injustiças se tornam ainda mais visíveis e intensificadas. O *Maternal Fantasies* propõe uma reflexão sobre a “maternidade” não como uma identidade fixa, mas como um conjunto de práticas que envolvem tempo dedicado, atenção, carinho,

proteção e um estado de espírito frequentemente interrompido pelas demandas diárias.

Além disso, a performance convida à reflexão sobre as formas como as responsabilidades familiares são distribuídas e valorizadas na sociedade, sugerindo a necessidade de uma reavaliação das normas de gênero e das estruturas que sustentam essas desigualdades.

2.4. Coletivo Matriz^{lxxv}



Figura 31. Coletivo Matriz, *Manifesto Matriz*, lambe-lambe Digital, 2021.

Matriz é um projeto idealizado pela artista Clarice Gonçalves, natural de Taguatinga-DF, pintora que atua no mercado e em mostras há cerca de quinze anos. Após o nascimento de seu filho, vê-se em uma condição que sempre lhe foi cara: ser artista e mãe.

Na concepção do projeto *Matriz*, Clarice parte das inquietações experienciadas em ser uma artista-mãe que constata a invisibilidade que sofria, ao buscar retomar sua produção, pesquisas e envolvimento com o meio artístico. Clarice articula sua exposição individual de trabalhos gestados por seis anos, idade do seu filho, em uma estrutura necessária à temática que busca abarcar a arte e a maternidade em suas distintas formas de representação. Na elaboração de sua exposição individual, Clarice busca aproximar artistas-mães à sua vivência, em um processo de fortalecimento e reconhecimento, abre uma convocatória para artistas-mães experienciarem uma residência artística em ateliê^{lxxvi}, sob sua orientação e troca constante durante o período de cerca de um mês^{lxxvii}, em que contariam com ajuda de custo^{lxxviii} e apoio de duas arte-educadoras, em um espaço adequado para receber as

filhas e filhos das artistas, possibilitando que essas tivessem liberdade para produzir, dialogar, debater e envolverem-se no ateliê.

[O projeto] veio de sentir esse peso invisível, mas muito perceptível, de como é difícil gerar interesse a respeito, conversar sobre ter lugares do meio artístico que acolham a criança e a mãe, e também ver que muitas artistas, mesmo sendo mães preferem não se manifestar a respeito da influência da maternidade em seus processos criativos. (GONÇALVES, 2019, entrevista).

Da vivência em residência artística, ateliê e exposição, as artistas-mães distintas em suas idiossincrasias que experimentam angústias, silêncios, mudanças, compartilhamentos e contaminações, em relatos, sensações, toque, imagens, sons e matéria. Surge o desejo em criar um coletivo de artistas-mães na cidade de Brasília e entorno.

O *Coletivo Matriz* passa a desenvolver trabalhos que transitam entre intervenções urbanas, colagens digitais, ações performáticas e pesquisa em lambe-lambes, os quais abordam questões invisíveis da maternidade e maternagem. Investigam

conceitos de dicionário, (re)definições dos termos da cultura patriarcal e como esses termos atingem e atravessam as mulheres, bem como as mulheres-mães. Como integrantes, passaram pela formação do *Coletivo Matriz* as artistas: Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Clarice Gonçalves, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis.

A fim de versar sobre as questões que embricam os desejos poéticos comuns, o *Coletivo Matriz*, em 19 de março de 2021, publica, no Instagram, o *Manifesto Matriz* [Figura 31]. Para o coletivo, a maternidade faz-se de forma compulsória socio-culturalmente e se estabelece como ato político. Nesse manifesto, há denúncia da invisibilidade e reconhecimento dos trabalhos artísticos feitos por mulheres, de modo a assumir a necessidade político-social de fortalecimento e visibilidade das questões que atravessam a maternidade e, conseqüentemente, a vida de mães.

Fazemos arte enquanto criamos gente [...] trabalhamos com a palavra, com a imagem, com a rotina, com o cansaço, com a coragem e todo o material que nos atravessa e nos faz sentir [...] todos nós que existimos fomos paridos, nutridos e cuidados, em maioria, por mulheres. Falar de maternidades reais é ainda, um tabu, e

é por isso que nos posicionamos. (MANIFESTO MATRIZ, 2021, online).

Faz-se significativo pontuar que as artistas-mães do *Coletivo Matriz* apresentavam traços semelhantes no sentido de que reconheciam-se como mulheres cisgenero, atravessando os processos característicos da relação mãe-filha/o na primeira infância, período que vai do nascimento até cerca de seis anos de idade da criança. Momento de grandes transformações tanto na criança, que atravessa significativas mudanças físicas, cognitivas, linguísticas e emocionais; como também um período de alterações que perpassam a vida da mulher-mãe.

As artistas-mães integrantes do coletivo apresentavam, em mesma medida, características heterogêneas em suas linguagens artísticas, bem como em suas vidas pessoais. Dentre as quais apontam diferenças de idade, classe, cor e localidade na cidade de Brasília. Nesse sentido, cada uma das integrantes, em suas particularidades, vivenciava experiências e maternagem distintas e era atravessada por subjetividades

diversas, que se faziam presentes nos debates e conversas internas do grupo.

As dinâmicas coletivas conversa-debate-trabalho-crianças e criatividades desenvolvidas pelo *Coletivo Matriz* se estabeleceram principalmente por um aplicativo de troca de mensagens, *WhatsApp*, pois adequou-se às impossibilidades de encontros presenciais de corpos-mães atravessados pelas diversas demandas filha/o-casa-trabalho.

Por mensagem, as artistas trocavam experiências de vida, tempo-espaco-inebriante-conforto-sufocante das fases de desenvolvimento infantil ao relacionamento intrafamiliar; desde a febre que a criança estava enfrentado, a noite mal dormida, as dificuldades em manter a casa arrumada, a falta de estabilidade financeira, como também as relações com a linguagem e o trabalho artístico que imbricavam-se ao assalto do cotidiano; a dificuldade em continuar produzindo arte, as modificações no espaço ateliê-casa, o sono e cansaço físico-mental.

Pelas trocas-aninhamentos-reconhecimentos na diferença, os trabalhos artísticos em coletivo foram sendo criados pelo diálogo e desejo em abordar as temáticas que se

faziam necessárias de serem expurgadas. As artistas criavam listas de possíveis temas, pontos a serem trabalhados poeticamente em diálogos possíveis com outras artistas mulheres contemporâneas. Havia, naquele momento, um desejo perene em abordar as vivências maternas a partir da perspectiva de mulheres-artistas-mães brasileiras, a fim de atingir a sociedade como um todo.

O *Coletivo Matriz* inspirou-se em uma série de artistas e movimentos que priorizam a comunicação direta e a interseção entre texto e imagem para transmitir mensagens. Podemos pontuar como principais influências, os trabalhos de Barbara Kruger, Jenny Holzer, o Coletivo *Guerrilla Girls*, bem como as artistas homenageadas nos trabalhos do coletivo: Frida Kahlo, Wanda Pimentel e Anna Bella Geiger, associando a pesquisa estética de zines feministas, produzidos na década de 1990.

Barbara Kruger, em particular, por suas colagens de texto sobre imagens encontradas em espaços públicos, muitas vezes utilizando uma paleta de cores em preto, branco e vermelho, e uma tipografia direta, semelhante às utilizadas na grande mídia, revistas e jornais. Sua abordagem combina elementos do design

gráfico e da arte conceitual para criar obras que questionam normas sociais e poder estrutural.

A relação entre imagem-texto desenvolvida por Kruger é fundamental para os trabalhos do *Coletivo Matriz*, que busca a crítica sobre os conceitos da cultura patriarcal, traçando a criação de outra narrativa através da relação visual-textual. Como também, nas projeções textuais de Jenny Holzer, nas quais a artista exibe mensagens provocativas e frequentemente políticas em espaços urbanos, como fachadas de prédios e marquises, desafiando os/as espectadores a refletir sobre questões de poder, violência e identidade.

As ações e campanhas de conscientização desenvolvidas pelo *Coletivo Guerrilla Girls*, que frequentemente incluem cartazes e táticas de guerrilha para expor a desigualdade de gênero nas artes visuais, expondo estatísticas alarmantes sobre representação feminina na arte. Inspirando então esteticamente o *Coletivo Matriz* nas releituras das imagens de mulheres na história da arte, na maneira em expor dados coletados de fontes seguras para demonstrar as desigualdades, divisão do trabalho doméstico, violências etc.

Apontamos três aspectos artísticos essenciais aos trabalhos desenvolvidos pelo *Coletivo Matriz*;

1. Utilização de imagens de trabalhos artísticos produzidos por artistas mulheres contemporâneas;
2. Investigação e (re)criação de conceitos de dicionário;
3. Produção de trabalho em lambe-lambes.

A utilização de imagens dos trabalhos de outras artistas contemporâneas se dá como reconhecimento e influência das artistas mulheres na construção simbólica e artística de cada uma das integrantes e do coletivo como um todo.

Cada um dos trabalhos homenageados foi elaborado coletivamente de forma a buscar uma aproximação com as temáticas levantadas, sendo que as investigações, tanto imagéticas como de definições de dicionários, foram desenvolvidas através do desejo de abordar questões invisíveis da maternidade e maternagem, apontando para a perspectiva das vivências e experiências das próprias mulheres-mães.

As artistas investigam conceitos de dicionário, em (re)definições dos termos da cultura patriarcal, propondo outros

conceitos em desvelamentos sensíveis e como esses termos atingem e atravessam as mulheres, bem como as mulheres-mães. A investigação e (re)criação de conceitos do dicionário torna-se catalizador de mudança, afirmação de perspectivas, autorrepresentação e combate às violências geradas pelos estereótipos e romantizações que envolvem a maternidade, instituídos pela cultura patriarcal.

A produção de imagens em formato lambe-lambe busca a versatilidade e praticidade da técnica. Os trabalhos foram produzidos coletivamente, pela utilização de uma ferramenta de criação coletiva em rede, *Canva*, no qual pode-se trabalhar em grupo no mesmo projeto, contribuindo com as ideias e habilidades de cada integrante do coletivo na produção de material visual. O uso posterior do compartilhamento em um perfil em uma rede social, *Instagram*^{lxxix}, para disseminar os trabalhos do coletivo buscou alcançar um público mais amplo no engajamento das questões voltadas ao ativismo materno. Já a produção de lambe-lambes utilizando folhas de diversos tamanhos se fez como uma estratégia do coletivo para alcançar espaços públicos, garantindo visibilidade e provocando

reflexões em diferentes camadas da sociedade.

Dentre os trabalhos desenvolvidos destacamos PU.ER.PÉ.RIO (2019) [Figuras 33 e 34], lambe-lambe gerado a partir da releitura do trabalho: *Diga conosco BU-RO-CRA-CIA* (1976), da artista Anna Bella Geiger [Figura 32]. Gabriela de Laurentiis, em *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade* (2022), mostra-nos a presença do termo “burocracia” no vocabulário da artista Anna Bella Geiger. A burocracia como terminologia-ato-ação-coisa encarna sob os diversos limites impostos pelos autoritarismos, machismos e institucionalizações abordadas nas obras de Geiger.

[...] estava tentando descobrir no meu trabalho quais questões que eu poderia introduzir, de uma maneira irônica [...] Ironia é uma tendencia de querer provocar exatamente a coisa jocosa e nesse livrinho que se chama sobre a arte, já com sentido dubio: “o que é sobre a arte?”; “é em cima?”; “é sobre?”; “vai falar profundamente sobre ela?”. (GEIGER *apud* DE LAURENTIIS, 2022 p. 287-8).

De Laurentiis (2022) aponta que a imagem aparece inicialmente em um livro intitulado *Sobre a arte* (1976), como é possível ver nas inscrições da imagem [Figura 32], e que as imagens dos rostos femininos utilizados no trabalho da artista foram inspiradas em uma propaganda do *creme Lugolina*^{lxxx}, voltada ao público feminino de classe média da época.

Gabriella de Lauretts (2022) assertivamente assinala como a construção de estereótipos femininos faz-se intimamente ligada à produção de artefatos culturais, midiáticos, imagéticos e textuais veiculados em revistas especializadas voltadas às mulheres burguesas que anunciam e conduzem os hábitos e comportamentos que se fazem vigentes na classe burguesa e se espalham entre as classes populares.



Figura 32. GEIGER, Anna Bella. *Diga conosco BU-RO-CRA-CIA*, 1976.

Margareth Rago, em *Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar* (1985), pontua que, em meados do século XIX, o modelo imaginário de família nuclear burguesa, permeado por uma higienização dos papéis sociais, instituía-se pelo sistema de saber-poder capitalista, o qual forjava um estreito padrão de feminilidade, designada ao espaço privado, à profissão doméstica e aos cuidados familiares.

A promoção de um novo modelo de feminilidade a esposa-dona-de-casa-mãe-de-família [...] à mulher cabia, agora, atentar para os mínimos detalhes da vida cotidiana de cada um dos membros da família, vigiar seus horários, estar a par de todos os pequenos fatos do dia-a-dia, prevenir a emergência de qualquer sinal de doença ou do desvio. (RAGO, 1985, p. 62).

A proposta de Anna Bella Geiger (1976) estabelece tensões críticas: inquietações aos padrões de beleza e comportamento impostos às mulheres, às burocracias institucionais, às mulheres artistas e ao mercado de arte.

O movimento tempo-reflexão sugerido por Geiger (1976) inspira o *Coletivo Matriz*, que remete à imagens femininas que abrem e fecham as bocas como se insinuassem o/a espectador/a a imitar a dinâmica das bocas para emitir o som da palavra. O coletivo apropria-se da imagem do trabalho de Geiger e modifica a palavra “burocracia” por “puerpério”, como se solicitasse aos transeuntes uma pausa para compreensão sobre o termo *puerpério*, que pode aparentemente ser nebuloso para aqueles/las que não vivenciaram tal experiência.

O puerpério ou período pós-parto se dá como um tempo impreciso, de profundas transformações fisiológicas, hormonais, emocionais, mentais e sociais. Ao tornar-se mãe e/ou atravessar uma gestação, a mulher encara desafios de diversas naturezas, como modificações nas atividades sociais, novos hábitos para cuidar de um bebê recém-nascido, que podem gerar instabilidades emocionais etc. podendo causar inclusive quadros depressivos na mulher.

Entre os fatores de risco para o surgimento de quadros depressivos (pré e pós-parto) já identificados na literatura, encontram-se: história pregressa de depressão; ausência de suporte social, familiar ou marital; gravidez não desejada; estresse extremo e ansiedade; dependência de álcool, tabaco ou outras drogas; história de violência doméstica e situação de pobreza. Grande parte das pesquisas admitem que tais fatores atuam inter-relacionados na gênese da depressão. (POLES *et al.* 2018, p. 352).

O puerpério, como fenômeno do tornar-se mãe, toma importante dimensão para o *Coletivo Matriz*, no sentido de que grande parte das integrantes do grupo relataram passar por muitas transformações significativas na própria vida durante

esse período. Debatendo sobre as possíveis definições do termo *puerpério* chegam ao verbete de dicionário, criado pelo coletivo, no qual *Puerpério* é definido como:

Pós-Parto / Período indeterminado de instabilidades físicas e psíquicas vivenciadas por uma mulher, decorrentes do fecundar, gestar e parir.



Figura 33. Coletivo Matriz, *PU.ER.PÉ.RIO*, lambe-lambe/Intervenção Urbana, 2019. Fotografia do acervo Coletivo Matriz.



Figura 34. Coletivo Matriz, *PU.ER.PÉ.RIO*, lambe-lambe/Intervenção Urbana, 2019. Fotografia do acervo Coletivo Matriz.

Os lambes foram colados em locais estratégicos, próximos à grande circulação do público transeunte, na cidade de Brasília e entorno, a fim de ampliar o debate, conhecimento e sensibilização em relação ao puerpério. No período de 2020-2022, o *Coletivo Matriz* passa a trabalhar em gestão pandêmica, na qual atravessa as camadas mais profundas do trabalho de cuidado, administração familiar, gestão de gastos, vida-familiar com filhas e filhos, como também das violências domésticas e intra-familiares, as quais passam a ser temáticas pungentes para o desenvolvimento dos trabalhos. A metodologia de trabalho do coletivo faz-se através de trocas-debates-conversas quase que diariamente por aplicativo de mensagens, intensificou-se durante esse período.

Entre maio e junho de 2020, o *Coletivo Matriz* expõe em uma rede social ^{lxvii} relatos maternos de suas integrantes, intitulado #relatosdequarentenamaterna. A ideia do projeto era que cada uma das integrantes pudesse relatar as vivências pandêmicas, dificuldades e estratégias desenvolvidas

cotidianamente. A partir desses relatos, foi possível ampliar a abrangência das ações do coletivo, conectar-se a outras redes e coletivos de artistas-mães no Brasil, bem como com pesquisadoras e cientistas que abordam a temática da maternagem em suas análises.

#relatosdequarentenamaterna [Figuras 35, 36 e 37] compõem-se de sete fotografias em preto e branco, acompanhadas de texto-relato, produzidas individualmente por cada uma das integrantes que compunham o coletivo naquele momento. Os relatos atravessam os diversos obstáculos que mulheres-mães artistas vivenciaram durante tempos de temor-medo-exaustão, práticas domésticas, cuidados e criação das filhas e filhos, “puerpério dentro de outro puerpério”, em meio a barulhos silenciosos de solidões saudosas. Mães-artistas exauridas de mãos e mentes ocupadas, retiram força e criatividade da vida cotidiana e utopias coletivas maternas em suspiros profundos em (im) possível produção artística.



Figura 35. Coletivo Matriz, #relatosdequarentenamaterna, Tatiana Reis, 2020.

#relatosdequarentenamaterna

“Tem dias que é mais difícil acordar. Digerir tudo o que está acontecendo junto ao cuidado intenso que é exigido. Maternar em quarentena, isolada, vivendo um puerpério dentro de ‘outro’. Equilibrar a falta de sol, a saudade, a solidão maximizada com a doação intensa do meu corpo, pele, peito, leite, minha cabeça. Não ter plano B, rota de fuga, folga. Tem dias mais difíceis de acreditar e acordar sabendo que não estou sonhando me parece cruel. Tento me conectar com minhas filhas, com minha mãe e outras mulheres que me antecederam. Um eixo invisível muito potente nos mantém com firmeza. Há um tanto de resgate, um tanto de abandono, breves pausas de respiro”.

Texto e fotografia: Tatiana Reis, 17 maio 2020.



Figura 36. Coletivo Matriz, #relatosdequarentenamaterna, Angélica Nunes, 2020.

#relatosdequarentenamaterna

"E a mãe que desate o nó", essa frase ecoa no meu ser, das entranhas aos pêlos que se eriçam sobre a minha pele.

Me lembra do parto e de quantas vezes eu tive que parir a mim a partir daquele momento, tornando-me mulher e me desfazendo.

É a criança que eu velo antes de dormir, algo infinito e precioso, mas que às vezes desejo, secretamente, que seja só um sonho porque não queria estar aqui.

Não sou uma mãe ruim, é apenas o peso do fardo que carrego diariamente, na solidão; barulho e silêncio ao mesmo tempo.

Tem hora que cansa manter o pé no chão, carregando menino nas costas, fazendo o almoço, dando banho; tentando nos conduzir num mundo tão carente e alienado.

Existir cansa, mas ser mãe cansa muito mais. Às vezes eu queria ser só eu um pouquinho, mas as minhas mãos estão sempre ocupadas demais limpando e cuidando de tudo, do outro; e quando não são as mãos, é a mente. Cansaço físico e mental, emocional também.

É um trabalho sem fim. Hoje, amanhã e depois. Não tem férias, não tem remuneração, não tem reconhecimento, não tem visibilidade.

E se eu falo, parece reclamação. Estou sendo ingrata, egoísta, negativa, pesada. Eu que não sei me organizar para criar um filho e ainda ter uma carreira, gerar impacto no mundo, fazer algo importante para a sociedade, ser alguém.

Mas a minha mãe sabia, e a minha avó, e a mãe dela também. É um cansaço de gerações de mulheres que lamentam, e enfrentam. E a mão que desate o nó, lentamente.

Texto e foto: Angélica Nunes



Figura 37. Coletivo Matriz, #relatosdequarentenamaterna, Aila, 2020.

#relatosdequarentenamaterna

“Nos dias ruins: solidão. No meio da bagunça. Solidão. Entre gritos agudos, brinquedos espalhados por toda a casa e o som da TV ligada. Solidão. Ele me abraça, me requisita o tempo todo e eu tento receber esse afeto sem disfarçar minha exaustão.

Exausta de me colocar pra escanteio. De não conseguir tomar um banho quente sem lembrar do tanto que fiz e do quanto ainda ficou pro dia seguinte. Minha exaustão estampada, escrita, materializada no seu quarto, que a mais de uma semana está virado de cabeça pra baixo. Faz sentido arrumar, limpar e organizar pra em menos de uma hora tá tudo virado de novo? Não te culpo. Não consigo dimensionar como está pra você viver um Isolamento social aos 5 anos de idade. Eu tenho 30 e não tá facinho lidar com tudo isso. Mas como mãe coloco minha não-facilidade de lado pra cuidar de você. Olha aí... eu de escanteio mais uma vez!

Nos dias bons você é a graça dos dias. Seus convites pra brincar. As tantas cores de roupa e brinquedo pela casa. A conchinha perfeita na hora de dormir. A gostosura da prosa no jantar. As risadas. Nosso treino de acroyoga. Suas perguntas profundas e ingênuas. Nos dias bons: a mais sublime relação que tive e tenho. A mais abundante relação que tive e tenho. Que paradoxo filho!”

Aila e Ruah. Junho de 2020.

Em meio à pandemia do Covid 19, isolamento social e sem a possibilidade de produzir lambe-lambes fisicamente, o *Coletivo Matriz* passa a produzir colagens-lambes digitais como: *Trabalho doméstico não remunerado*^{lxxxii}. Série: *Não é amor, é cilada* (2020), [Figura 39], no qual faz referência direta ao trabalho, *Cotidiano* (1943) da artista Wanda Pimentel [Figura 38].

Talita Trizolli, em *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas do Brasil dos anos 60/70* (2018), aponta a geometrização, a presença de características da arte concreta e da pop arte. Pimentel “efetua uma infiltração dos valores tradicionais do feminino e seu vocabulário visual contemporâneo da cultura de massa, no espaço modernista idealizado, geometrizado e racionalizado” (TRIZOLLI, 2018, p. 339). Wanda Pimentel constrói seu próprio espaço íntimo através de uma perspectiva curta, expressa em recortes-cantos da casa-objetos, o feminino confinado, em meio ao caos das tarefas domésticas e incidentes cotidianos.



Figura 38. PIMENTEL, Wanda. *Cotidiano*. Série *Envolvimentos*. Serigrafia 59 x 46 cm, 1975.

Na obra *Cotidiano* (1975), a artista nos aproxima do espaço doméstico. Apresenta o corpo feminino fragmentado, pernas e pés contrastam na composição, a representação do fogão em formas angulares na cor verde, contratantes às formas ovaladas da chaleira vermelha e o leite branco derramado. Para Vera Beatriz Siqueira, em *Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel* (2014) faz-se importante observar os aspectos de “denúncia, tensão, angústia e obsessão” (SIQUEIRA, 2014, p. 5), que se fazem presentes na obra da artista. Pimentel examina a si mesma, mulher artista participante da classe média carioca, e nos provoca a refletir sobre o espaço privado-público, o trabalho doméstico, a sociedade do consumo, o feminino e as mulheres no sistema da arte.

A constante presença nesse espaço privado e idealizado por Pimentel de pernas femininas brancas e longilíneas, possibilita uma conexão crítica com as tradicionais designações da classe burguesa, sua construção social da ideia de família e seu ímpeto de confinamento das mulheres e suas práticas, a casa transmuta-se de abrigo coletivo a mundo paralelo a vida pública das ruas. (TRIZOLLI, 2018, p. 341).

Em pleno acontecimento pandêmico, o *Coletivo Matriz*, no filme *Trabalho doméstico não remunerado* (2020), retoma o diálogo com o espaço público-privado e as condições que as mulheres mães, especialmente, foram submetidas pelo afastamento social. Trazendo uma relação direta à pesquisa de Silvia Federici, *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019). Acrescentando as inscrições: “Você chama de ‘trabalho por amor’, nós chamamos de ‘trabalho doméstico não remunerado!’”; e a definição de dicionário criada pelo coletivo, a saber, “1. Trabalho invisível; 2. Segunda jornada de trabalho atribuída às mulheres; 3. Atividade diárias que as mães realizam em casa, sob um sistema patriarcal hipócrita”. O trabalho foi veiculado na rede social *instagram* do *Coletivo Matriz* e foi inscrito e selecionado para integrar a primeira edição do *Baleia DF*^{lxxxiii}, um importante projeto de mapeamento, publicação e premiação de mulheres artistas visuais.

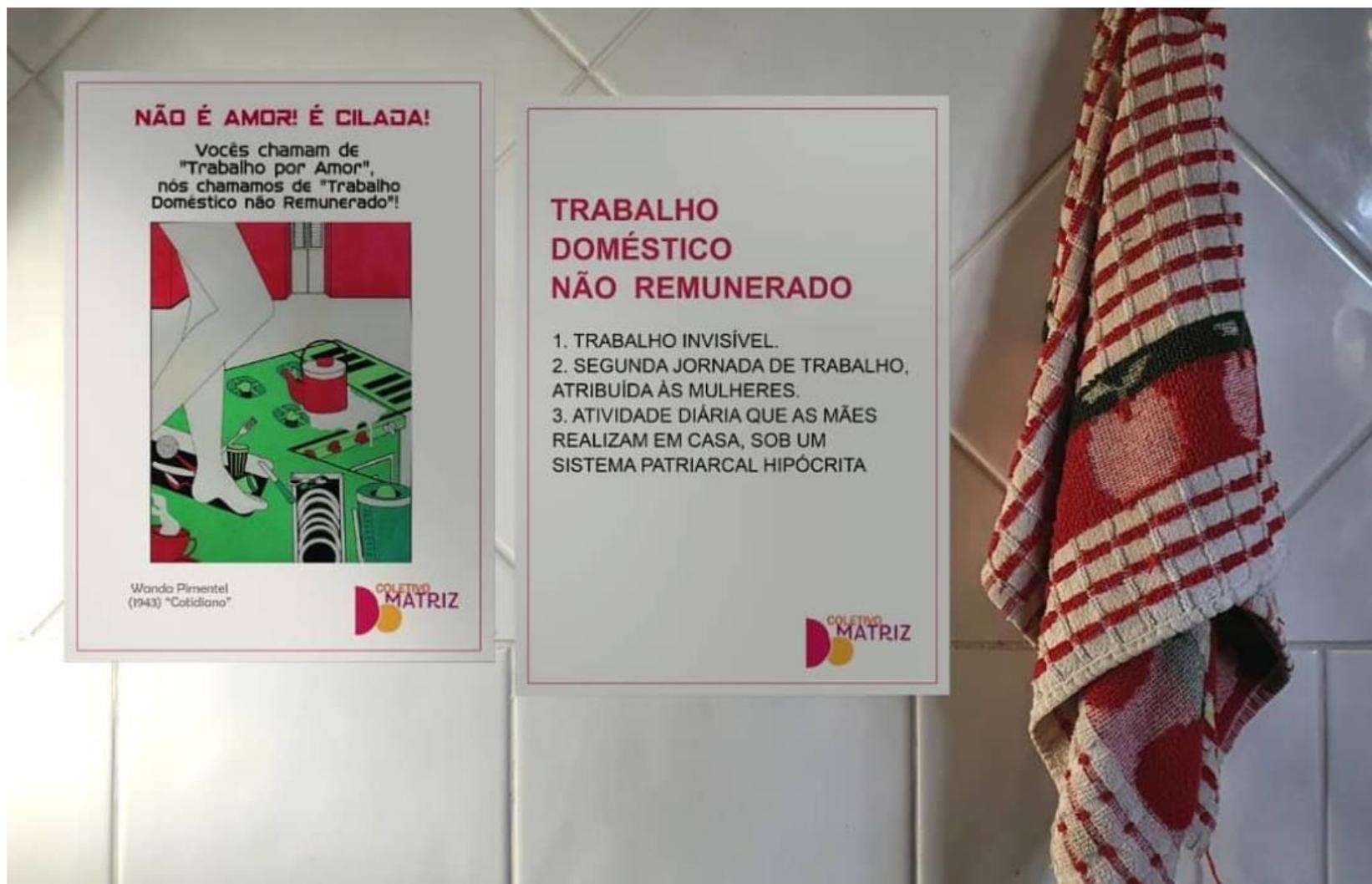


Figura 39. Coletivo Matriz. *Trabalho doméstico não remunerado*. Série: *Não é amor, é cilada*. Fotografia, dimensões variáveis, 2020.

Através da referência direta à pintura de Frida Kahlo, *Menina com máscara da morte* (1938) [Figura 40], o *Coletivo Matriz* produz inscrições ao redor da pintura com os dizeres: “Crianças não são mães, pedofilia é crime, criança não namora, proteja nossas crianças”. A pintura de Frida Kahlo nos remete à morte como parte integrante da vida. Sob um processo autobiográfico de pintar-se em *escrita de si*, Frida remete a um aborto espontâneo que sofrera, construindo uma narrativa melancólica, em que nos apresenta uma menina de pés descalços e vestido rosa, utilizando uma máscara de caveira, a qual pode ser reportada à cultura mexicana e à festa do dia dos mortos.

A criança segura nas mãos uma flor amarela, que recebe o nome *cravo-de-defunto*, planta recorrentemente utilizada em rituais fúnebres e homenagens póstumas. No chão, ao lado da criança, há uma máscara de tigre, que pode ser interpretada como símbolo espiritual de proteção, como um “talismã para a proteção das crianças contra o mal”. (SILVEIRA *et al.* 2021, p. 2007).

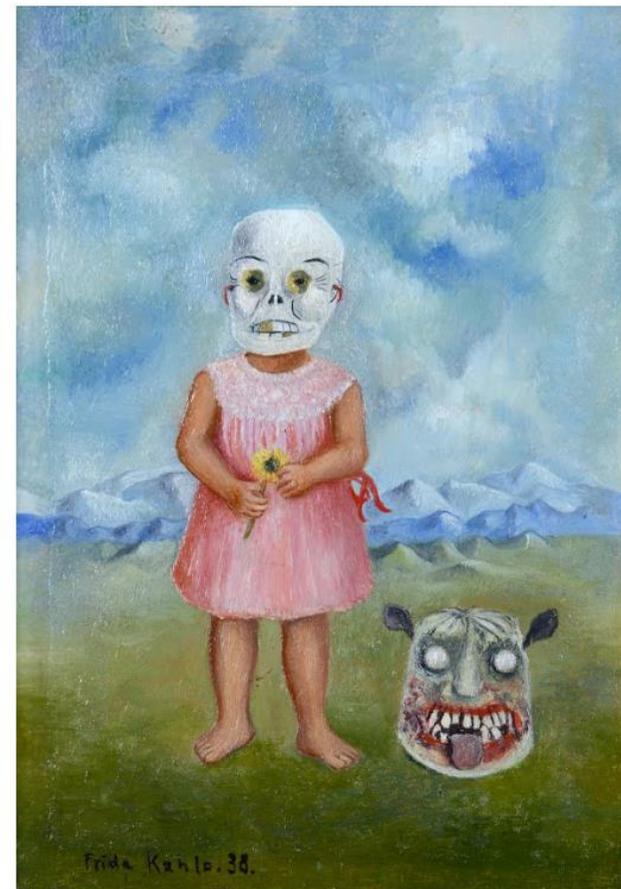


Figura 40. KAHLO, Frida. *Menina com Máscara da Morte (Niña con Máscara de Calavera)*, 1938. Outline of the collection of Nagoya City Art Museum.

O trabalho *Cultura do estupro* é contextualizado a um infeliz caso de uma vítima de estupro, uma criança de 11 anos que engravidou de seu estuprador no Espírito Santo (ES). O caso ^{lxxxiv} tomou atenção nacional pelo fato de que, mesmo assegurada por lei em poder escolher se faria ou não um aborto, a criança sofreu importunação verbal de um grupo fervoroso. Tal caso não é isolado infelizmente, fazendo com que as artistas produzissem o lambe digital *Cultura do estupro* (2020) [Figura 41], buscando dar visibilidade aos casos de estupro, objetificação dos corpos de crianças e adolescentes, bem como a culpabilização das vítimas pela cultura patriarcal, misógina e cristã brasileira.

Acompanhada das definições de dicionário desenvolvidas pelo coletivo em relação à *Cultura do estupro*: “Objetificação e controle perverso da sociedade sobre os corpos de mulheres e crianças. Banalização da violência e estímulo ao

consumo de corpos feminilizados através da pornografia. Culpabilização da vítima. Negar e dificultar o acesso ao aborto seguro nos casos previstos por lei. Criminalização do aborto num país onde os pais não são obrigados a criarem seus filhos. Falta de conhecimento e limitação do acesso à educação sexual nas escolas”.

A postagem da colagem digital *Cultura do estupro* deu-se acompanhada do texto desenvolvido pelo coletivo:

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 a 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. (COLETIVO MATRIZ, 2020, online).

#GRAVIDEZAOS10ANOSMATA

CRANÇAS NÃO SÃO MÃES

PROTEJA NOSSAS CRANÇAS

CRANÇAS NÃO NAMORA

PEDOFILIA É CRIME



FRIDA KAHLO
Menina com máscara
da morte
1938



Cultura do Estupro

Objetificação e controle perverso da sociedade sobre os corpos de mulheres e crianças.

Banalização da violência e estímulo ao consumo de corpos feminilizados através da pornografia.

Culpabilização da vítima

Negar e dificultar o acesso ao aborto seguro nos casos previstos por lei.

Criminalização do aborto num país onde os pais não são obrigados a criar seus filhos

Falta de conhecimento e limitação do acesso a educação sexual nas escolas



Figura 41. Coletivo Matriz. *Cultura do Estupro*. Lambe digital, 2020.

Produzindo trabalhos que refletem sobre questões específicas à maternagem, bem como toda a sociedade. Em *Amamentação. Série: Não é amor, é cilada* (2020), [Figura 43], busca-se abordar as ambivalências travadas pela maternidade idealizada e dificuldades atravessadas por diversas mulheres ao tornarem-se mães e não conseguirem amamentar seus filhos, em que os dizeres: “Enquanto dizem ‘amamentar dói mesmo’, nós dizemos amamentar não deve ser um sofrimento é um aprendizado. Amamentar não é simples, busque ajuda. 1. Aleitamento materno. Nutrição fisiológica de um bebê ou criança que deve acontecer com consentimento e desejo da mãe. 2. Ato ou efeito de amamentar, realizado pela mãe, e que sofre julgamento de diversas naturezas por uma sociedade patriarcal e hipócrita. 3. Função materna que pode ser prazerosa e também aprisionadora, quando a mãe não é apoiada. 4. Forma de nutrição do bebê que pode não acontecer naturalmente, podendo ser substituída por outra forma de aleitamento, aliada a presença e nutrição afetiva. 5. Parte da relação mãe-filho que não acontece para todas as mulheres. E está tudo bem! Você não

é menos mãe por não amamentar. Você está fazendo o melhor que pode!”. Acrescidos da pintura *Dor* (2019) de Barbara Moreira, integrante do coletivo. O trabalho foi desenvolvido também em formato de vídeo acompanhado de imagens em movimento, em que Tatiana Reis, integrante do coletivo, amamenta sua filha [Figura 42].



Figura 42. Coletivo Matriz. *Amamentação. Série: Não é amor, é cilada*. Frames de videoarte, 2020.

NÃO É AMOR! É CILADA!

Enquanto dizem "Amamentar dói mesmo", nós dizemos "Amamentar não deve ser um sofrimento, é um aprendizado. Amamentar não é simples. Busque ajuda!"



"PREFERIA PARIR DEZ DO QUE AMAMENTAR PORQUE DÓI MESMO"

Bárbara Moreira
(2019) Dor



AMAMENTAÇÃO

1. Aleitamento materno. Nutrição fisiológica natural de um bebê ou criança que deve acontecer com consentimento e desejo da mãe.
2. Ato ou efeito de amamentar, realizado pela mãe, e que sofre julgamentos de diversas naturezas por uma sociedade patriarcal e hipócrita.
3. Função materna que pode ser prazerosa mas também aprisionadora, quando a mãe não é apoiada.
4. Forma de nutrição do bebê que pode não acontecer naturalmente, podendo ser substituída por outra forma de aleitamento, aliado a presença e a nutrição afetiva.
5. Parte da relação mãe-filho que não acontece para todas as mulheres. E está tudo bem! Você não é menos mãe por não amamentar. Você está fazendo o melhor que pode!



Figura 43. Coletivo Matriz. *Amamentação*. Série: *Não é amor, é cilada*. Lambe digital, 2020.

Ainda durante o período pandêmico, o *Coletivo Matriz* participou da liveECOS^{lxxxv} e desenvolveu a exposição *Maternagens: Estéticas paridas*^{lxxxvi} em celebração do 8M [Dia Internacional das Mulheres]. Nesta exposição, as integrantes do *Coletivo Matriz* dialogaram abertamente sobre diversas questões que atravessavam os anseios do coletivo, versando sobre os termos “maternidade” e “maternagem”, em suas distinções e possibilidades ativistas. Trazendo à tona a necessidade de compartilhamento dos cuidados das crianças e também dos idosos, de forma coletiva e não apenas voltada às mulheres-mães. Cada uma das integrantes do coletivo, naquele período, mostrou seus trabalhos individuais mais recentes, como também dialogaram sobre arte e maternidade.

Pode-se dizer que o projeto mais arrojado do *Coletivo Matriz* recebe o nome *Pande(mãe)nicas*^{lxxxvii}, um trabalho conjugado da produção de um lambe-lambe e a concepção de um livro^{lxxxviii}. O livro foi construído através de diálogos perenes entre as artistas imersas no acontecimento pandêmico, isolamento social, medo da morte, incertezas aglomeradas à

experiência materna embricada às lutas particulares e a produção poética. O livro faz-se como uma compilação-costura em imagens, pinturas, performances, fotografias, videoarte e bordados.

[...] compilação de processos, resiliências forçadas, teimosia, lágrimas e exaustão. É um dar-se conta mundial da importância e invisibilidade da economia do cuidado, em especial as exercidas portas adentro, desde sempre por mulheres mães. Neste exemplar, o Coletivo Matriz se une para desaguar processos de suas integrantes e a sobrevivência de suas corpos mães artistas em meio ao Brasil pandêmico. Como formigas, cada uma com seus pedaços, restos e escombros, formamos esse relicário de pequenas resistências cotidianas. (GUIMARÃES; REIS; MOREIRA; GONÇALVES; MELO; NUNES, 2021, p.1).

Todo o processo de concepção e desenvolvimento do livro foi realizado durante a pandemia do coronavírus, ao final da publicação, o coletivo disponibiliza o Lambe-lambe *Pande(mãe)nicas* [Figuras 44, 45 e 46], no qual amplifica o debate sobre situações de centralização da economia do cuidado sobre as mulheres, gerando sobrecarga, exaustão e

estresse pós traumático, bem como a incidência de casos de violência física e mental que as mulheres brasileiras sofrem e sofreram em tempos pandêmicos.

O *Coletivo Matriz* busca, a partir desta publicação, travar debate e visibilizar a temática materna, que ainda se encontra em uma dupla trincheira no universo da arte, no qual percebemos o pujante esforço poético presente em obras de artistas mães, nas quais lucida o interesse de pesquisas acadêmicas, curatoriais e espaços expositivos a fim de abarcarem as desmamadas germinadas pelos trabalhos artísticos, que provocam os alicerces patriarcais da cultura. E quando encarada como política, a domesticidade toma formas subversivas, em estética materna.

‘Ideologia da domesticidade’ define a mulher como indivíduo abnegado, voltado para o lar e definido pelo papel da maternidade, emergente no século XIX, mas ainda presente no início do XXI. Por meio da resignificação de práticas comuns entre as mulheres como, por exemplo, o costurar, o tecer, o bordado, ela abre zonas de reflexão sobre as práticas violentas que permeiam as vivências femininas. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 163).

A maternidade pode isolar a mulher, provocando invisibilizações, restrições, aprisionamentos de diversas naturezas, mas a experiência materna, quando avizinhada, contaminada com a troca e reconhecimento de **coletivizar-se** com outras mulheres-mães, pode se tornar potência de agir, afetos e perceptos, instrumentos para a produção artística que, como ferramenta de mudança social, reverbera.



Figura 44. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. 2021, no BSB Plano das Artes 3ª Edição - Distrito Aberto.



Figura 45. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. 2022, no Festival Internacional de Lambe-lambe-Lambes Goia – Goiania _ GO.



Figura 46. Coletivo Matriz. *Pande(mãe)nicas*. Lambe-lambe. dimensões variáveis, 2022.

2.5. Coletiva Arte e Maternagem (AeM)

[...] Compartilhar uma experiência privada e muitas vezes dolorosa pode empoderar as mulheres para criar uma descrição coletiva do mundo que será verdadeiramente nosso. (RICH, 2019, p. 57. tradução nossa).

A *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*^{lxxxix} foi fundada em Brasília, no ano de 2020, pelas artistas Marta Mencarini (1982) e Tatiana Reis (1985), que, imersas ao acontecimento materno, organizam estratégias-desejos com o objetivo de investigar e promover a expressão artística relacionada à maternidade, abordando questões relativas à invisibilização sistêmica enfrentada por mães-artistas brasileiras e produzir pesquisa.

Obstinadas em compreender em quais sentidos a produção artística contemporânea reflete a insistente luta feminista por equidade entre gêneros em subversões poéticas, e não apenas pelos diversos ângulos de análise de determinada questão; exigindo visibilidade às produções das diversas articulações de gêneros e outros marcadores sociais, enquanto sujeitos/as da ação, mas também apontando para a experiência-envolvimento desses/as sujeitos/as, a partir do *conhecimento situado* (HARAWAY, 1995) de suas próprias maternidades/maternagens.

Considerando que a produção artística que envolve a maternagem foi e continua posicionada em um campo de arte menor; que as artistas mães encontram empecilhos para se afirmarem como tal por receio de um rótulo; que a visibilidade do trabalho é insuficiente, dadas as dificuldades de inserção em editais e galerias. Atrelado à construção discursiva disseminada pelo advento da modernidade, de um lugar santificado, sagrado e romantizado que a produção artística que aborda a maternidade carrega em sua ancestralidade, construída pelo imaginário masculino sobre a mulher mãe.

Culminando na urgência levantada pelas visualidades contemporâneas de artistas-mães que encaram a maternagem como investigação estética que esbarra em questões culturais, políticas e sociais tão caras ao feminismo, como igualdade de gêneros, divisão do trabalho, maternidade compulsória, independência do corpo e do prazer.

A temporalidade-espacialidade-poética do *Enquanto* atravessa a metodologia de produção e investigação da *Coletiva Arte e Maternagem*. *Enquanto* investigamos os atravessamentos das vivências-experiências do acontecimento materno, pela prática do fazer-saber localizado mulher-mãe, sob a estreita relação-envolvimento corpo-mãe-bebê-criança-mundo, o qual exige a urgência necessária do coletivo rede de apoio-afeto, de toda a comunidade que se estabelece ao redor da criança, como também denuncia a ausência desta rede de cuidados e afetos, para criar crianças e (re)criar mulheres-mães-artistas.

A *Poética Materna do Enquanto* foi concebida como guia-estratégia de pesquisa-poética-política, pela experiência investigativa-artística em contato direto às produções de

artistas-mães que provocam ruídos e fissuras nas estruturas-dispositivos-instituições patriarcais, e que nos mostram outras formas em maternar e fazer arte.

Trata-se de engendrar possibilidades poéticas com recursos simples, formato lambe-lambe, reproduções de escrita-imagem em escalas variáveis. Tais trabalhos são desenvolvidos em série e colados em espaços públicos estratégicos, a fim de ampliar a visibilidade das questões abordadas. Os cartazes lambe-lambe são produzidos a partir de inquietações e indagações de artistas-mães, sobre as dificuldades de inserção dos trabalhos artísticos no sistema hegemônico das artes contemporâneas, como também os obstáculos sócio-políticos enfrentados por mães.

A *Coletiva AeM* busca, para além das investigações acadêmicas, produzir trabalhos artísticos-políticos em formato de Lambe-Lambe [Figuras 47 e 48] a fim de colocarmos nossos corpos-mães-ações-estratégias-questionamentos presentes na cidade-rua-mundo.

Os trabalhos *Artistas mães produzem enquanto vocês dormem* [Figura 47]; *Cuidar deve ser Coletivo* [Figura 48]; *Artistas Mães Onde estão?* [Figura 49]; e *Artistas mães são infantilizadas quando querem falar sobre maternidade* [Figura 50 e 51], foram produzidos a convite da Coletiva *Mãe Artista*, no ano de 2021, a fim de integrar uma ação nacional intitulada *Lambe Cria, Cria Lambe* promovida pela coletiva. Tal ação consistia em produzir e disponibilizar trabalhos em formato de lambe-lambe, bem como colá-los pelas ruas da cidade em que as artistas-mães participantes residiam.

Participação da ação “LAMBE CRIA, CRIA LAMBE”. Esta ação foi idealizada pela Coletiva Mãe Artista, que convidou outras Coletivas/Mães: Coletiva Artista Mãe, Coletiva Arte e Maternagem (AeM), Coletivo Matriz e Guerrilhas Mamas e as artistas: Cristina Carvalho, Clarissa Borges, Jocarla Gomes, Clarice Gonçalves, Malu Teodoro e Joliari.

O LAMBE CRIA, CRIA LAMBE é um convite para qualquer pessoa colar frases que desromantizam a maternagem, sobre muros, postes, paredes! É botar o corpo num movimento onde o lambe pode ser língua, pode ser extensão de denúncias sobre opressões criadas por esta

nossa sociedade. (Perfil oficial, Coletiva Artista Mãe Disponível: <https://www.instagram.com/mae.artista/>)



Figura 47^{xc}. *Artistas Mães Produzem Enquanto Vocês Dormem*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

#arteematernagem

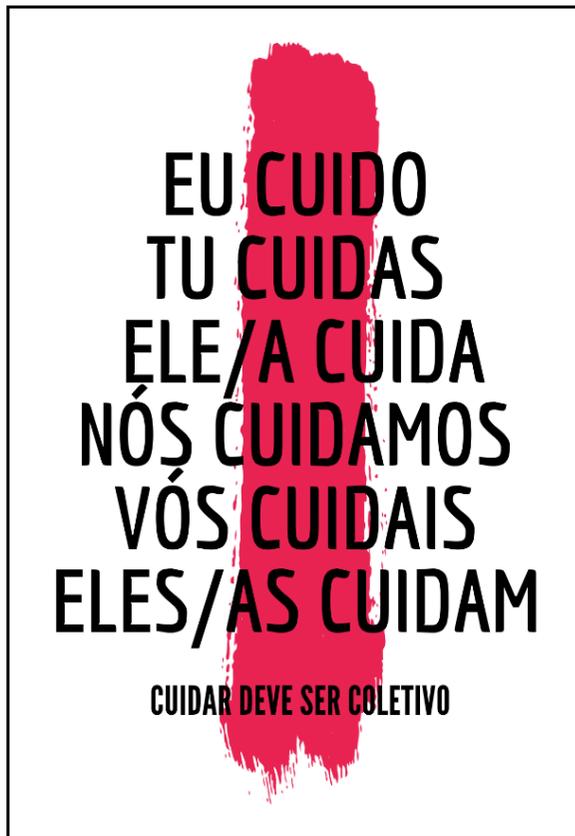


Figura 48. *Cuidar deve ser coletivo*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

#arteematernagem



Figura 49. *Artistas Mães Onde estão?* Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 50. *Artistas Mães São Infantilizadas Quando Querem Falar Sobre Maternidade*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 51. *Artistas Mães São Infantilizadas Quando Querem Falar Sobre Maternidade*. Coletiva Arte e Maternagem. Lambe-lambe. Dimensões variáveis. 2021. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

2.6. Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM

Compreende-se o trabalho de mapeamento-cartográfico AeM intrinsecamente voltado ao conceito de *rizoma* de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995), bem como a *cartografia* como método de pesquisa. Tais preceitos não são recentes em pesquisas na área da arte contemporânea e vem sendo cada vez mais utilizados em investigações que se ancoram nas epistemologias pós-estruturalistas, concebidas como prática de saber-fazer.

Em relação à cartografia como método, aponta-se aos teóricos Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escossia que elaboram pistas, não hierárquicas, que funcionam como “referências, que concorrem para a manutenção de uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar, no próprio percurso da pesquisa – o *hódos-metá* da pesquisa” (PASSOS *et al.* 2015, p. 13). Segundo os autores, o método cartográfico impulsiona a uma reversão de *metá-hódos em hódos-metá*, a fim de transpor a aplicação metodológica em atitude, experimentação e vivência. “Eis, então, o sentido da

cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas”. (PASSOS *et al.*, 2015, p. 10).

Pois, como coletiva de artistas-mães-pesquisadoras, dadas as experiências pessoais das artistas que integram a Coletiva Arte e Maternagem, em intensos diálogos e trocas de experiências com outras artistas mulheres e artistas-mães, que nos rodeiam, passamos a desejar compreender as abordagens críticas e poéticas sobre a condição da mãe na sociedade, em outros territórios, ou seja, em quais medidas o acontecimento materno interage com a produção artística de mães brasileiras.

Neste caminhar investigativo, interessa-nos examinar os processos artísticos, os encontros entre mulheres-artista-mães e suas possíveis potencialidades em gerar poéticas maternas, potência em agir diante das vulnerabilidades e ambivalências inerentes à maternagem (RICH, 2019; O´REILLY, 2016) e estratégias possíveis para construção de redes de apoio e afeto em maternidades ativistas (COLLINS, 2019).

Visto que, para uma artista, a dedicação à maternidade [ao trabalho materno, do cuidado, doméstico, educação, lazer, saúde e no mais] pode significar um rompimento com as diversas demandas de trabalhos e serviços que a produção artística exige. Como afastar-se das movimentações artísticas, exposições, vernissagens, feiras, rodas de conversas, residências artísticas, seminários e assim por diante. Adaptar materiais como tintas não tóxicas, reduzir o tempo de produção no ateliê, [artistas mães trabalham enquanto vocês dormem] ou mesmo inserir a criança no espaço de produção. Ao mesmo tempo em que lidando com a redução de recursos, remanejamento de dinheiro e falta de políticas públicas/nacionais que abarquem a maternidade e a produção artística de mães. Por isso, assumir a temática da maternagem em sua produção artística passa a ser uma questão interessante a ser investigada, visto que ainda se estabelecem estigmas em relação a esta temática.

I. Produção de dados:

A produção de dados desta pesquisa estrutura-se em dois períodos diferentes: o período pandêmico, correspondente à pandemia do coronavírus (COVID-19), e o período pós-pandêmico. Esses contextos culminaram no desenvolvimento de duas estratégias específicas para a aproximação e o fortalecimento das relações entre os pesquisadores e os participantes da pesquisa

A primeira estratégia consistiu na realização de um chamado público para o preenchimento do questionário da Coletiva Arte e Maternagem (AeM), configurando-se como uma abordagem estruturada para coleta e produção de dados. Esse chamado foi amplamente divulgado por meio do perfil oficial da Coletiva no Instagram [@arteematernagem], nos perfis pessoais dos membros do coletivo e também por meio de encaminhamentos realizados diretamente para artistas-mães e a grupos de artistas pelo aplicativo de mensagens WhatsApp. Essa ação desenvolveu uma rede de reencaminhamentos, na qual as próprias artistas-mães compartilharam o chamado com outras mães-artistas em

diferentes regiões do Brasil, ampliando significativamente o alcance da pesquisa.

A segunda estratégia adotada consistiu na realização de eventos, seminários e ocupações que incluíram entrevistas online, configurando uma abordagem de coleta de dados mais fluida e semi-estruturada. Essa metodologia permitiu explorar de forma aprofundada as narrativas das artistas-mães, ampliando a compreensão das especificidades de suas produções artísticas.

É importante destacar que o mapeamento cartográfico-materno promovido pela *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)* permanece em aberto, refletindo a concepção processual da pesquisa. O objetivo central desse mapeamento não é apenas documentar e dar visibilidade às produções artísticas desenvolvidas por artistas-mães, mas também criar um canal que reúna mulheres-mães-artistas brasileiras.

Para fins de análise da presente tese, foi realizado um recorte temporal, considerando os dados encontrados entre os anos de 2021 e 2024. Nesse período, quarenta e três mulheres-artistas-mães brasileiras ou residentes no Brasil, cujas

produções artísticas dialogam com o tema da maternidade, responderam ao questionário *AeM*. Este recorte foi essencial para delinear os contornos da pesquisa.

O questionário *AeM* consiste em um *Survey online (Google Forms)*, com um cabeçalho^{xci} que explica a coleta/produção de dados para o mapeamento-cartográfico-materno *AeM* e participação da pesquisa. O instrumento foi estruturado com vinte e duas perguntas, sendo as dez primeiras origens para a coleta de informações sociodemográficas dos participantes, como nome, dados de nascimento, raça/etnia, local de origem, entre outros. As doze perguntas subsequentes foram formuladas em caráter aberto e subjetivo, permitindo maior liberdade para as artistas-mães expressarem suas reflexões e experiências. Essas questões serão discutidas em maior detalhe ao longo do trabalho.

Além disso, ao final do questionário, foram disponibilizadas duas especificações, nas quais as artistas-mães poderiam, caso desejassem, descrever ou destacar informações específicas

sobre algum trabalho artístico de sua autoria, bem como encaminhar portfólios etc.

Questionário AeM [entrevista estruturada]: 1. Como você enxerga o lugar da mulher artista na contemporaneidade? 2. Como você enxerga o lugar da mulher artista, que também é mãe, no sistema/mercado da arte contemporânea? 3. Depois de ser mãe, você sentiu invisibilidade como mulher? E como artista?; 4. Como a maternidade e o papel de matinar [cuidados e gestão das filhas e filhos] afetou seu processo criativo? 5. Como seu processo criativo afeta sua maternagem? 6. Você esteve com seus filhos durante a pandemia do coronavírus? Como estar com os filhos em casa afetou seu processo criativo? 7. Antes da Maternidade, você já desenvolvia trabalhos que abordavam o feminino? 8. Você se considera uma artista feminista? 9. Quais são suas referências artísticas? 10. Você considera a temática da maternagem, nas artes visuais, uma trincheira para artistas mulheres? 11. Você acha que essa temática tem tempo determinado, ou seja, deixa de ser interessante poeticamente para a artista com o tempo, o

crescimento dos filhos e as outras fases da vida? 12. Em relação aos seus trabalhos e proposições com a temática arte e maternagem que foram expostos, o que você diria sobre a aceitação (público/galeria/espços expositivos/academia) de sua produção? 13. Você gostaria de falar sobre um trabalho específico e a importância deste trabalho para sua produção poética?

As respostas das artistas-mães ao questionário, eram recedidas pelo sistema *Survey online (Google Forms)* e encaminhadas para um drive do e-mail da *Coletiva Arte e Maternagem*, organizadas em planilhas (*Google Sheets*).

Por uma configuração pré estabelecida, na construção do questionário *AeM* foram recolhidas informações veiculadas às respostas ao questionário, como: carimbo de data/hora, endereço de e-mail, nome completo, nome social [caso houver], nome artístico, nome do coletivo [caso houver], data de nascimento, cidade e país onde nasceu, cidade e país onde reside, qual raça você se auto declara? Você tem filhos ou cuida

de crianças? Quantos? Você poderia nos dizer os sexos e datas e ano de nascimento das crianças? Você é mãe solo?

Durante o período de coleta das respostas ao questionário *AeM*, a Coletiva Arte e Maternagem produziu materiais infográficos que destacaram os trabalhos das artistas-mães participantes. Esses materiais incluíam uma imagem de perfil do artista, um breve currículo, uma imagem de uma obra que abordasse a temática da maternagem e a transcrição de uma das respostas fornecidas ao questionário *AeM*.

Os infográficos foram postados no perfil oficial da Coletiva no Instagram, configurando-se como uma estratégia para fomentar o engajamento com a página e promover o fortalecimento das redes entre artistas-mães brasileiras. Essa abordagem contribuiu para a ampliação da visibilidade dos participantes, ao mesmo tempo em que estimulava interações e conexões

De acordo com Kastrup (2015), a atenção cartográfica caracteriza-se por uma abertura ao encontro, moldando-se em processos de (re)significação que envolvem “a suspensão, a

redireção e o deixar vir” (KASTRUP, 2015, p. 38). Nesse sentido, o processo cartográfico da Coletiva *AeM* é compreendido como uma espiral contínua que integra coleta e produção de dados, entrevistas, análise teórica e discussão das obras e poéticas das artistas-mães. Esse movimento é constantemente realimentado por meio de diálogos, revisões e análises colaborativas, configurando-se como um mapeamento cartográfico de caráter afetivo, dialógico e em constante processo.

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE, 1995, p.22).

Para a produção dos materiais infográficos, estabelecemos contato direto com os artistas por meio de mensagens enviadas pelo perfil oficial da *Coletiva AeM* no Instagram. Esse procedimento visava realizar a verificação do conteúdo e obter a devida autorização para a publicação. Curiosamente, esses momentos de interação revelaram-se graças em que alguns artistas-mães solicitaram alterações em

suas respostas anteriormente enviadas pelo questionário via *Google Forms*. Tais propostas foram motivadas pelas transformações vivenciadas ao longo do tempo: *enquanto eram produzidos dados, o tempo passava, as crianças cresceram, os desejos e as poéticas dos artistas se modificaram, e novas experiências emergiram no curso do processo de maternagem e da criação artística*. Essa dinâmica evidencia como as experiências das artistas-mães são remodeladas continuamente, tanto em sua vivência cotidiana quanto na produção de novos trabalhos artísticos.

É relevante destacar que o recurso de envolvimento, que consiste no contato direto com cada artista, opera em múltiplas velocidades, temporalidades e intensidades de interação. Essa prática não apenas viabiliza a produção de materiais infográficos sobre os artistas e suas poéticas, mas também favorece a construção de relações afetivas marcadas por amizades-desabafos e trocas significativas que se construíram e se constroem com as sujeitas pesquisadas. Tal dimensão relacional foi considerada nos recortes analíticos desta

investigação, reconhecendo os afetos-proximidade-trocas com as artistas-mães pesquisadas

Curiosamente, durante o processo de coleta e produção de dados, ainda em aberto, *diversas artistas-mães têm entrado em contato com a Coletiva para informar que planejam enviar suas respostas ao questionário AeM, mas que estas permanecem suspensas, situadas no “quando do Enquanto”*.

Compreende-se que o tempo/espço materno [ou daquela que exerce o trabalho de cuidado/criação] não se alinha às velocidades, operacionalidades e produtividades do sistema de saber-poder capitalista, neoliberal. O tempo/espço da Poética Materna do Enquanto se dá em fragmentos, em suspensões, nas brechas, sob interrupções constantes mental-físico-emocionais.

Para a teórica Elisa Baraitser (2009), a constituição do sujeito materno perante o mundo se dá através das interrupções diárias, sob um hiato no fluxo de ideias, entre a lista de compras e o vazamento do chuveiro etc. e é devido ao curso intermitente

de interrupções cotidianas que a pesquisadora interdisciplinar compreende algo gerativo, na subjetivação feminina-materna.

Com o objetivo de aprofundar as análises acerca das produções das artistas-mães e, simultaneamente, gerar dados relevantes para a presente pesquisa, promovemos a realização de dois eventos por meio do perfil oficial no Instagram, [@arteematernagem]. O primeiro evento, intitulado *Exaustas e sem recursos: Estratégias de artistas-mães na pandemia* (2021)^{xcii} e o segundo evento nomeado *Cartografia Materna* (2024).

Exaustas e Sem Recursos: Estratégias de artistas-mães na pandemia, foi idealizado, produzido e executado por Marta Mencarini Guimarães e Tatiana Reis que coordenam a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)* com apoio financeiro do Decanato de Pós-Graduação [DPG – UNB], por edital público de incentivo e viabilização de projetos de pesquisa científicas, tecnológicas e de inovação, para discentes de pós-graduação, durante a pandemia do corona vírus. E que para tanto convidamos seis artistas-mães brasileiras para compor o projeto.

O financiamento foi fundamental para a execução do seminário, permitindo, entre outros aspectos, a contratação de Elisa Freitas, cientista social e estudante de Artes Visuais da UnB. Elisa desempenhou um papel estratégico no desenvolvimento do evento, colaborando na organização, criação do design gráfico, gravação e edição das entrevistas realizadas com os artistas convidados. Todo o processo foi conduzido em formato digital, respeitando as restrições impostas pela pandemia, e seguindo a seguinte organização:

- Ciclo #1 | ARTISTA, MÃE, PROFESSORA E PESQUISADORA. Ocupação do Instagram com a artista, educadora e mãe Jocarla Gomes (BA/SP) nos dias 04, 05 e 06 de junho e entrevista com a Dra. Clarissa Borges (UFU) no dia 10 de junho às 16h.
- Ciclo #2 | PRODUÇÃO POÉTICA Ocupação do Instagram com a artista e mãe Malu Teodoro (MG) nos dias 11, 12 e 13 de junho e entrevista com a Dra. Renata Felinto (URCA) no dia 17 de junho às 16h.
- Ciclo #3 | TRANSVERSALIDADES E CURADORIA.

Ocupação do Instagram com a artista Clarice Gonçalves (DF) nos Dias 18, 19 e 20 de junho e entrevista com Dra. Silvana Macedo (UDESC) no dia 24 de junho às 16h.

O projeto *Exaustas e Sem Recursos: Estratégias de artistas-mães na pandemia*, não gerou apenas dados importantes para a pesquisa como também fortaleceu redes entre as artistas-mães, criando um espaço de reflexão coletiva sobre as interseções entre arte, maternagem e a precariedade intensificada pela pandemia.

Para a *Coletiva AeM* e o *Mapeamento-Cartográfico* foi uma experiência importante, pois compreendemos que era possível desenvolver um projeto todo on line, com entrevistas e ocupações artísticas, no qual fosse do interesse de outras artistas-mães em todo o Brasil. Pelo projeto *Exaustas*, percebemos um maior engajamento de outras artistas-mães em comentários na rede social, mensagens *in box* e inscrições no mapeamento e respostas ao questionário *AeM*, reafirmando o compromisso com a documentação e visibilidade das produções de artistas-mães.

O projeto *Cartografia Materna*^{xciii}, desenvolvido em 2024 sem qualquer financiamento, consiste em um ciclo de conversas [entrevistas semiestruturadas] com o objetivo de ampliar e aprofundar as investigações da *Coletiva Arte e Maternagem*. As entrevistas abordam temas como a produção artística sendo artista-mãe, estratégias poéticas, economia do cuidado e as artes visuais, inserção das artistas-mães no sistema artístico contemporâneo, bem como as diversas questões que atravessam o desenvolvimento artístico e poético das artistas-mães. Para tanto, foram convidadas e entrevistadas as artistas-mães Jocarla Gomes, Maicyra Leão, Priscilla Burh, Cathy Burghi, Iara Sales, Malu Teodoro e Yanaky Herrera.

A falta de financiamento para o desenvolvimento do projeto *Cartografia Materna* foi um fator determinante para o enfrentamento e superação de empecilhos, sendo o principal deles o acúmulo de tarefas e funções. Entre os desafios enfrentados, destacam-se o convite às artistas-mães, a organização das perguntas semiestruturadas, a execução das entrevistas, a gravação e edição das entrevistas, a produção do

design e a divulgação do projeto etc.

Tanto em *Exaustas e Sem Recursos: Estratégias de artistas-mães na pandemia* quanto em *Cartografia Materna*, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com artistas-mães brasileiras e/ou residentes no Brasil, através de relatos audiovisuais, por meio de plataformas digitais. As entrevistas foram editadas e disponibilizadas na plataforma digital *YouTube do Arte e Maternagem*. Partes das respostas das artistas foram utilizadas como substância analítica nesta pesquisa, sendo transcritas e fundamentando o texto.

[...] o relato oral pode ser lido como um texto em que se inscrevem desejos, normas e regras, e também se apreendem fugas; em suma, deve ser trabalhado tecido e passível de ser lido como um texto articulador de discursos. (GUIMARÃES NETO, 2012, p. 17).

As entrevistas foram conduzidas de forma semiestruturada, permitindo uma abordagem flexível e adaptável às experiências e perspectivas das artistas-mães. Após a realização das entrevistas, o material bruto foi editado

para remover eventuais trechos irrelevantes ou repetitivos, mantendo o foco nas questões centrais da pesquisa. As entrevistas editadas foram então disponibilizadas na plataforma *YouTube do Arte e Maternagem*, tornando-as acessíveis a um público mais amplo e facilitando a disseminação dos resultados.

Partes das respostas das artistas foram transcritas e utilizadas como substância analítica nesta pesquisa. A análise das transcrições permitiu identificar temas recorrentes, padrões e nuances nas experiências das artistas-mães, fornecendo uma base sólida para a discussão e interpretação dos dados. As transcrições foram fundamentais para a construção do texto, permitindo uma análise detalhada e contextualizada das estratégias, desafios e superações enfrentadas pelas artistas-mães durante a pandemia e em suas práticas artísticas cotidianas.

II. Análise sociocultural:

Compreendemos que os dados levantados apontam para uma pequena parcela da totalidade de mulheres mães-artistas

brasileiras e, neste sentido, a intenção desta análise não se faz em abarcar a totalidade, mas vislumbrar possibilidades de representatividade e diagnósticos-análises-pesquisas em relação à produção poética e vivência-experiência maternas de artistas-mães.

Os dados coletados pelo questionário *AeM* nos trazem algumas características das especificidades das subjetivações de artistas-mães brasileiras, que analisaremos a seguir, porém nos revela também ausências e silenciamentos que ainda vigoram em uma sociedade patriarcal, classista, racista e colonial.

Neste passo, refletimos em relação aos territórios que o chamamento público via *internet* pode alcançar no Brasil e fora dele, dado que as quarenta e três artistas-mães que responderam ao questionário se distribuem da seguinte maneira: 2,3% no Norte; 11% no Nordeste; 20% no Centro-Oeste; 41% no Sudeste; 13% no Sul; e, curiosamente, 6,9% em Portugal. Neste sentido observamos uma maior concentração no Centro-Oeste e Sudeste.

Qual raça você se auto declara?
43 respostas

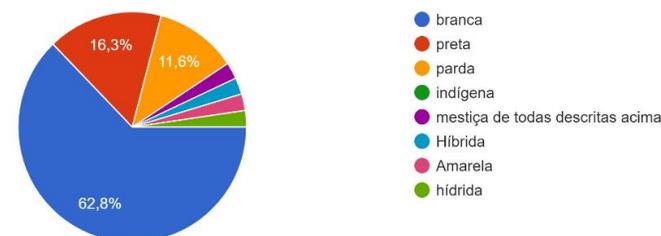


Figura 52. *Qual raça você se autodeclara?* Gráfico gerado pelo sistema *google*, arquivo pessoal da pesquisadora, 2024.

Você é mãe solo?
43 respostas

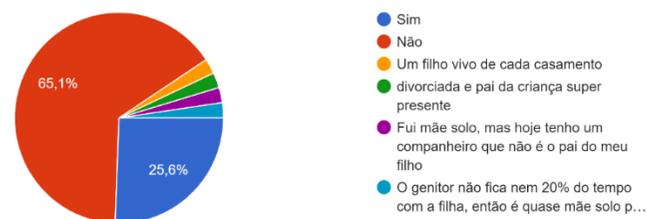


Figura 53. *Você é mãe solo?* Gráfico gerado pelo sistema *google*, arquivo pessoal da pesquisadora, 2024.

Analisado o gráfico “Você é mãe solo?” [Figura 53], pode-se elucidar-aproximar algumas características a fim de compreendermos o recorte social, que fomos capazes de alcançar. Dentre as quarenta e três artistas-mães brasileiras que respon 65,1% declararam não serem mães solo, ou seja, são mulheres que compartilham o trabalho doméstico, a maternagem e o cuidado dos filhos com outras pessoas, como o pai, familiares, redes de apoio ou serviços pagos. Por outro lado, 25,6% das artistas-mães se declararam mães solo, enfrentando sozinhas os desafios da maternagem e do cuidado. As demais apresentaram outras características de maternagem e cuidados com as crianças.

Ao analisar os dados apresentados nos gráficos "Você é mãe solo?" e "Qual raça você se autodeclara?" [Figuras 52 e 53], observa-se uma menor representação de artistas-mães negras, indígenas e racializadas em nossa coleta. A autodeclaração de raça entre as quarenta e três artistas-mães que responderam ao questionário sociocultural foi a seguinte: 62,8% se autodeclararam brancas, 16,3% pretas e 11,6% pardas. As

demais categorias racializadas, como indígena, mestiça, híbrida e amarela, somaram menos de 1% cada, totalizando 37,2% das entrevistadas.

Esses dados apontam para questões importantes sobre a metodologia aplicada na coleta de dados, as distâncias socioculturais de acesso à *internet* e à rede social *Instagram*. Embora o *Instagram* seja uma plataforma amplamente utilizada e popular, ela pode perpetuar desigualdades sociais e econômicas, tornando-se classista em certos contextos. Isso nos alerta para a bolha sociocultural que repercute na profunda desigualdade social brasileira, a racialização da pobreza e o silenciamento de certos grupos.

Ao passo que nos compreendemos como pesquisadoras das *Poéticas Maternas do Enquanto*, atentamo-nos às muitas artistas-mães brasileiras em diversas articulações de gênero, raça, etnia e classe, bem como diferentes sistemas de manutenção-organização em lutar-ceder, produzir-manufaturar-maternar-expor, trabalhar dentro e fora de casa para tentar dar conta-desistir do todo, do dia a dia. No entanto,

reconhecemos que não fomos capazes de alcançar todas essas vozes e experiências.

Outrossim, analisamos a ausência como um dado significativo, o que nos aponta para a necessidade de aplicar outras maneiras de estabelecer e criar vínculos com diferentes comunidades e recortes sociais. Diante desse quadro, destacamos a importância de realizarmos outras pesquisas, resgatando recursos e financiamentos culturais e de pesquisa. Isso permitirá estabelecer recortes territoriais menores e mais específicos, a fim de alcançarmos outras dimensões e experiências de artistas-mães brasileiras.

III. Análise das respostas-relatos em caráter aberto e subjetivo e alguns trabalhos artísticos

Nossa investigação se fez pontualmente a partir de entrevistas com as artistas-mães, pois nossa abordagem parte da perspectiva dessas artistas. Desenvolvemos uma análise de experiência sobre a exposição *Matriz* exibida no Museu Nacional da República, em Brasília, que pode ser encontrada no artigo

Matriz: Relato de uma experiência em arte e maternidade (2021)^{xciv}.

Contudo, percebemos que se faz interessante desenvolvermos pesquisas mais aprofundadas em relação às exposições e ao mercado da arte, ou seja, entrevistarmos os curadores/as, as/os colecionadoras/es e o público, a fim de produzirmos mais dados acerca da relação entre arte maternagem, curadoria e recepção do público

Faz-se pertinente pontuar que nossa pesquisa se inicia durante a Pandemia do coronavírus (COVID-19), e naquele momento, houve uma maior preocupação institucional, estatal e mundial em relação às demandas que abarcam o trabalho do cuidado, bem como a maternidade. Naquele período, houve uma crescente troca entre artistas-mães, produção de exposições, seminários, residências artísticas que abarcam a temática da maternidade, que aconteceram on-line, durante a pandemia.

Chegamos a vislumbrar, talvez um lugar de trincheira, de possível defesa-descanso-retomada durante a batalha, porém, com o passar do tempo, percebemos que as pedras no caminho

foram se reencaixando em seus lugares de origem, permanecendo tortuosos os caminhos para as artistas-mães.

Ao ser perguntada sobre a possibilidade em associarmos a arte e maternagem à uma trincheira no sistema da arte, a artista Clarissa Borges nos responde que a trincheira, o lugar de abrigo “ainda não está pronto, precisa de mais gente escavando para conseguir virar um lugar seguro e potente”. Pontuando que as artistas mulheres-mães não se escondem na trincheira, “estão do lado de fora atirando e lutando, não tem paz nem sessar fogo na luta”. (BORGES, 2021, entrevista para AeM).

Ao passo que a artista Christina Fornaciari, interpreta a metáfora da trincheira em outra perspectiva, respondendo:

Acho que sim, porém, desejo que isso pudesse se transformar... Fico pasma quando penso em todas as obras que criei em torno deste tema, enquanto que o pai da criança, que também é artista visual, não criou nenhuma!! Então, desejaria ver essa temática mais espalhada entre os gêneros, pois isso refletiria uma distribuição das tarefas também...[...]. (FORNACIARI, 2021, entrevista para AeM).

A não-divisão dos trabalhos domésticos e do cuidado acabam por refletir também no interesse pela temática da maternagem? Em nosso mapeamento, observamos que os trabalhos produzidos por artistas-mães apresentam pouca, ou quase nenhuma, representação do parceiro [pai, genitor, etc.] ou mesmo outras figuras cuidadoras protagonistas na cena, representação, figuração das/nas obras analisadas.

Visto que a grande parte dos trabalhos artísticos acaba por centrar-se no acontecimento materno na vida daquela artista e as transformações físicas, espaciais, psicológicas, sociais e no mais que o acontecimento da maternidade provoca.

Mesmo em tempos pandêmicos no qual houve maior produção artística sobre a temática da maternagem, visto o crescente número de exposições no Brasil e a produção artística de mulheres-mães, faz-se importante refletirmos em relação à visibilidade e recepção dessas exposições pelo circuito artístico, bem como as possibilidades em monetizar os trabalhos e/ou projetos artísticos.

A artista Renata Felinto pontua como “subvisibilização”, no sentido de que tratar poeticamente de maternagem nas artes visuais aponta para um nicho mais restrito. Como aborda Maira Freitas, as exposições que abarcam a temática de arte e maternagem passam a ser encaradas pelo sistema da arte como subcategoria, encaixadas às exposições temáticas, “carece de representatividade em toda a complexidade das mulheridades” (FREITAS, 2021, entrevista para AeM). Elisa Elsie aponta para a escassez de reconhecimento nacional e ou internacional de artistas-mães que abordam a maternidade como pesquisa poética: “Enxergo mães exaustas e cansadas, que para além de todas as demandas pessoais, tentam de alguma forma orbitar e quem sabe se inserir nesse "sistema" historicamente tão anti-mulher”. (ELSIE, 2021, entrevista para AeM).

Na obra *Artistas largam a arte para serem mães* [Figura 54], Adriana Kairu joga com a representação do conhecido *Ready Made* de Marcel Duchamp, a Fonte. Enquanto Duchamp rotaciona um mictório qualquer, a fim de transpô-lo do mundo ordinário ao mundo da arte, transformando-o em obra, Kairu

redireciona a Fonte ao seu local de origem, mictório, porém, a metáfora que a artista-mãe busca nesta rotação está em aproximar a obra da vida, do acontecimento materno. “Artistas largam a arte para serem mães”.



Figura 54. Adriana Kairu. *Artistas largam a arte para serem mães*, 2020.

Acrescentaríamos à afirmação de Adriana Kairu que o sistema da arte expulsa as mulheres-mães, não dando garantia qualquer em continuarem pertencendo a um espaço de poder que não aceita a presença barulhenta da criança, sistema no qual não é aceito que a artista se ausente das vernissagens, das exposições e das feiras. Não há garantia, que a artista poderá permanecer produzindo e participando de residências artísticas acompanhada de sua filha e/ou seu filho. Não há garantia que a representação da galeria se manterá após a maternidade.



Figura 55. RadioTeta^{xv}: Performance_ Marcelle Louzada, ysa Lour, Daniela Arruda e Edson vangogh, 2022.

A fim de questionar a invisibilidade das artistas-mães, Marcelle Louzada com a *Banda Fiológica: Isto não é um espetáculo!* [Figura 55], desenvolve a performance *Radioteta*, nome que faz referência direta ao hábito de alguns bebês de segurarem-girarem o mamilo do peito que os amamenta. Escrachada, a performance-*talkshow* aborda diversas questões que tangenciam os corpos-mães e todos/as envolvidos/as no materno, dentre elas: Maternidade compulsória, puerpério,

invisibilidade e sobrecarga materna, assim como sexualidade e desejos.

Atualmente tudo o que faço é na precariedade: do tempo, do fôlego, da organização, do equilíbrio. Enquanto escrevo levanto e sento mais de 10 vezes para pegar o bebê que saiu da minha zona de vigília-visão. Finalizei um processo de doutorado com bebê pendurado nas tetas e desde o nascimento de Lira não consigo fazer arte sem pautar na maternidade. Mãe aos quase 40, diante de uma pandemia que assombra o mundo, crio escrita crio performance crio ruído crio bebê crio maternidade". Para criar uma mãe é preciso uma aldeia" (Tatiana Cavinato). No que diz respeito a minha pequena matilha, meu bando, minha banda, toda uma banda carrega um bebê no colo e quem não enxerga pula fora logo: não dá pra desconsiderar a maternidade no rolê! (MARCELLE LOUZADA, 2021, entrevista para AeM).

Como as artistas entrevistadas enxergam o lugar da mulher-artista-mãe, como aquela que tem que se desdobrar para conseguir produzir arte para além do papel social de mãe, dentro do circuito das artes? Pelas respostas recebidas, as artistas apontam a exaustão em exercer diversas atividades e a manutenção da casa-vida de outras pessoas, como também a invisibilidade e/ou dificuldades em se posicionar no circuito das

artes, receber financiamento, produzir obras de arte, participar de exposições e residências artísticas.

É exaustivo e desgastante ter que dar conta de tudo e sentir que te colocam num lugar "menor". Sinto que todas as vezes que falo em eventos de fotografia como é ser mãe e artista fecho algumas portas porque a fotografia brasileira é feita por homens brancos, cis, heterossexuais que ditam regras, escolhem quem são ou não são relevantes e quase nunca aceitam ser questionados. (BURH, 2020, entrevista para AeM).

A recorrente invisibilidade e não reconhecimento de artistas mulheres em prêmios nacionais nos remete a histórica dicotomia de oportunidades entre homens e mulheres nas artes visuais. Enquanto as bancas de avaliação e premiação permanecerem majoritariamente compostas por homens brancos cis gêneros e naturais do sudeste brasileiro, possivelmente as artistas mulheres permanecerão ouvindo o eco das palavras de Gonzaga Duque, no livro *A arte brasileira*, de 1888.

Como nos revela Ana Paula Simioni (2013), mesmo diante do reconhecimento e da condecoração de características

visionárias na execução de suas pinturas, Abigail de Andrade é classificada como amadora pelo então mais importante crítico da época, Gonzaga Duque. A avaliação do crítico revela as relações e inflexões de gênero em um campo intelectual quase que exclusivamente masculino e que (re)produz intimidações da capacidade profissional de artistas mulheres, relegadas a espaços secundários. Nesse contexto, Abigail elaborava uma obra relevante para a história da arte brasileira, em curta e intensa carreira.

Buscamos compreender de que maneiras o evento da maternidade e o papel de maternar [cuidados e gestão das filhas e filhos] afeta o processo criativo das artistas. Como também em quais sentidos a produção visual e poética, ser uma artista, afeta a maternagem/maternidade.

A artista Letícia Carvalho (2017) em sua pintura *Puerpério Transitório* (2021) [Figura 56], aborda as mudanças físicas e psíquicas que o advento da maternidade e, principalmente, o período do puerpério, afetou a artista. Na pintura, vemos o reflexo da imagem no espelho, uma mulher negra, muito magra,

está nua, em sua barriga, há algumas marcas que sugerem flacidez e /ou estrias, seus seios murchos, tendo um dos mamilos a escorrer sangue. Ela se olha através do espelho, com um semblante sério, enquanto corta seus próprios cabelos. Pode-se aferir que manter os cabelos compridos demandaria uma relação de cuidado consigo mesma, para lavá-los, penteá-los e secá-los, ao passo que grande parte das mães-solo não detém deste tempo de dedicação a si mesma.

Antes eu desenhava muito durante o dia, mas hoje em dia basicamente só produzo a trabalho por conta do estresse de fazer isso enquanto minha filha puxa, pede peito, atenção. Raramente consigo tempo pra estar tranquila e relaxada para desenhar livremente como uma atividade relaxante, mas quando desenho sobre maternar, sinto que é uma forma de organizar todos esses sentimentos. (LETICIA CARVALHO, 2021, entrevista para AeM).

Faz-se interessante a análise da artista sobre o tempo de dedicação ao trabalho artístico, as interrupções constantes ao trabalhar. Em outro sentido, a artista nos aponta a potência criativa em abordar a temática da maternagem enquanto processo de ressignificação e produção estética.

Puerpério Transitório faz parte da exposição virtual Entre o Ser e o Tornar-se Mãe, realizada em 2021 em meu perfil no Instagram com apoio da Lei Aldir Blanc e foi muito importante pra mim pois pude organizar nesse trabalho sentimentos que muitas vezes me tiravam a vontade de produzir. Nessa exposição pude transformar o materno em combustível pra mim e não barreira. (LETICIA CARVALHO, perfil oficial da artista. Disponível em: [@leticafe](#)).



Figura 56. CARVALHO, L. *Puerpério Transitório*, Acrílica sobre tela, 50x50cm, 2021.

A artista e pesquisadora Luiza Baldan (1980) nos mostra um curioso aspecto presente em diversas experiências

maternas, que a artista nomeia como “trocas horizontais entre pessoas”, sob um envolvimento solidário e aberto ao outro/a e ao novo.

Não ter autonomia e individualidade plena compromete os projetos de longa duração e imersão aos quais estava habituada a desenvolver. Preciso impor outras condições para trabalhar com mais foco. Mas também percebo que hoje me interesso por outros lados do meu trabalho que condizem com a condição atual de mulher menos autocentrada que me tornei. Existe um lado mais humano, mais interessado nas trocas horizontais entre pessoas que trago e me envolvo na pesquisa e na realização do meu trabalho, sinto muito mais prazer agora em estar e escutar o outro do que em situações anteriores. (BALDAN, 2023, entrevista para AeM)

A articulação de artistas mães em criar coletivos, organizar reuniões, rodas de conversas e trocas vida-arte se faz presente como estratégia de sobrevivência e fortalecimento, como nos conta a diretora e produtora de documentários e projetos Amandine Goisbault.

Faz-se pertinente pontuarque a artista Amandine Goisbault juntamente com as trabalhadoras da cultura Bruna

Pedrosa, Maré de Matos, Aline v. Linden e Laura Morgado desenvolvem a RAMA: Rede Afetiva de Mães Artistas^{xcvii}, na qual produzem o mapeamento estético-afetivo de mães-artistas em Pernambuco. O *Mapa Afetivo da Maternidade*, produzido em oficinas com mulheres-mães, coordenado por Amandine Goisbault e Bruna Pedrosa [Figura 57].

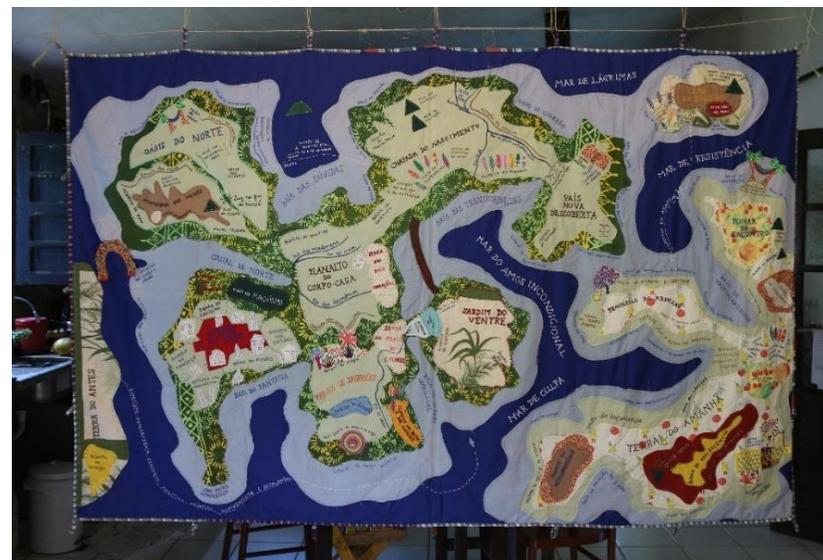


Figura 57. GOISBAULT, A; PEDROSA, B. *O Mapa Afetivo da Maternidade*, 2019.

[...] sinto uma vontade enorme de apostar mais nos meus processos artísticos, de trocar com outras mulheres e/ou

mães artistas, que muito me inspiram. Depois que me tornei mãe, passei a trabalhar muito mais com mulheres, montando seus filmes ou criando projetos coletivos, e também passei a ter uma vontade de elaborar projetos meus pessoais para me expressar principalmente sobre o tema da maternidade. (GOISBAULT, 2021, entrevista para AeM).

A fim de entendermos o quanto a temática da maternidade abarca a vida da artista, perguntamos se a arte e maternagem passa a ter prazo de validade, ou seja, ao passo que as crianças crescem e o tempo passa, será que as artistas continuariam interessadas em abordar a maternidade e a maternagem como temática em suas produções artísticas?

De forma pertinente, a resposta não se dá unanime, algumas artistas argumentam que a maternidade acompanha os processos e desenvolvimentos da arte e da vida. Enquanto outras artistas consideram serem atravessadas por questões disparens à maternidade.

Já me fiz essa pergunta, e acho que não. Acho que o atravessamento da maternidade, uma vez que entra na pesquisa da artista, passa a fazer parte da sua

musculatura. Por causa da maternidade eu me tornei feminista, maternista, ativista. Essa postura revolucionária deixa, em certo momento, de falar apenas das minhas vivências, mas passa a olhar para o tema. E o tema, assim como o ativismo sobre ele, precisa de muito trabalho e muito destaque. É possível que os objetos de pesquisa mudem, a linguagem visual. Mas a temática possui muitos desdobramentos e possíveis evoluções. (DIANA GONDIM, 2024, entrevista para AeM).

Em nossa perspectiva, consideramos o advento da maternidade imensurável, ambivalente, doloroso e arrebatador, não por acaso, desenvolver essa pesquisa se estabeleceu como combustível em persistir produzindo arte-pesquisa-gente-vida.

Dentre os diversos ângulos de análise de determinada questão em exigir visibilidade às produções artísticas sob diversas articulações de gêneros e outros marcadores sociais, enquanto sujeitos/as da ação, mas também apontando para a experiência-envolvimento desses/as sujeitos/as, com a própria maternidade e maternagem em reverberações subjetivas de suas produções de visualidades, identificamos nas produções artísticas:

- Visibilidade à figura materna e combate à maternidade romantizada, idealizada, padronizada, única.
- Desenvolvimento da poética artística através de recursos estéticos presentes no cotidiano-casa-experiência materna:
 - Autorrepresentação e imagens de máscaras e/ou espelho ligada à rostidade.
 - Referências diretas ao corpo-mãe como: imagens de vulvas, barriga grávidas, útero, placenta, mamilos, peito, leite, cabelos etc.
 - Representação do corpo-materno em potência desejante e sexualidade, para além da maternidade.
 - Representação dos/as filhos/as, em suas próprias imagens ou objetos que se relacionem às crianças.
 - Imagens de casas ou análogas ao doméstico como: objetos domésticos, roupas, varal, tecidos, lençóis, colchões, cama, travesseiros etc.
 - Curta profundidade de campo nas imagens.
 - Utilização do bordado, linhas, crochê, etc.
 - Uso da palavra como recurso imagético-sentido-significado.
- Uso de mapas e/ou montagens de imagens que se relacionam cartograficamente, construindo uma narrativa interna.
- As representações poéticas concentram-se em autorrepresentação, escrita de si, inserção dos filhos/filhas no trabalho poético, de modo que tais participações imagéticas fazem-se presentes em objetos-brinquedos-roupas característicos utilizados por crianças, bem como imagens do cotidiano que as cerca.
- Observamos que, em grande parte da produção artística, a representação masculina [paterna, genitor, etc] não se faz presente, em outras palavras, a não presença se estabelece como um dado que questiona a figura paterna ativa.
- As poéticas maternas travam narrativas e discursos que apontam para a centralidade na mãe, no cuidado e na responsabilização em se produzir uma nova criança no mundo.

As representações contemporâneas que apresentam a centralidade na figura materna constroem camadas críticas tanto de afirmação política como de transformação canônica. Neste sentido, a centralidade materna amplia a visibilidade na mulher-mãe e nas necessidades intrínsecas relativas às mudanças corporais, emocionais e o trabalho exaustivo do cuidado, assim como sinaliza a necessidade de descentralização do cuidado, ampliação de rede de apoio, escolas, creches, políticas públicas, comunidade e responsabilização paterna.

Em relação a esta característica, passamos a nos questionar sobre a produção masculina, artistas homens cis e/ou trans que exercem o trabalho do cuidado e abordam essa temática em suas poéticas. Em nosso mapeamento, dito de forma mais precisa, na chamada pública que realizamos, nenhum artista homem, cis e/ou trans, nos respondeu. Porém, acreditamos que os trabalhos dos artistas ^{xcvii} devem ser investigados em outras pesquisas.

Das questões em relação ao desenvolvimento criativo de poéticas maternas, interessa-nos pensar sobre o crescimento

das crianças, filhas/filhos e em quais sentidos o desenvolvimento infantil reflete na produção materna. Uma das características que se faz presente refere-se à relação corporal entre mãe-criança, que atravessa diversas fases correlacionadas ao desenvolvimento infantil, de modo que percebemos que, em relação à produção imagética, nas representações artística de artistas-mães e coletivos/as, a distância focal, há modificações.

Enquanto a artista-mãe vivencia a primeira infância da criança, a proximidade corpórea se faz muito expressiva, o que é refletido em grande parte das imagens fotográficas e pinturas produzidas pelas artistas; já durante o crescimento infantil, tais características de curta distância focal modificam-se para construções imagéticas com maior distância focal em proximidade à paisagem.

- Questionar o papel paterno na responsabilização dos cuidados-criação dos/das filhos/filhas.
- Questionar o lugar institucional, política-educacional-saúde no cumprimento dos direitos; assessoria,

acolhimento e políticas públicas para mulheres e crianças.

- Questionar o sistema da arte, financiamento público e privado e ampliação de espaços para mães e filhos/as. [Espaço adequados de inclusão que ampliem a presença de crianças em espaços expositivos, galerias, museus etc].

IV. Análise das Imagens: Aby Warburg e Feminismos

O *Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM* produzido [e em produção] se estabelece como uma coleção de imagens-obras de arte, que abordam a maternidade em diversas camadas, experiências, vivências, instâncias, sentires e afetos. Em nossa análise, estabelecemos diálogos-relações-trocas entre as imagens, com o desejo de manter as forças imagéticas abertas das possíveis confabulações poéticas-políticas, produções de subjetividades e conhecimento.

Sob um jornada de das investigações-escutas-leituras que *bisbilhota* com/entre artistas, pesquisadoras e mães, através de pistas-expressões-vivências imagéticas, encontramos brechas e associações. Em *Para onde vai a história da arte?*, a historiadora da arte Griselda Pollock (2021) aponta para a adoção do modelo walburguiano por pesquisadoras feministas, as quais buscam, através do método de montagem, “estudarem a violência, a história e a imagem, [...] desafiando os modelos da modernização progressiva, e que expõem uma violência subjacente e fundada de modo específico no gênero” (POLLOCK, 2021, p. 1438).

Griselda Pollock (2021) afirma que a tese de Warburg, ao analisar a obra do pintor Sandro Botticelli, contempla a existência de um paganismo, de caráter dionisíaco, no período do Renascimento. À vista disso, a *Biblioteca do Instituto Warburg* detém de vastas inscrições visuais deste período, que encaminhará o interesse na obra de Warburg pelas feministas Sigrid Schade e Silvia Federici.

Pesquisadoras que questionaram em suas respectivas investigações como pensar em um renascimento da cultura humanista se o período moderno [preceitos de racionalidade, ser humano como centralidade, cientificismo e no mais] segue se estabelecendo através da violência e misoginia da “irrupção inquietante da queima das bruxas” (POLLOCK, 2021, p. 1435).

Como historiadora, Federici atravessa um território histórico similar àquele coberto por Schade, para defender que a desapropriação violenta das mulheres _ isto é sua domesticação forçada, a eclosão de seu trabalho do sistema de troca reconfiguração de seus serviços em cuidados adultos e crianças posta como natural _ foi fundante para a acumulação primitiva, da qual dependeu da emergência do primeiro capitalismo. (POLLOCK, 2021, p. 1437).

Para além da admiração aos trabalhos das pesquisadoras supracitadas, é de fundamental aporte teórico para esta pesquisa compreendermos que o modelo de pranchas, desenvolvido pelo historiador alemão *Aby Warburg*^{xcviii} (1866-1929), que se estabelece como ferramenta associativa entre imagens, materialidades, sentidos, símbolos, sentires, afetos e

no mais, auxilia-nos para o desenvolvimento de composições e análises do *Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM*.

Visto que, em nossa investigação, não buscamos construir uma “história da arte materna contemporânea brasileira”, mas sim traçar caminhos-interações-associações-avizinhamentos possíveis entre as imagens produzidas pelas artistas-mães pesquisadas, a fim de compreendermos quais são as contribuições dessas produções artísticas nas (re)construções identitárias maternas na atualidade e, em que sentido a produção contemporânea produzida por artistas-mães amplia o debate sobre sua visibilidade.

Georges Didi-Huberman (2013), principal interlocutor de Aby Warburg na atualidade, aponta ao método warburgiano a partir da sobrevivência da imagem, conceito que desenvolverá em *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Compreendemos que o método de Aby Warburg se faz através da montagem, nas associações entre as imagens, não estando necessariamente voltadas à linearidade temporal.

Warburg cria associações como a memória que estabelece ligações que atravessam o tempo-espço. Neste sentido, o método de Warburg se apresenta como sintoma de uma sociedade. Warburg propõe, então, “um modo de pensamento centrado em tensões e polaridades” (DIDI-HUBERMAN *apud* NUNES, 2019, p. 90), que busca uma expansão para outras formas de estabelecer associações, diálogos, compreensões, do mundo-sociedade-pessoas-cultura, através das imagens.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram colocados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentes inesperados e objetivo sempre frustrados. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Faz-se pertinente apontar que Aby Warburg, em suas pranchas, associa obras de arte a outras produções imagéticas, não fazendo distinções hierárquicas entre as imagens e suas

possíveis convivências, buscando evidenciar, neste sentido, as relações entre as imagens e a não criação de um inventário. “Um modo com certeza errado de ler a prancha seria o de ver nela algo como um repertório iconográfico” (AGAMBEN, 2019, p. 37).

Segundo Mateus Carvalho Nunes (2019), o *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) [Figuras 58 e 59], projeto no qual Warburg trabalhou até o fim de sua vida, consistia na montagem de cerca de 80 pranchas de madeira revestidas por um tecido de cor preta. Essas pranchas funcionavam como constelações, nas quais se criavam associações entre imagens impressas em papéis de diferentes naturezas, fotografias, impressões de embalagens, selos, moedas, pinturas etc.

Tais imagens eram dispostas sobre as pranchas, presas com pequenas tachas/grampos, que poderiam ser removidas e arquivadas, tamanha maleabilidade, associativas entre as forças expressiva das imagens. A coleção de imagens do *Atlas Mnemosyne* não se estabelece como finito, mas aberto a outras associações possíveis.

Warburg estabelece sua plataforma de expressão através da imagem. Conceitos como *Nachleben der Antike* (“sobrevivência da Antiguidade”), *Pathosformel* (“fórmula de pathos”) e *Denkraum* (“espaço do pensar”) são, essencialmente, imagéticos: são observados na materialidade da imagem, através da imagem, fenômenos e ferramentas atestadas através da observação e comparação de imagens a partir de um método de montagem. (NUNES, 2019, p. 92).

Podemos dizer que a noção warburguiana de estilo se faz de maneira muito diferente daquela canônica, pois o cânone postula atributos estéticos e formais, separados por distintas marcas, cores, luz-sombra, temáticas específicas a cada tempo-historicidade. Aby Warburg aponta os desejos compartilhados entre uma sociedade-comunidade em um tempo-espaço específico.



Figura 58^{xcix}. WARBURG, A. *Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, 2020 (vista da instalação). Foto: Silke Briel. Haus der Kulturen der Welt, Berlim.



Figura 59°. WARBURG, A. *Bilderatlas Mnemosyne*, painel 39. Foto: Wootton/fluid. Instituto Warburg, Londres.

Estilo, para Warburg, não era uma questão de atributos estéticos ou formais, mas sim um amplo fenômeno cultural pertencente à dinâmica das condições psicológicas de uma sociedade específica. Estilo, mais do que uma normatividade temporal, era a expressão de impulsos, traumas, admirações e desejos compartilhados. (FUCHS, 2023, p. 68).

Griselda Pollock (2021) coloca que o modelo warburguiano em promover encontros de diversos tempos-momentos culturais de imagem enquanto “máquina de pensar” possibilita um tipo de pensamento feminista sobre “formulações que concernem à diferença sexual e por isso mesmo ao fazer-se da vida e à sua continuidade humanizada, à alteridade e a formação de subjetividade e sexualidades diferenciadas”. (POLLOCK, 2019, p. 1450).

Pollock (2021), em diálogo com a investigação crítica iniciada por Linda Nochlin nos anos 1970, aponta para as redefinições e modos de fazer no campo das artes visuais, através das (re)inscrições históricas das práticas e dos devires femininos/feministas. Nochlin questiona as dualidades e

oposições binárias sustentadas pela modernidade, focando na construção de uma "genialidade hegemônica canônica". Essas concepções essencialistas levaram a dissonâncias, hierarquizações e apagamentos históricos.

O apagamento de artistas mulheres e de mães-artistas, assim como de outros marcadores sociais, é histórico e político e tem sido denunciado e desconstruído por meio de inúmeras pesquisas acadêmicas e ativismos feministas. Trabalhos como os de Nochlin (1971/2016), Parker e Pollock (1981) e Simioni (2007) apontam para o revisionismo histórico, a invisibilização das minorias e destacam a necessidade de reconhecer as perspectivas da diferença. Eles também questionam os alicerces do sistema de saber-poder, buscando outros lugares do conhecimento e a urgência em ampliar a visibilidade e o reconhecimento dos processos de construção de sentidos produzidos por mulheres artistas e artistas-mães.

Para Pollock (2023), a práxis feminista está ligada a um devir sem fim, no sentido de que os movimentos feministas são múltiplos e estão em constante desconstrução, debate e

reestruturação de seus contornos e ações políticas. Isso sugere que o feminismo é um campo dinâmico e em evolução, que continuamente questiona e reformula suas próprias premissas e estratégias.

Esse enfoque na práxis e nos devires femininos é crucial para entender as contribuições das mulheres no campo das artes visuais e para desafiar as narrativas canônicas que têm marginalizado ou ignorado essas vozes. Através da desconstrução e do questionamento dos sistemas de poder e conhecimento, os feminismos buscam criar espaço para novas narrativas e perspectivas que valorizem a diversidade e a diferença. “[...] pensar em uma temporalidade feminista na historiografia da arte é tensionar as formas sobreviventes, as reminiscências e as montagens da memória”. (FUCHS, 2023, p. 52).

Em relação ao *Mapeamento-Cartográfico AeM*, o método warburgiano nos auxilia no sentido das infinitas possibilidades associativas e convivências entre as imagens, que, a depender de certas categorias, ou temáticas irão se associar a outras

imagens da mesma coleção. Notemos: o desejo em mapear artistas-mães em contínuo permanece ao manter aberto o canal para todas as artistas mães, independentemente de estarem inseridas no sistema de arte, *mainstream*. Enquanto algumas artistas presentes no mapeamento são premiadas em salões e reconhecidas, outras persistem buscando pagar boletos e terem visibilidade em seus trabalhos.

Dessarte, organizamos uma primeira prancha com as obras das artistas que nos foram enviadas, em ordem alfabética, como se seguem [Figuras 60, 61 e 62]. Vale dizer que acrescentamos ao mapeamento as obras das artistas que desenvolvem o trabalho, Marta Mencarini e Tatiana Reis, bem como da artista peruana residente em Belo Horizonte, Yanaki Herrera, devido à relevância de sua poética. A artista peruana foi entrevistada por vídeoconferência, que compõe a série de entrevistas *Cartografia Materna* (2024).

Construímos então, uma segunda prancha, na qual, distinguíamos três áreas de consonância entre as obras das artistas-mães, sendo elas: Corpo-mãe; Ninho; e Fissura.

Assim, *Corpo-mãe* estaria voltado às experiências corpóreas maternas; *Ninho* relaciona-se ao cuidado e à manutenção da vida; e *Fissura*, às combatências e resistências. Contudo, compreendemos que as três áreas se dão em constante movimento de afinações e harmonias e que tal categorização se estabelece como acercamentos-deliniações, cartográficas, mutantes e mutáveis que podem, a qualquer momento, moverem-se em outras associações e transformarem-se em outra/s categoria/s que até então não haviam sido formuladas.

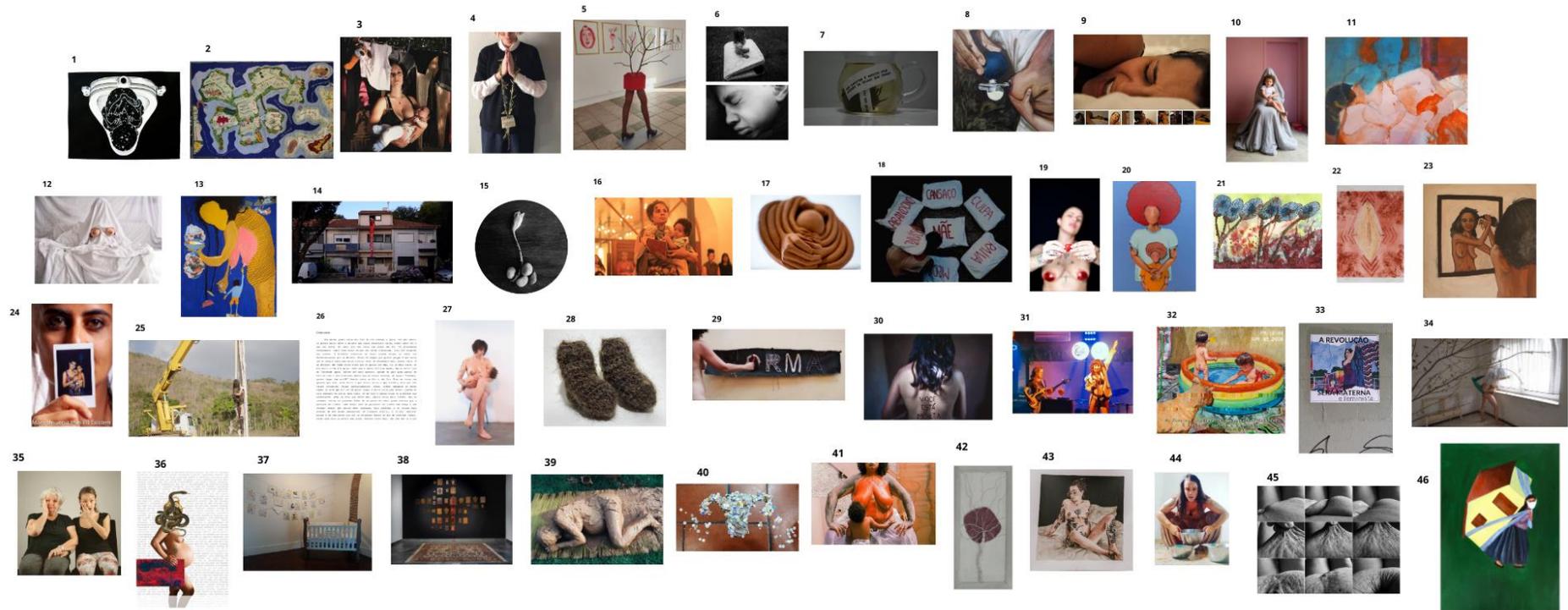


Figura. 60. Mapeamento-Cartográfico-Materno AeM.

1. **Adriane Kariú Oliveira (Brasília - DF)**
Obra: *Mulheres deixam a arte para serem mães*. Desenho/pintura.
2. **Amandine Goisbault (Montluçon, França / Paudalho, Pernambuco - PE)**
Obra: *Mapa Afetivo da Maternidade*, costura/bordado. 2019.
3. **Ana Sabiá (Florianópolis - SC)**
Obra: *Madonnas Contemporâneas*, série fotográfica, 2012-2013.
4. **Bruna Granucci (Mogi Mirim - SP / Florianópolis - SC)**
Obra: *Corpo sujo*, 2021, pedra de sabão e corda de mato seco, 30x10 cm.
5. **Cathy Burghi (Uruguai / Florianópolis - SC)**
Obra: *Fructíferas*, série aquarelas, 2019.
6. **Chris Bueno (Cotia - SP)**
Obra: *Sem Título*, série fotográfica: *Folie Circulaire*, 2020, 2021.
7. **Christina Fornaciari (Belo Horizonte - MG)**
Obra: *Chá de mãe-boa*. Frame vídeo-arte, 2013.
8. **Clarice Gonçalves (Taguatinga, DF)**
Obra: *Hipostasiado*, Óleo sobre tela, 80x80cm, 2015.
9. **Clarissa Borges (Tallahassee, EUA / Uberlândia - MG)**
Obra: *Cantando para Beatriz e Fernando*. Série Parto e Êxtase. Impressão Fotográfica, 2016.
10. **Daniela Torrente (São Paulo - SP)**
Obra: série *sombra de vitória*. Impressão Fotográfica, 2020.
11. **Diana Gondim (Campos dos Goytacazes/ Rio de Janeiro - RJ)**
Obra: *Dando conta*, 40 x 28 cm. Técnica Acrílica, lápis aquarelável e acrípel incolor sobre papel, 2022.
12. **Elisa Elsie (Natal - RN)**
Obra: *Fábrica*, fotografia, 2020.
13. **Flavia Rodrigues de Moraes_ effie (Gama - DF/ Santa Maria -DF)**
Obra: *o ser mãe*, desenho.
14. **Gabriela Manfredini (Taubaté, São Paulo - SP/ Porto, Portugal)**
Obra: *mulher lenta*, vídeo performance, 18'18", 2021.
15. **Graziella Cerveira (Brasília - DF)**
Obra: *Serie Sombra*, impressão fotográfica, 2021.
16. **Gugie Cavalcante (Brasília-DF/ Florianópolis - SC)**
Obra: *Vivo, logo arte. Arte logo vivo*, performance, 2019.
17. **Isadora Jochims (Brasília-DF)**
Obra: Estática, cerâmica crua.
18. **Jocarla Gomes (Paulo Afonso- BA / São Paulo - SP)**
Obra: *A natureza me deu linhas para uma nova escrita*. Vídeo-arte, 2019. 5'21min.
19. **Juliana Caribé (Nova Friburgo - RJ / Brasília - DF)**
Obra: *Sem título*, fotografia, 2021.
20. **Jusianne Castilho (Hidrolina, Goiás - GO/ Ceilândia - DF)**
Obra: *Nós*, acrílico sobre tela, 40x50cm, 2021.
21. **Kalor Pacheco (Recife-PE/Camaragibe - PE)**
Obra: *Embrulho no estomago*, aquarela e nanquim sobre papel, 21x29,7cm, 2023.
22. **Karen Valentim (Unapolis/Aracruz - Espírito Santo - ES)**
Obra: *Portal*, pigmento de argila vermelha, terra amarela e impressões botânicas sobre papel canson, A4, 2021.
23. **Letícia Carvalho (Recife - PE / Jabotão dos Guararapes)**
Obra: *Puerpério transitório*, acrílica sobre tela, 50x50 cm, 2021.
24. **Lis Coelho (Fortuna/ São João Del Rei - MG)**
Obra: *Mães resistem*. Coletivas estudantes (R)Existem, Lambe Lambe, dimensões variáveis.
25. **Lívia Moura (Rio de Janeiro - RJ / Itamonte - MG)**
Obra: *Ação Uterina*: encataria para humanos, frame de vídeo, performance na agrofloresta Borboleta Azul, durante a residência em Bemposta, 2022.
26. **Luisa Callegari (São Paulo - SP)**
Obra: *Mãe de deus*, desenho, 2019.
27. **Luiza Baldan (Rio de Janeiro - RJ / Lisboa, Portugal)**
Obra: *Corpo-Sororo*, 2020, texto-coro.

- 28. Mahyrah Alves (Rio de Janeiro – RJ)**
Obra: Mobius, meias tricotadas com fios de cabelo humano, mãe e filho, RN, 2020.
- 29. Maíra Freitas (Campinas - SP),**
Obra: Fazer arder a norma, vídeo performance, 2021.
- 30. Malu Teodoro (Uberlândia – MG)**
Obra: você está morta. Serie fotográfica, 16x11cm, 2018-2022.
- 31. Marcelle Louzada (São Paulo – SP),**
Obra: Radioteta: Performance_ Marcelle Louzada, ysa Lour, Daniela Arruda e Edson vangogh.
- 32. Marjô Mizumoto (São Paulo – SP),**
Obra: “O amanhã é seu” (Heroes), (Lui Haru Jorqueira Nakumo e Tom Inari Jorqueira Nakumo), Marjô Mizumoto, 2022, Óleo sobre tela, 180 x 135 x 3,5 cm.
- 33. Marta Mencarini. (Brasília – DF)**
Obra: “Livre Demanda”, Marta Mencarini, 2020, acrílica sobre tela, 54 x 65 cm.
- 34. Maycira Leão - Maternal Fantasies (Aracaju- SE/ Berlin- Alemanha)**
Obra: land partie, 2018, fotografia.
- 35. Paula Huven (Belo Horizonte - MG),**
Obra: Devastação, série de 20 fotografias, 2014.
- 36. Priscilla Buhr (Recife- PE)**
Obra: Não Reagente (2016-2018).
- 37. Renata Felinto (São Paulo – SP / Crato/ Ceará- CE),**
Obra: Embalando Matheus ao som de um Hard core 2017.
- 38. Roberta Goldfarb (São Paulo – SP/ Lisboa, Portugal)**
Obra: Toda a humanidade esteve dentro do ventre da mulher", 2022, instalação, edição única, 42 molduras em latão e fundo de madeira, gravadas com escritos diversos e fio vermelho, itens com tamanhos variados.
- 39. Rosana Bortolin (Florianópolis - SC),**
Obra: Meu corpo é seu ninho, fotografia analógica onde a artista se banha de barbotina, Dimensões variadas, Credito da fotografia Danisio Silva. 2003-2004.
- 40. Silvia Schiavone (Rio de Janeiro - RJ),**
Obra: *Land art*, Silvia Schiavone Hysterimental, a hystéra experimental, 2017.
- 41. Taianã Mello (Petropolis/ Rio de Janeiro – RJ),**
Obra: Crua, Performance. 2019. /Taianã Mello, Laís Linno e Yedda AFINNI.
- 42. Tâmisia Pereira, (Mesquita – RJ)**
Obra: Yydrasil (2021) Costura e Colagem 70cmx30cm.
- 43. Tavia Jucksch (Curitiba – PR).**
Obra: Registros de gestação e puerpério, Aquarela sobre papel, 2019-2021.
- 44. Talitha Mesquita (Três Pontas – MG /Belo Horizonte - MG),**
Obra: Poemas presos e vulnerável _ foto performance, 2019¹
- 45. Tatiana Reis (Taguatinga – DF)**
Obra: Notas sobre meu corpo pós-parto, série fotográfica, 2020.
- 46. Yanaki Herrera (CUSCO-Peru/ /Belo Horizonte – MG).**
Obra: fora do lar, 2000.

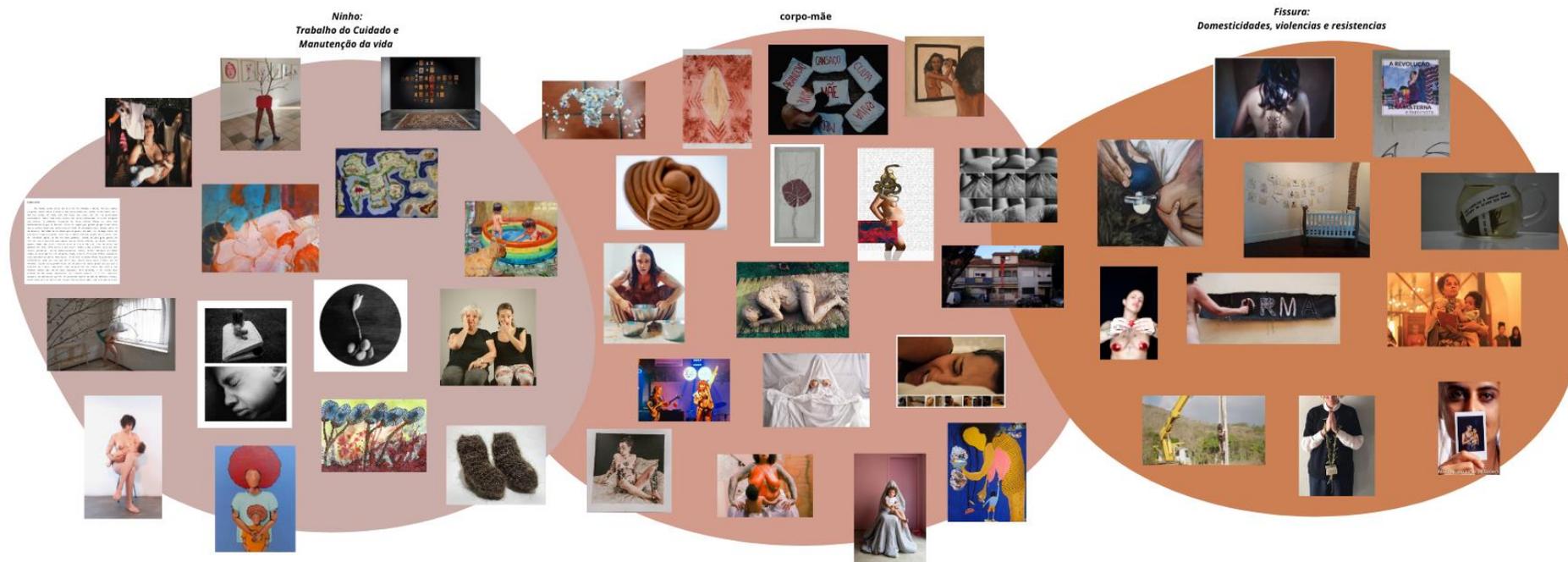


Figura 61. Mapeamento-Cartográfico-Afetivo AeM.



Figura 62. Mapeamento-Cartográfico-Afetivo AeM.

Adriane Kariú Oliveira (Brasília – DF), Amandine Goisbault (Montluçon, França / Paudalho, Pernambuco – PE), Ana Sabiá (Florianópolis – SC), Bruna Granucci (Mogi Mirim – SP / Florianópolis – SC), Cathy Burgh (Uruguai / Florianópolis – SC), Chris Bueno (Cotia – SP), Christina Fornaciari (Belo Horizonte – MG), Clarice Gonçalves (Brasília – DF) Clarissa Borges (Tallahasse, EUA / Uberlândia – MG), Daniela Torrente (São Paulo – SP), Diana Gondim (Campos dos Goytacazes/ Rio de Janeiro – RJ), Elisa Elsie (Natal – RN), Flavia Rodrigues de Moraes_ effie (Gama – DF/ Santa Maria –DF), Gabriela Manfredini (Taubaté, São Paulo – SP/ Porto, Portugal), Graziella Cerveira (Brasília – DF), Gugie Cavalcante (Brasília – DF/ Florianópolis – SC), Isadora Jochims (Brasília-DF), Jocarla Gomes (Paulo Afonso– BA / São Paulo – SP), Jusianne Castilho (Hidrolina, Goiás – GO/ Ceilândia – DF), Kalor Pacheco (Recife-PE/Camaragibe – PE), Karen Valentim (Unapolis/Aracruz – Espírito Santo – ES), Letícia Carvalho (Recife - PE / Jaboatão dos Guararapes), Lis Coelho (Fortuna/ São João Del Rei – MG), Lívia Moura (Rio de Janeiro – RJ / Itamonte – MG, Luiza Baldan (Rio de Janeiro – RJ / Lisboa, Portugal), Malu Teodoro (Uberlandia – MG), Maíra Freitas (Campinas – SP), Marcelle Louzada (São Paulo – SP), Marjô Mizumoto (São Paulo – SP), Marta Mencarini (Brasília- DF), Paula Huven (Belo Horizonte – MG), Renata Felinto (São Paulo – SP / Crato/ Ceará- CE), Roberta Goldfarb (São Paulo – SP/ Lisboa, Portugal), Rosana Bortolin (Florianópolis – SC), Silvia Schiavone (Rio de Janeiro – RJ), Talitha Mesquita (Três Pontas – MG /Belo Horizonte – MG), Tâmisia Pereira, (Mesquita – RJ), Taianã Mello (Petropolis/ Rio de Janeiro – RJ), Tavia Jucksch (Curitiba – PR), Tatiana Reis (Taguatinga – DF), Yanaki Herrera (Cusco-Perú/ /Belo Horizonte – MG) e no mais.

CAP. 3 [CORPO-MÃE]

O corpo-mãe, ambivalente e paradoxal, abarca o acontecimento materno, simultaneamente; potência-nascimento-gestação-vida, [...] corpo-mãe-artista.

[CORPO-MÃE]: Mãe-artista, invisibilidade e apontamentos na(s) história(s)

3. CORPO-MÃE: Que corpo é esse?

Que corpo é este, que me impõe uma identidade, um lugar no mundo, que me conduz no labirinto das normas e valores sociais/morais? Que corpo é este que eu habito cuja imagem invertida reflete o olhar-espelho dos outros? Que corpo é este, afinal, que sendo apenas um, pode tornar-se dois, ocupando o mesmo lugar no espaço? Corpo feminino, corpo reprodutor, a maternidade que me desdobra vem me integrar ao mundo do social, à representação da “verdadeira mulher”. Serei eu “mãe” mesmo antes de ser “mulher”? Serei eu um útero, antes de ser humana? (SWAIN, 2007, online).

Seria possível definir o que é ser mãe, ou mesmo compreender em que medidas um potencial biológico poderia supostamente conduzir a um pertencimento identitário? Seria viável investigar a maternidade sem abordar o Corpo-mãe? Ou mesmo pesarmos sobre maternidade e ignorarmos as diversas experiências maternas-maternais-maternagens possíveis, tal qual mães que adotam crianças, ou outros/as corpos/corpas, que se engendram em gestar e parir?

Tânia Navarro Swain (2007) nos traz alguns apontamentos em suas reflexões sobre o corpo da mulher-fêmea, a procriação e a maternidade, colocando que “uma função orgânica é promovida em termos simbólicos a um nível identitário, essencial, portadora de um destino social ancorado no corpo” (SWAIN, 2007, online), sustentado por uma narrativa patriarcal-cristã-capitalista-hegemônica fundada na concepção binária, em que a possibilidade de fertilidade, bem como a materialização da maternidade, projeta-se como

essência do feminino, que institui às mulheres lugares e funções sociais. Refletimos sobre o tal “pecado original”, capaz de conduzirmos até hoje ao pagamento de uma dívida da qual não fomos nós as responsáveis. Em que medida tal concepção binária patriarcal ainda persiste em nos imputar funções sociais e determinar territórios, desejos e querereres?

Mãe é um significante presumido da palavra *mulher*, tornando aquelas que não são mães, estrangeiras no próprio substantivo que as nomeia, que reduz um rol de experiências generificadas à presença ou ausência da prole; estrangeiras em seus próprios corpos, definidos como fontes obrigatórias de vida. (GONZAGA; MAYORGA, 2019, p. 61, grifo nosso).

Buscamos dar contorno a esta ideia que perseguimos; compreendemos o Corpo-mãe, ambivalente e paradoxal que abarca o acontecimento materno, simultaneamente; potência-nascimento-gestação-vida-morte-dor-impotência-silêncio. Sentires e sentidos flutuantes e fragmentados que, ao tempo/espço *do Enquanto*, são expressas por artistas mães que investigam em suas poéticas a maternidade. Refletimos em diversos sentidos, opostos e concomitantes que abarcam o Corpo-mãe; corpos que gestam vida, corpos que cuidam de outras vidas, corpos que adotam vidas, corpos e corpas que maternam, corpos que engravidaram e não pariram, corpos que perderam suas crias na gestação, corpos que abortam.

O corpo-mãe é, antes de tudo, uma pessoa que ama, chora, grita, sofre, sente prazer, desejo e dor. Cada corpo-mãe é atravessado por particularidades, cada corpo se comporta de uma maneira singular, cada maternagem é uma específica. Os corpos-mães são atravessados por suas especificidades culturais sob diversas articulações de gêneros e marcadores sociais, raciais e de classe.

A política do corpo se faz como fundamental às teorias feministas, pois, mediadas por esse conceito, passam a compreender as raízes do domínio masculino e da construção da identidade social feminina, através da violência, exploração da mão de obra e do disciplinamento dos corpos das mulheres. A segunda onda do feminismo foi fundamental para pôr em pauta a maternidade sob um caráter compulsório que, de fato, pode se tornar um dispositivo de controle exercido tanto pelo estado, como pela sociedade e pela família.

Simone de Beauvoir (2006) argumenta que a maternidade se estabelece como um dos instrumentos mais eficazes de subjugação das mulheres. Ao passo que Maria Lugones (2014) nos alerta para o caráter fictício da categoria *mulher*, como também da categoria *mãe*, construída para o sucesso do advento colonial.

A historiadora Michelle Perrot (2007) investigando a *Antologie critique*^{ci}(2000) das autoras: Françoise Collin, Èvelyne Pisier e Eleni Varikas, pontua a dissimetria sexual do discurso filosófico, apontando a maneira radical na qual o filósofo

Aristóteles estabelece uma superioridade masculina. Segundo Perrot (2007), Aristóteles considerava a mulher um ser inacabado e incompleto, enquanto “o homem [como] criador, por seu sopro, o *pneuma*, e por sua semente. Na gestação a mulher não passa de um vaso do qual se pode esperar apenas que seja um bom receptáculo” (PERROT, 2007, p. 23).

A psicanalista Vera Iaconelli (2023) examina os discursos que abarcam a dicotomia sexual e as diferentes interpretações dadas às mesmas estruturas orgânicas sexuais ao longo do tempo. Apontando para dois modelos: *a teoria do sexo único* e o *modelo dos dois sexos*.

Sob *a teoria do sexo único*, que imperava no século XVIII, definia-se que os órgãos de homens e mulheres seriam os mesmos, porém haveria uma distinção em relação à “vitalidade” e ao “calor”. Tal associação entre “temperatura corporal” e “força vital” foi considerada definidora na estrutura orgânica sexual, pois, naquele tempo, considerava-se que, no corpo da mulher, por falta de “calor vital”, o órgão sexual permaneceria interno “um pênis invertido para dentro, assim como os ovários

seriam somente a versão feminina dos testículos e o útero a do escroto” (IACONELLI, 2023, p. 39), enquanto que, no corpo masculino, tal vitalidade e calor faziam-se presentes, o que conduziria o órgão para “fora”. Tanto *a teoria do sexo único* como as representações narrativas, discursivas e iconográficas abarcam a construção de modelos e sistemas, que, em grande parte, desprivilegiam a representação das mulheres e suas potências.

Na passagem do século XVIII para o XIX, aponta-se o *modelo dos dois sexos*, no qual os aparelhos reprodutivos recebem nomenclaturas específicas, de modo que estudos científicos são aprofundados na área anatômica e reprodutiva. Maria Bernadete Ramos Flores (2005) retoma a investigação de Thomas Laqueur^{cii} em como as diferenças observáveis entre os sexos masculino e feminino foram utilizadas como retórica para a distinção entre homens e mulheres, em aspectos físicos, mentais e até morais. “O útero passou a ser o órgão determinante da mulher e seu cérebro e todo seu caráter comandado pelas suas genitais” (FLORES, 2005, p. 56).

Maria Bernadete Flores (2005) aponta que o controle sobre os corpos femininos se exercia também sob preceitos fisiológicos e que a reprodução e o crescimento populacional tornam-se assuntos de Estado e acalorado debate intelectual. Tal modelo reforça a concepção de que homens e mulheres seriam seres de naturezas distintas e opostas. “As diferenças físicas passaram agora a serem utilizadas para a construção e a justificativa das desigualdades sociais [e de gênero]”. (ZANELLO, 2016, p.104).

A partir do século XIX, há a presença de um novo personagem no interior das casas familiares burguesas, o médico de família que “adquiriu rapidamente uma considerável importância no seio da família e fez da mãe a sua interlocutora, sua assistente, sua enfermeira e sua executiva” (BADINTER, 1985, p. 210).

Ao mesmo tempo em que há a marginalização das parteiras, curandeiras e outros grupos de mulheres que compartilhavam de saberes milenares ligados às plantas, chás de acento, trabalho de parto, corpos das mulheres e das

crianças. “A comunidade de mulheres que se reunia em torno da cama da futura mãe teve que ser expulsa da sala de partos, ao mesmo tempo que as parteiras eram postas sob vigilância do médico ou eram recrutadas para policiar outras mulheres” (FEDERICI, 2019, p. 161).

O protagonismo das mulheres sobre seus próprios corpos e sua sexualidade é posto em xeque, impelidas a um papel passivo sobre o parto e desconhecimento sobre seus próprios corpos, de modo que os médicos homens passam a serem considerados “aqueles que realmente davam a vida” e, em casos emergenciais, a vida do feto era priorizada em detrimento da vida da mãe.

Elizabeth Badinter (1985) nos aponta que o discurso moralizador Iluminista, presente na literatura francesa entre os séculos XVIII e XIX, constrói a ideia e o papel da “boa mãe”, como também, as negligências da “Mãe má”, instituindo uma virada comportamental burguesa-materna, através da centralização-dedicação-higiene-cuidados com o bebê-criança e o aleitamento materno em casa.

Vale ressaltar que as mulheres-mães camponesas e urbanas de camadas mais baixas da sociedade permanecem exercendo práticas tradicionais, como “enfaixar as crianças”, para poder deixá-las sozinhas sem possibilidade de acidentes, enquanto as mães poderiam continuar trabalhando e exercendo as tarefas cotidianas. Neste sentido, os marcadores sociais da diferença se agravam e se fazem presentes tanto às mães como a seus/as filhos/as. “[...] quanto às mulheres das classes desfavorecidas, cabia ao Estado vigiá-las para que a prole composta por indivíduos potencialmente perigosos, não ameaçasse a sociedade como um todo”. (IACONELLE, 2023, p. 51).

A constituição destas concepções atravessa o oceano atlântico e se instaura sob a configuração cultural do Brasil colônia. Mary Del Priore em *Ao sul do Corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia* (2009), destaca um profundo processo de domesticação e misoginia, de modo que “o enorme interesse emprestado à domesticação da mulher

revelava também o consenso masculino sobre o poder civilizador da maternidade” (DEL PRIORI, 2009, p. 19).

A distinção entre espaços públicos e espaços privados toma um reforço dimensional sob a desigualdade de gênero, em que os espaços públicos estavam voltados ao trabalho produtivo e ao privilégio masculino burguês branco; e os espaços privados ao trabalho reprodutivo e doméstico exercido pelas mulheres brancas. Em relação aos espaços de poder público-privado, faz-se necessária a reflexão sobre o legado da escravidão na experiência-vivência de pessoas pretas. De maneira muito distinta às mulheres burguesas brancas separadas do mundo do trabalho produtivo, as mulheres negras exerciam um papel “multidirecional no interior das famílias e da comunidade escrava como um todo”. (DAVIS, 2016, p. 17).

A postura dos senhores em relação às escravas era rígida pela conveniência: quando era lucrativo explora-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modo cabível apenas às mulheres, elas

eram reduzidas exclusivamente à condição de fêmeas. (DAVIS, 2016, p. 19).

Tanto as meninas e mulheres negras como os meninos e homens negros trabalhavam nas plantações. As mulheres negras sempre exerceram trabalho compulsório, elas eram vistas pelo sistema escravagista como propriedade e unidade lucrativa de trabalho, como também alvo de abusos sexuais e maus tratos enquanto mulheres-mães escravizadas, “os estupros eram uma arma de dominação [...] para aniquilar o desejo da escrava de resistir e nesse processo desmoralizar seus companheiros.” (DAVIS, 2016, p. 36).

Na fazenda [...] as mulheres que tinham bebês em fase de amamentação sofriam muito quando suas mamas enchiam de leite, enquanto as crianças ficavam em casa. Por isso, elas não conseguiam acompanhar o ritmo dos outros: vi o feitor espanca-las com chicote de couro cru até que sangue e leite escorressem misturados de suas mamas. (GRANDY *apud* DAVIS, 2016, p. 21).

Segundo Ângela Davis (2016), sob a impiedosa violência da escravidão nas comunidades negras, a divisão do trabalho doméstico não se estabelecia de forma hierárquica. Visto que os trabalhos domésticos nas senzalas eram realizados pelas mulheres e homens pretos, para si mesmos e não para o enriquecimento do senhor.

As mulheres negras eram iguais aos seus companheiros na opressão que sofriam; eram socialmente iguais a eles no interior da comunidade escrava; e resistiam à escravidão com o mesmo ardor que eles. Era uma grande ironia do sistema escravagista: por meio da submissão das mulheres à exploração mais cruel possível, exploração esta que não fazia distinção de sexo, criavam-se bases sobre as quais as mulheres negras afirmavam sua condição de igualdade em suas relações sociais, como também expressavam essa igualdade em atos de resistência. (DAVIS, 2016 p. 35-6).

O fenômeno da maternidade passa a ser utilizado como projeto de Estado moderno e da igreja cristã como ferramenta de domínio sobre os corpos e os territórios, controle sobre as

relações conjugais lícitas e não lícitas, nascimentos de filhos herdeiros e bastardos.

A imagem da [mulher-santa-mãezinha] de elite, opõem-se a promiscuidade e á lasciva da mulher de classe subalterna, em geral negra, mulata ou índia, pivô da miscigenação que justificou por tanto tempo a falta de cordialidade entre colonizadores e colonizados. (DEL PRIORI, 2009, p. 41).

3.1. Artista-Mãe: O Imaginário feminino povoado por mulheres artistas

Em nossa investigação, buscamos compreender quais estratégias foram desenvolvidas por artistas mulheres, tal e qual artistas-mães, em posicionarem-se na história da arte, apesar do mito do cânone moderno [concepção de genialidade masculina], e da sacralização e romantização dos corpos das mulheres e mulheres mães, fatores que contribuíram e muito no eclipse das subjetividades destas sujeitas. Esforçando-se para assumirem-se como artistas competentes para além do desejo objetificado e fetichista recorrente representado/ sugerido pelo cânone

moderno sobre os corpos das mulheres. Vista a insistência patriarcal em impor às mulheres artistas posições inferiores, como trabalhadoras menos remuneradas e invisibilizadas.

A crítica ao cânone foi motivada por aqueles que se sentem sem voz e privado de uma história cultural reconhecida porque o cânone exclui os textos escritos, pintados ou compostos e interpretados por sua comunidade social, de gênero ou cultural. Sem esse reconhecimento, esses grupos carecem de representações de si mesmos para contestar os estereotipados, discriminadores e opressores que figuram naquilo que foi canonizado. (POLLOCK, 1999, p.4).

Dentre as implicações investigativas, nesta tese, compreendemos que a autorrepresentação [autorretratos das artistas vanguardistas] se estabeleceu como uma chave poética-plástica de povoamento do imaginário feminino.

A produção de autorretratos por mulheres artistas, artista mães, como também, outres artistas dissidentes da concepção canônica moderna [homem branco, europeu, cis gênero etc] contribuiu para a criação de um outro léxico, um vocabulário plástico-poético, povoado pelo imaginário feminino, de saberes-poderes-fazeres localizados (HARAWAY, 1995), os quais

afirmam-se e inspiram-se a reconhecerem-se a si mesmas, nós mesmas.

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo". (HARAWAY, 1995, p.36).

Partimos da ideia de que, por muitas mãos, a construção deste léxico vigora, ao passo que quebra, faz ruir, a construção subjetiva, patriarcal, essencialista e canônica masculina sobre a mulher. Ao produzirem autorretratos, como mulheres autônomas, ativas, cultas, dentre várias outras características assertivas, as pintoras oitocentistas passam a apontar caminhos para a construção coletiva do imaginário feminino [na Europa e nas Américas] a partir da visão feminina de si mesmas, para além da sujeição masculina sobre a subjetividade feminina. “Era então preciso inventar um novo léxico que fosse capaz de representar algo até então inexistente [...]” (SIMIONI, 2013, p. 5).

Os autorretratos femininos passaram a ser uma importante ferramenta na conquista de um campo de atuação das mulheres artistas, em outras palavras, as autorrepresentações tanto de artistas mulheres como de artistas mães se fazem como recurso axiomático que expõe conflitos de gênero no âmbito das artes e seu poder transformador de expressar-se politicamente, criando representações de si em outras formas de ser e estar no mundo.

A escrita deste texto parte do artigo intitulado *Autorrepresentação: Histórias das mulheres e Histórias Feministas (2021)*^{ciii}, no qual acompanhamos e analisamos as exposições *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, mostras que aconteceram no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em 2019. A investigação parte de duas vivências: a visita ao museu e as relações estabelecidas com os textos publicados no catálogo e na antologia e, para tanto, compõem parte desta investigação e construção textual.

A busca em assegurar o fortalecimento da presença de mulheres artistas na história da arte vem sendo um importante tópico curatorial e museológico por diversas instituições^{civ} em todo o mundo. Presentes como propostas curatoriais, os processos fundacionais de eclosão de debates, embates, ações performativas e ativismos na luta pelos lugares de fala das mulheres e reconhecimentos interseccionais foram arduamente praticados nas ruas, mas também em encontros de grupos minoritários, palestras, seminários, universidades, grupos de pesquisas e curadorias de pequenas galerias em todo o mundo e, a muito custo, vêm sendo reconhecidos.

As grandes exposições museológicas que abordam temas como “histórias das mulheres” e “histórias feministas”, colocadas de forma proposital no plural, assumem importância, visto que celebram e afirmam conquistas minoritárias. Porém, não podemos deixar de considerar que os trabalhos que essas problematizações suscitam ainda terão de ser encarados, internalizados e comungados por/com a sociedade como um todo^{cv}.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2011) assinala a necessidade da reparação histórica e responsabilização de museus e espaços expositivos em expor e produzir materiais investigativos contextualizados sobre artistas mulheres, que, por tanto tempo, foram negligenciadas, promovendo contribuições reais para a revisão da historiografia da arte dominante, pois “[...] trata-se agora de uma categoria reivindicada pelos próprios sujeitos e, vale frisar, positivada” (SIMIONI, 2011, p. 3).

Tais investigações acadêmicas buscam não apenas o rastreamento da produção artística atual, mas também a identificação das problemáticas discursivas e excludentes vigentes no período moderno e nos períodos anteriores, pautadas em sistemas de mitos de genialidade ou talento. As pesquisas em arte e gênero, produzidas em ambiente acadêmico, geraram, no âmbito das instituições de arte, expressivas movimentações curatoriais e revisões historiográficas quanto à formação e à manutenção dos cânones artísticos, bem como a sua revisão.

Faz-se importante destacarmos o profícuo artigo *Porque não houve grandes mulheres artistas?* de 1971^{ovi}, da historiadora Linda Nochlin (2016), que introduz investigações revisionistas, revisitações de coleções, ampliação do espaço de visibilidade e reconhecimento tanto da quantidade, como da qualidade das produções artísticas produzidas por mulheres em todo o mundo. A pergunta de Nochlin (2016) provocou uma erupção nas estruturas, ao concomitantemente questionar as ideias duvidosas sobre a natureza da arte e as falsas concepções sobre capacidades, habilidades e excelências humanas e visões de realidade que essas concepções impõem a todos os seres humanos.

Linda Nochlin (2016) enfatiza a importância de se analisar o contexto social e político em que as obras de arte foram produzidas. Argumentando que a história da arte não pode ser separada das questões sociais e que a análise das obras de arte deve considerar as relações de poder e as estruturas de opressão presentes em determinado período histórico. “Na verdade, o milagre é dado as esmagadoras chances contra as

mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes”. (NOCHLIN, 2016, p. 8-9).

O cânone da moderna história da arte passa a considerar o desenho como um produto concebido mentalmente, individual e fruto de um domínio intelectual, opondo-se ao ofício mecânico, manifestações coletivas que desenvolvem produtos artesanais. Estabelecendo-se distinções entre as “belas artes”: desenho, pintura, escultura e arquitetura, das produções manufaturadas, artes aplicadas e gêneros menores: miniaturas, porcelanas, artes têxteis, decorativos etc.

[...] a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto então como o protótipo do trabalhador manual em que estão ausentes dotes intelectuais. [...] Outro estigma que pairava sobre as artes aplicadas era o de serem dominadas pelo trabalho feminino. (SIMIONI, 2007, p. 97).

Michelle Perrot (2007) acrescenta como o conhecimento formal foi negado às mulheres que desejavam ser artistas

profissionais, reclusas aos ambientes privados, às atividades domésticas, orientadas a se casar e se dedicar à maternidade. Muitas artistas mulheres eram encaminhadas a exercerem atividade de cópia, tradução e interpretação. “As mulheres podem pintar para os seus, esboçar retratos das crianças, buquês de flores ou paisagens. Tocar ao piano obras de *Schubert* ou *Mozart* numa recepção”. (PERROT, 2007, p. 101).

Em meados do século XIX, na Europa, as mulheres artistas podiam se contentar com escolas e academias particulares, como a academia *Jullian* em Paris, recebendo aulas com mestres menores, como Robert-Fleury e Bastien-Lapages, os quais, segundo Perrot (2007), dispensavam os ensinamentos acadêmicos. [...] “o nu não deveria ser exibido às moças, o acesso à Escola de Belas Artes era vetado, a qual lhes foi aberta em Paris, a partir de 1900, e sob vaias dos estudantes” (PERROT, 2007, p. 101).

Observamos as pinturas de Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869), presentes na exposição *Histórias das Mulheres: artistas até 1900*, que apresenta de forma

contundente duas cenas de ateliês. Em *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822 [Figura 63], a pintora representa um ateliê repleto de artistas mulheres. No centro, o mestre Abel de Pujol (1785-1861) que “foi um dos artistas a receber homens e mulheres como alunos. Dentre eles, a autora da obra, que iniciou sua carreira como discípula e se tornou esposa do mestre” (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019).

Pujol, em uma sessão de correções, com semblante calmo, parece explicar algo para as discípulas que o rodeiam. As demais estudantes compartilham um reduzido espaço e pintam pequenas telas enquanto analisam a modelo, vestida com uma longa saia. Nas prateleiras, bustos e pequenas estátuas em estilo clássico greco-romano dão pistas das únicas possibilidades de as estudantes mulheres terem acesso a modelos e estudos da anatomia humana.

Em *Atelier d'Abel de Pujol*, 1836 [Figura 64], constata-se a enorme diferença do espaço: um ateliê amplo e com pé direito alto. No centro da tela, há uma modelo nua sobre um grande cubo, de modo que fique a uma altura considerável, pois o artista

pinta uma grande tela. No canto inferior esquerdo, há uma figura masculina, talvez um assistente do pintor, que cuida da calefação do espaço. Ao fundo, telas adornam uma grande parede, assim como estátuas e bustos ao estilo greco-romano.

O contraste entre as duas pinturas é um registro da discrepante diferença de acesso aos meios e técnicas da formação artística de homens e mulheres. Contudo, foram feitas por Grandpierre-Deverzy, que, para tanto, vivenciava esse mesmo espaço para executar sua própria tela, empenhando habilidade para se mover diante das regras impostas.

Ao colocar-se a proposta de pintar seu mestre, a artista está de frente à modelo nua, que pousa para o pintor, subvertendo, assim, a norma e pintando um nu feminino.

As mulheres que buscassem exercer a profissão de artista eram submetidas a restrições pontuais: “era preferível trabalhar para um homem importante, limitar-se ao retrato, de mulheres, de rainha de preferência, como Élisabeth Vigée-Le Brun. Era mais rentável dedicar-se aos gêneros secundários” (PERROT, 2007, p. 104). Le Brun, em fragmentos de cartas publicadas na antologia

do catálogo da exposição *Histórias das mulheres*, mostra-se satisfeita e orgulhosa com seu trabalho. Em suas cartas, visivelmente, ela gozava de privilégios, mas também exercia seu

talento e esforço para conseguir o lugar de reconhecimento internacional que obteve.



Figura 63. GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822. Óleo sobre tela, 96x129cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.

Figura 64. GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *Atelier d'Abel de Pujol*, 1836. Óleo sobre tela, 95x135cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.



Figura 65. LE BRUN, Élisabeth Vigée. *Autoportrait au chapeau de paille*, depois de 1782. Óleo sobre tela, 98x70,5cm. Acervo The National Gallery, Londres, Inglaterra.



Figura 66. LE BRUN, Élisabeth Vigée. *Madame Vigée-Lebrun et sa fille, Jeanne-Lucie, dita Julie*. 1786. Óleo sobre tela. 105x84 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.artcyclopedia.com

No *Autoportrait au chapeau de paille* (depois de 1782) [Figura 65], Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842) se autorretrata confiante e segura. A artista tem nas mãos uma paleta com várias cores de tinta dispostas e alguns pincéis, como se estivesse pronta para pintar uma tela. Mas, curiosamente, ao se aproximar da pintura, é possível observar que não há vestígios de tinta em seus dedos. Ao fundo, um céu azul com nuvens espaçadas ao estilo rococó. Élisabeth usa brincos de pérola e um xale preto com minuciosos bordados nas pontas, como uma digna participante da corte, afirmando-se como uma artista refinada e bem-sucedida.

Na análise do famoso autorretrato de Le Brun, Marie-Jo Bonnet (2002) investiga a construção formal da pintura identificando o símbolo do infinito, assinalado pelo desenho do expressivo chapéu de palha. “Elisabeth se imaginava com uma paleta e pincéis na mão como se o trabalho na luz a estivesse levando naturalmente a uma reflexão sobre o próprio ato criativo. (BONNET, 2002, n.p.)^{cvii}. O autorretrato é um divisor de águas na

carreira de Le Brun, que pela qualidade e maestria, a concedeu lugar na *Royal Academy of Painting*.

Da mesma forma, Élisabeth Vigée Le Brun, representa-se com sua filha Julie, como pontua Nadia Sena (2007), uma mãe amorosa, tendo sua filha colada a seu corpo. Faz-se importante apontarmos que Le Brun posiciona-se na sociedade, iluminista parisiense, através de seus autorretratos, tanto como uma artista profissional, como sendo uma mãe, amorosa e dedicada.

A pintura *Madame Vigée-Lebrun et as fille, Jeanne-Lucie, dita Julie* (1786) [Figura 66] segue a estrutura composicional tradicional-Rafaelita, construção piramidal, como as *Madonnas* dos pintores renascentistas. A contribuição de Le Brun, nesta pintura, talvez não se centre na construção formal, todavia, na escolha da temática, em abordar a maternidade pela perspectiva de uma mulher-artista-mãe. Le Brun assume-se em suas diversas performances sociais e profissionais, cavando um espaço para as representações de artistas-mães por virem.



Figura 67. MAYORA, Guadalupe Carpio. *Autorretrato con su familia*, segunda metade do século XIX. Óleo sobre tela, 109x84cm. Coleção José Mayora Souza, Cidade do México, México.

Em alguns casos, a figura da mulher artista é conciliada às outras obrigações sociais, como podemos observar no *Autorretrato con su familia* (segunda metade do século XIX) [Figura 67], de Guadalupe Carpio de Mayora (1849-1891). Na pintura, Guadalupe harmoniza suas responsabilidades maternas à sua aspiração como artista. “Guadalupe é artista e mãe, seu núcleo familiar a direciona para as obrigações da maternidade ao mesmo tempo que, com postura confiante, a artista encara o espectador [...]”. (ALVES, 2019, p. 149). Assim, a artista se retrata no ambiente doméstico, rodeada por seus filhos, acompanhada por uma mulher mais velha. Segura nas mãos uma paleta de tintas e pincéis, como se tivesse acabado de pintar o retrato do esposo, Martin Mayora – a família não estaria completa sem a presença do marido, simbolicamente inserido.

A historiadora Griselda Pollock (2019), em sua investigação, evidencia duas questões essenciais para nossa investigação a respeito do *Corpo-mãe* e as estratégias de

representação composicionais produzidas por artistas mulheres, bem como, artistas mães.

A primeira refere-se às análises e mapeamentos de obras artísticas produzidas por mulheres, de modo que não se pode ignorar as “[...] relações de poder baseadas no gênero” (POLLOCK, 2019, p.124) que atravessam os terrenos das práticas artísticas e da história da arte. O segundo apontamento de Pollock (2019) refere-se às distinções entre os espaços de saber-poder, no sentido foucaultiano, construídas ideologicamente e historicamente como reguladores socioculturais, em que o espaço público é ligado ao privilégio masculino branco e o espaço privado associado ao cuidado feminino. A construção destes imaginários passa também pela arte.

Vale ressaltar que a avaliação de Griselda Pollock (2019) está para a análise dos trabalhos de duas artistas específicas, a saber, Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1843-1926), no sentido de promover possibilidades de recuperação histórica e travar a desconstrução do discurso hegemônico e normativo da

arte europeia e estadunidense, que se pautaram por críticos e historiadores homens burgueses, como Charles Baudelaire (1821-1867), através do conceito *flâneur*.

Desta forma, as relações entre espaço público e espaço privado, na análise de Griselda Pollock, fazem-se restritas a uma camada social específica, burguesa branca e francesa moderna de 1880. Ressaltamos que as experiências de mulheres brancas europeias se fazem distintas das experiências de mulheres racializadas e latinas.

Contudo, as estratégias de representação evidenciadas por Pollock (2019) nos trabalhos de Cassatt e Morisot nos revelam as estruturas de relação de poder baseadas no gênero e a política social do olhar sobre as mulheres, que são instigantes à investigação que buscamos traçar, na medida em que objetivamos abordar possibilidades de subversões das domesticidades e maternagens em construções de imagens e subjetividades na arte contemporânea, sob a perspectiva de ser e tornar-se mulher em uma sociedade patriarcal, localizada no sul global.

Pollock (2019), pedagogicamente, evidencia que o mapeamento ^{cviii} de artistas modernos, definido por Charles Baudelaire (1821-1867), estabelece-se de forma tendenciosa na medida em que se faz pautado pelos espaços de saber-poder patriarcais, bem como de espaços físicos específicos ^{cix} das representações artísticas, dos quais são excluídas as esferas domésticas, exatamente os espaços vivenciados, bem como amplamente representados pelas artistas mulheres do século 19. Ao acrescentar no mapeamento proposto por Baudelaire os espaços domésticos, Pollock (2019) coloca em evidência a produção artística de Morisot e Cassatt em diálogo com a produção de outros artistas ^{cx} modernos que também representavam esses espaços.

Ao propor o devir *flâneur* aos artistas modernos, Baudelaire valida o sistema de saber-poder patriarcal hegemônico, o qual estabelece e impõem os limites espaciais, o controle sobre os corpos e a divisão entre gêneros. O *flâneur*, sujeito exclusivamente masculino, não goza somente da independência em sentir-se em casa ao lançar-se no mundo,

permanecendo oculto na multidão, mas, sobretudo, desfruta da liberdade em consumir os corpos femininos.

A ideologia da domesticidade atua como regulador socio-cultural dos corpos e comportamentos que impediu as mulheres e demais marcadores sociais de raça, classe, identidade sexual, etc. de exercerem a experiência moderna, bem como objetificou os corpos. Os corpos objetificados não passam despercebidos, não são incógnitos, mas sim, configuram-se como objetos do olhar e desejo do *flâneur* baudelairiano.

A divisão entre público e privado operava de muitos níveis, como mapa metafórico da ideologia, ela estruturava o próprio significado dos termos masculino e feminino, no âmbito de uma fronteira mítica. Na prática, à medida que a ideologia da domesticidade se torna hegemônica, regula-se o comportamento de mulheres e homens tanto nos espaços públicos como nos privados. (POLLOCK, 2019, p.132).

Em sua investigação, Griselda Pollock (2019) evidencia algumas das estratégias de representação utilizadas pelas artistas Cassatt [Figura 68] e Morisot, no sentido de expor a política social do olhar sobre as mulheres e a condição de

impossibilidade em devir *flâneur* por essas artistas mulheres modernistas burguesas.

Evidenciando os limites tênues das representações espaciais entre o público e o privado, traçados pelas linhas das sacadas, muretas e jardins; bem como nos ambientes internos, pinturas projetadas em perspectivas curtas, que transportam o espectador aos espaços vivenciados pelas artistas, espaços de feminilidade construídos ideologicamente e historicamente.



Figura 68. CASSATT, Mary. Young Mother Sewing (Costura de jovem mãe). 1900, óleo sobre tela, Metropolitan Museum of Art.

As representações de mulheres em espaços privados, bem como em convívio social e mães e crianças em espaços de intimidade “funcionam como sujeitas do seu próprio olhar ou de suas atividades, em locações altamente específicas das quais o observador se torna parte” (POLLOCK, 2019, p.145). Essas representações se apresentam como registros das diferenças de gênero, da política sexual do olhar, assim como dos traços das realidades de classes. Imagens essas que, por serem produzidas por artistas mulheres, exprimem as expressões experienciadas pela mulher artista, observadora e produtora, negligenciada pela história da arte.

Em nossa investigação mapeamento-cartográfico AeM, artistas-mães brasileiras e/ou vivendo no Brasil, encontramos características semelhantes às pontuadas por Pollock (2019), como a autorrepresentação e a curta profundidade de campo na composição e/ou pouca presença de paisagens com profundidade.

Portanto, nos questionamos se a curta profundidade de campo identificada em grande parte das produções fotográficas

e nas pinturas produzidas por artistas-mães contemporâneas, que participam do *Mapeamento-cartográfico AeM*, aponta para um dado, que persiste, remetendo ao sentido de confinamento, à vivência em espaços privados, e à falta de divisão do trabalho doméstico que teima em vigorar na contemporaneidade.

Como nos alerta Linda Nochlin (1971), não há sentido em categorizar um estilo único ou mesmo particular aos trabalhos produzidos por mulheres, bem como artistas-mães, visto que não consideramos qualquer ideia universalizante do feminino. Nochlin (1971) constata que, grande parte das artistas mulheres, apresenta características plásticas e estéticas mais condizentes com o tempo em que viveram do que um possível estilo comum entre elas. E denuncia os sistemas de privilégios criados pelo sistema patriarcal, educacional e institucional.

Em nossa investigação, apontamos caminhos, observados e analisados nas obras de artistas-mães contemporâneas, no sentido de compreendermos-produzirmos-identificarmos padrões de desvios e subversões das

domesticidades impostas historicamente e culturalmente aos *Corpos-mães*.

Em 1971, a historiadora da arte Linda Nochlin publicou, na revista *ARTnews*, o artigo intitulado *Por que não houve grandes mulheres artistas?*^{cxii} A pergunta de Nochlin é retórica e suas argumentações são precisas no sentido de que o apagamento naturalizado do protagonismo das figuras femininas na história ocidental foi institucionalizado e fortalecido pelo patriarcado, o qual assume a verdade do olhar do homem sobre a mulher e a hipervisibilidade da mulher como objeto de representação.

“Serão as mulheres incapazes de praticar algo grandioso” (NOCHLIN, 201, p. 21) ou, de fato, a condição das mulheres e de tantos outros grupos referentes aos marcadores sociais da diferença, como classe, raça, etnia, nacionalidade, sexualidade e corporalidade, é, de modo histórico, distinta daquela vivenciada pelos homens, preferencialmente brancos, classe média e cisgênero?

A pergunta, que intitula o artigo, faz-se direcionada não somente ao cânone, mas às instituições que alicerçam e

endossam tal essência misteriosa de genialidade. “Como quase sempre é o caso, essas histórias, que provavelmente contém alguma verdade, tendem a refletir e perpetuar as atitudes que subsomem. Mesmo que baseados em fatos, esses mitos sobre a precoce manifestação dos gênios são enganosos”. (NOCHLIN, 2016, p.20).

[...] a mulher como gênio, não existe. O que encontra implícito nessa problemática é a posição subordinada das mulheres como trabalhadoras menos recompensadas ou mesmo como mães, numa hierarquia entre os sexos que define socialmente a masculinidade e a feminilidade. Ao mesmo tempo, a fascinação pelo corpo das mulheres presente no cânone, disponível para a apreciação e controle masculinos, foi denunciada como uma representação que estava a serviço de um grupo social ou de uma classe, evidenciando como a dominação cultural masculina esteve atravessada pela construção de um estereótipo feminino. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 53).

A pesquisadora e artista Roberta Barros (2016) desenvolve uma análise profunda do artigo de Nochlin publicado em 1971 e apresenta uma crítica pontual à autora por ter excluído Louise Bourgeois (1911-2010) de sua análise, mesmo

havendo indícios de que Nochlin, possivelmente, tinha conhecimento sobre o trabalho de Bourgeois.

É possível que essa lacuna pontue o conceito de *grandeza* impregnado mesmo às feministas e como, muitas vezes, o desaparecimento ou o não reconhecimento das qualidades dos trabalhos artísticos desenvolvidos por uma mulher, parte também da visão viciada de outra mulher.

Barros destaca o desconforto das artistas contemporâneas que deixam de intitular-se feministas por receio de que o trabalho seja rotulado: “Participam de seus próprios desaparecimentos ao tentarem se proteger, encolhidas dentro mesmo das fronteiras que lhe foram delineadas, por temerem as acusações, destruição de cânone e desprezo ao homem branco” (BARROS *apud* BORDO, 2016, p. 23).

Em 48 anos, desde a primeira publicação do artigo de Nochlin, percebemos um expressivo esforço feminista de abordar as lacunas que prejudicaram o posicionamento da mulher na sociedade, desmantelando narrativas impostas, buscando remontar como as histórias vêm sendo escritas.

Retomamos às mesmas questões de visibilidade e reconhecimento, porém, em outra perspectiva: a invisibilidade e o não reconhecimento artístico das mulheres mães artistas, as quais abordam a maternagem como campo investigativo em suas produções.

A maternidade, como objeto de investigação plástica e poética, vem sendo tradicionalmente abordada pelo cânone, na história da arte, não são poucas as imagens que abordam a temática, considerando a vasta produção imagética, principalmente europeia, que aborda temáticas religiosas, as quais fortalecem simbolicamente a figura da sagrada família. Porém, as produções de visualidades por artistas-mães apresentam nítidas distinções.

O tema maternidade, desvinculado do universo religioso, surge na história da arte no final do século XVIII, como aponta a pesquisadora Nádia da Cruz Senna (2010). A emersão do tema materno vem associada à idealização e romantização da maternidade, adequado ao ideal burguês da época que impunha às mulheres o papel de esposas e mães.

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

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

Michelle Perrot (2007), ao analisar a representação de mulheres na história da arte, faz referência à pesquisa de Françoise Frontisi-Ducroux, sobre o sexo do olhar, no qual

pontua que é “[...] praticamente impossível, para essas épocas antigas, alcançar o olhar das mulheres, pois elas são ‘construção do imaginário dos homens’” (PERROT, 2007, p. 24).

Nessa perspectiva, indagamo-nos: o modo como as mulheres viam as representações de outras mulheres desenvolvidas primordialmente por homens, tidos como os grandes mestres da arte, formou a maneira como as mulheres se representam?

Possivelmente, a influência dos cânones institucionalizados por um recorte histórico, curatorial e pedagógico se abateu com veemência sobre os sistemas de representação que não eram tidos como normativos, isto é, não privilegiados pelo sistema imposto social, cultural e politicamente.

Porém, são expressivas a persistência, a habilidade, a técnica e a inteligência de muitas das artistas mulheres e a autoconsciência feminina, “estratégia política em que o autorretrato se torna uma verdadeira arte do manifesto” (BONNET, 2002, n.p.).

Ao pintar autorretratos no processo de pintura, as mulheres desafiam as representações simbólicas tradicionais dos sexos e de seu lugar na cidade. Pois quem diz visibilidade das mulheres artistas também diz romper com a instituição “Arte” que administra e rege o poder de mostrar e, portanto, o acesso a representações coletivas e sistemas simbólicos. (BONNET, 2002, n.p.).

Na medida em que a genealogia feminina é construída e (re)construída a partir do olhar feminino, ou seja, na medida em que as artistas mulheres passam a se representar, potencializam a autonomia de seus próprios corpos em matrizes lexicais, para as demais mulheres do tempo presente e dos vindouros.

Segundo Joan Scott (1995), o reconhecimento histórico da contribuição e experiências políticas-econômicas, pessoais e subjetivas das mulheres engendram a criação de uma nova história que amplia e (re)delineia as formas tradicionais do que foi considerado historicamente importante e “a maneira como esta nova história, iria simultaneamente incluir e apresentar a experiência das mulheres, dependeria da maneira como o gênero poderia ser desenvolvido como uma categoria de

análise” (SCOTT, 1995, p. 73). A pluralidade de autorrepresentações de corpos que rejeitam serem condenados aos estereótipos e marcadores sociais aponta para (des)construções dos arquétipos e modelos de opressão.

O pessoal é político [Carol Hanisch]^{cxiii}, bem como os corpos como signo das/es artistas/es sujeitas/es de seu poder transformador expressam-se politicamente, criando representações de si mesmas/es em outras formas de ser e estar no mundo. Fica-se com a nítida premência das revisões historiográficas de um passado repleto de produções artísticas por tanto tempo silenciadas e de tantas outras histórias das mulheres que exigem serem contadas.

3.2. Da invisibilidade materna à busca do empoderamento na arte^{cxiv}

Nos anos 1970, os debates sobre a maternagem na arte passaram a ser contraditoriamente abafados. Ao mesmo tempo, o movimento feminista se fortalecia com a fundação do *Feminist Studio Workshop (FSW)*, em 1973, pela artista Judith Chicago, a

design gráfica Sheila Levrant de Bretteville e a historiadora de arte Arlene Raven que, buscando ampliar as perspectivas de formação de mulheres em arte, abandonaram o instituto de Arte da Califórnia (CalArts), que tinha como corpo docente uma esmagadora maioria de homens.

O *FSW* instituía-se no centro de arte e educação *The Woman's Building*^{cxv} (1973-1991), que se configurou como o primeiro instituto independente de artes para mulheres, e tinha como proposta extrapolar a formação tradicional em arte, prezando por um sistema interdisciplinar que integrasse artes visuais, design gráfico, pintura, literatura, performance e vídeo, bem como arte e movimento feminista. Nesse contexto, surgiu o grupo *Mother Art* (1973-1986), o qual analisamos no Capítulo 2, desta tese.

A representação de artistas-mulheres-mães que trazem a maternidade e a maternagem à tona não é recente. Andrea Liss, no livro *Feminist art and the maternal* (2009), apoia-se no questionamento da crítica e curadora contemporânea Lucy Lippard, evidenciando a escassez de trabalhos artísticos feitos

por mulheres que abordavam a maternidade como tema em plena movimentação da segunda onda feminista nos anos 1970.

As pesquisadoras Liss e Lippard apontam que o silenciamento da maternidade perdurava entre as artistas feministas quase como um tabu, não obstante a abordagem dos temas envoltos ao doméstico e similitudes em expressões das mulheridades. A autora desenvolve uma investigação sobre a produção artística que aborda a maternagem no norte global, engendrando importantes trabalhos artísticos desenvolvidos por artistas-mães^{cxvi}.

Pesquisadoras feministas [LISS, 2009; RICH, 2019; e O'RELLY, 2016] mostram que as modificações estruturantes para a construção de um outro léxico-artístico-materno se dão a partir de construções simbólicas-identitárias sob uma genealogia feminina que parte da perspectiva das artistas mulheres.

O início do ativismo feminino da década de 60 mostrou os debilitantes estereótipos culturais que posicionavam as mulheres como inferiores aos homens com oposições binárias como: poder/submissão, ativo/passivo, rigoroso/suave e tantas outras falsas dicotomias. A figura

do pai foi objeto de reflexão extensa no campo do feminismo, que revelou e contestou o lugar do patriarcado. A figura da mãe, porém, ficou de fora de várias discussões feministas, que estrategicamente precisavam se afastar de tudo que era codificado como passivo, fraco e irracional, algumas vezes era necessário repudiar suas próprias mães. (LISS, 2009, p. XV).

Ao passo que as produções de visualidades sobre a maternidade são elaboradas pelas artistas-mães em suas vivências-experiências imbuídas aos sistemas sociais, culturais, históricos e políticos em camadas intencionais de classe, raça e gênero, que apontam para outros modos de fazer-saber arte-pesquisa, os quais se dão de forma heterogênea. (NOCHLIN, 1971; PARKER, POLLOCK, 1981).

[...] a articulação de múltiplas feministas vozes maternais é especialmente crucial dentro das histórias da mudez patriarcal, que não ouve as queixas e melodias das mulheres. Historicamente, falam pelas mães (ou seja, este subconjunto esperado de mulheres). Suas línguas foram amarradas. A maternidade feminista é uma busca de modos de falar e estar além de uma subjetividade subjugada. Em outras palavras, a maternidade feminista é a formulação do maternal de dentro da subjetividade da própria mãe. (LISS, 2009, p. XX).

O contexto feminista dos anos 1960/70 na Europa, Estados Unidos e reverberações mundiais foi estruturante para a produção artística de mulheres que, sob uma perspectiva crítica, traziam à luz o debate sobre o cânone hegemônico; trazendo à tona preceitos essencialistas entre: público/privado, masculino/feminino, profissional/ amador. As questões que pontuamos nesses trabalhos se baseiam justamente no não reconhecimento pela história da arte da qualidade, da expressividade e dos reflexos social, cultural e político presentes nessas obras artísticas.

Dentre as tantas artistas que produziram e produzem trabalhos que abordam a maternidade como temática e campo investigativo, destacamos alguns trabalhos artísticos, a partir dos anos 1970, que tratam da maternidade com base nas perspectivas e nos imaginários das próprias artistas, utilizando da ironia, apropriando-se de seus próprios corpos e universo íntimo, como campo exploratório, como ferramenta de resistência, empoderamento feminino e libertação.

Diante de outra experiência discursiva acerca da maternidade, estando essas artistas feministas conscientes do “risco” de suas obras serem taxadas e codificadas como “femininas demais”, “sentimentais”. Neste sentido, como pontua Andrea Liss (2009), algumas artistas se utilizam de simbologias e ícones canônicos a fim de questioná-los.

Não vislumbramos uma completa recusa às produções imagéticas de um imaginário materno amoroso, porém as representações produzidas por artistas feministas passam a abordar a dubiedade e ambiguidade dos sentidos-sentimentos que abarcam a maternidade, abrindo brechas e fissuras para escoamento de subjetividades e poéticas que se seguiram. “O jogo de disputas está em movimento e novos dispositivos e profanações são estabelecidos” (BORGES, 2019, p. 72).

A singularidade da experiência não apaga os dados que essencializam e criam o ser mulher no social. Com certeza não existe o feminino homogêneo representado pelo ideal-tipo de mulher, mas nós, mulheres, que somos assediadas com as imagens que nos confrontam constantemente a este ideal. Partilhamos, assim, representações sociais que definem comportamentos e atitudes semelhantes e

inteligíveis, representações sociais que criam o feminino e às quais nos assujeitamos...ou não. (SWAIN, 2005, p. 349).

Pegando o gancho de Tânia Navarro Swain (2005), tais representações sociais que definem comportamentos, modos de agir/vestir etc. são transpassados e consagrados pela cultura visual, e é justamente neste território imagético, que as artistas feministas vão atuar, propondo uma (re)arquitetura da cultura visual. Em *Enxoval de Laura [Laura's Layette]* (1975–76) [Figura 69], da artista Elaine Reichek (1943), em construções poéticas sérias e irônicas em relação à arte minimalista, ao apresentar peças tricotadas do enxoval de sua filha, comparativamente a esquemas arquitetônicos.

Elaine Reichek confronta os sistemas simbólicos e questiona o cânone moderno de saber-poder masculino, que historicamente estabeleceu uma ruptura entre belas artes e produções manufaturadas-artesanais, em grande parte criadas coletivamente.

Ao justapor o objeto real, suéter tricotado utilizado por sua filha durante o período da primeira infância, sob um fundo escuro

e os diagramas arquitetônico, sob um fundo claro, Reichek constrói um paralelo entre as duas produções, em relação à complexidade das duas imagens.

A escolha de Reichek, pelos enxovais, trava um duplo questionamento: estabelece uma ruptura em relação aos aspectos elevados, considerados pelo cânone masculino; e atravessa a dura barreira de silenciamento do tema maternal, na arte, trazendo luz às produções desenvolvidas comumente por mulheres [mães, avós, parentes] a fim de receber a criança, produzidos a partir de uma prática altamente qualificada, que exige tempo, dedicação e presteza.

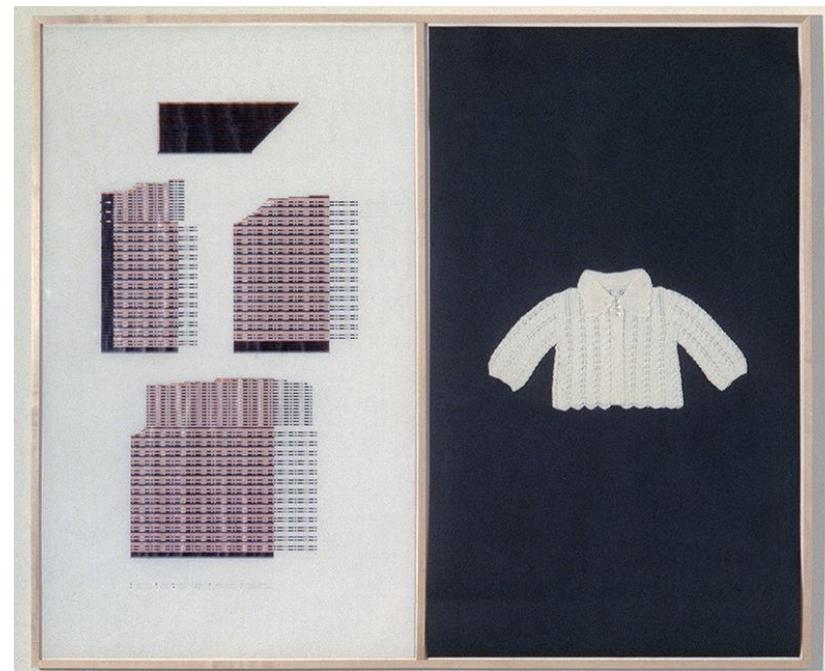


Figura 69. REICHEK, Elaine. *Suéter de Laura*. Um dos quatro componentes *do Enxoval de Laura*. 1979. Lápis de cor sobre papel e fio de lã tricotado. 52 x 62 pol. (132,1 x 157,5 cm).



Figura 70. Mahyrah Alves. *Möbius*, meias tricotadas com fios de cabelo Humano (mãe e filho RN), 2020.

No *Mapeamento-Cartográfico AeM*, observamos a incidência da apropriação e (re) significação da costura, do tricô e do bordado. Na obra *Möbius* (2020), a artista Mahyrah Alves utiliza fios de cabelo como matéria para o tricô.

O termo *Möbius* relaciona-se diretamente à fita de Möbius, criada pelo matemático e astrônomo August Ferdinand Möbius, em 1858, a qual se dá como a representação do infinito, por seu formato e por não se ter a dimensão de início ou fim do percurso.

Mahyrah Alves coleciona seus fios de cabelo e os de seu pequeno filho recém-nascido e os une, em um tricô [Figura 70]. Simbolicamente, Mahyrah Alves conecta a relação maternal e filial, eterna. Ao passo que os fios de cabelos podem ser analisados pela passagem do tempo, enquanto no bebê os cabelos estão a crescer, na mãe podem estar a cair, já que se faz comum, em mulheres puérperas, a queda de cabelos.

Meu trabalho foi mais que afetado ele foi arrebatado, minha linha de pesquisa mudou muito e posso dizer que isso foi extremamente enriquecedor, pois me permitiu ampliar questões inerentes a história da arte dentro do que eu já percebia ser minha área de pesquisa plástica. Isso ocorreu com a captação e subversão de questões do cotidiano materno, pós parto, aleitamento, sexualidade

pós parto. (MAHYRAH ALVES, 2020, entrevista para coletiva AeM).

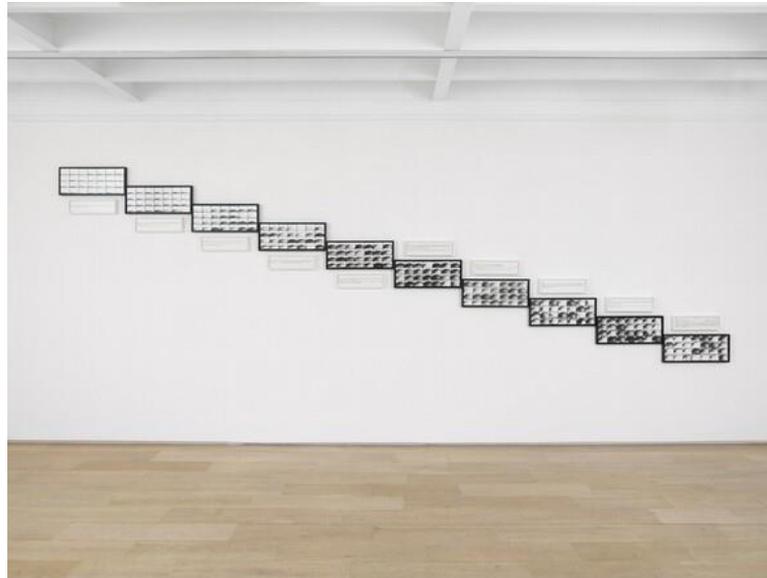


Figura 71. HILLER Susan, *Ten Month* (1977-1979). 10 impressões de gelatina em prata e 10 painéis de texto.

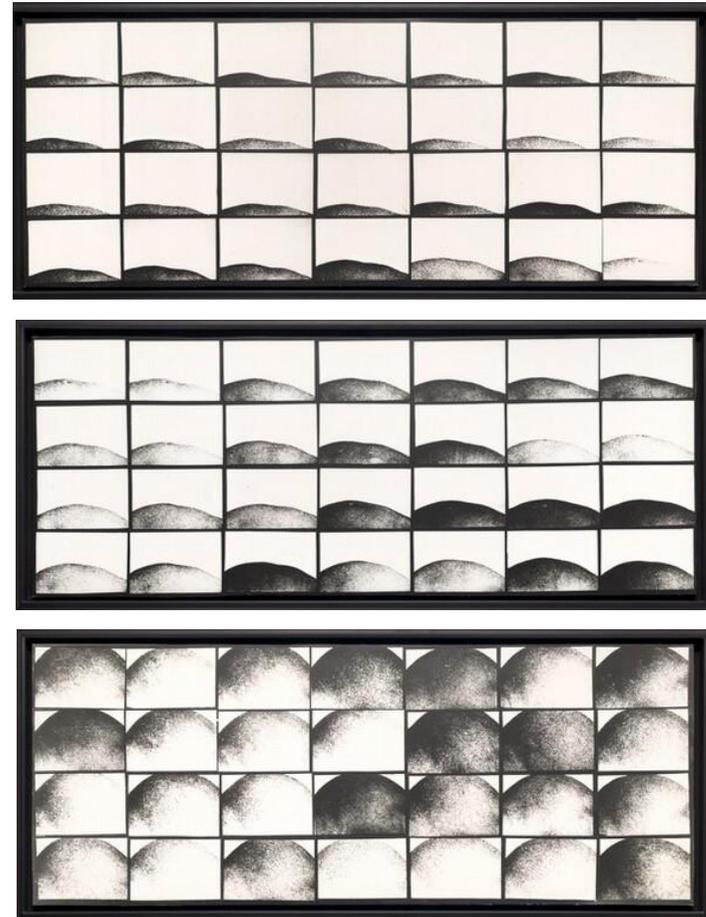


Figura 72. HILLER Susan, *Ten Month* (1977-1979). 10 impressões de gelatina em prata e 10 painéis de texto.

A artista Susan Hiller (1940-2019) cataloga o crescimento da barriga grávida por dez meses. Na série fotográfica *Ten Month* (1977-1979), [Figuras 71 e 72] organiza a catalogação em forma de grades crescentes, associando cada mês da gravidez com as fases da lua, e cada mês acompanha parte do diário particular da artista.

Susan Hiller traz uma reflexão relativa à contagem do tempo, travando um envolvimento orgânico entre as fases da lua e o crescimento de seu filho dentro de seu corpo. O tempo lunar não coincide com o tempo duro do calendário gregoriano, “[...] ao tempo lunar em que um mês tem aproximadamente 28 dias, o tempo que leva para a lua passar por suas fases. Uma gravidez tranquila como essa geralmente leva cerca de 280 dias ou dez meses” (LISS, 2009, p. 13, tradução nossa).

Não obstante, Susan Hiller sofre críticas ao colocar mais uma pecinha na construção coletiva e feminista em produzir um acervo visual-artístico experimental, produzido por ferramentas voltadas para a experiência feminina com seus próprios corpos sentido-sensações e sociedade. “Foi-me dito por alguém

importante no mundo da arte que com este trabalho me separei juntando-me às feministas e que eu arruinei minha carreira”. (HILLER *apud* LISS, 2009, p. 13, tradução nossa).

Em nosso *Mapeamento Cartográfico, AeM* observamos o desenvolvimento poético materno em representações que fazem referências diretas ao corpo-mãe como: imagens de vulvas, barriga grávidas, útero, placenta, mamilos, peito, leite, cabelos etc. A obra que abordamos, neste momento, *Notas sobre meu corpo pós-parto* (2020) [Figura 73], da artista Tatiana Reis, trava um diálogo perene com a obra *Ten Month* (1977-1979) de Susan Hiller.

Tatiana Reis também utiliza a construção imagética cartográfica em forma de grades, imagens em preto e branco e recurso intimista da curta profundidade de campo, porém, Reis não está documentando a passagem do tempo do Corpo-mãe, mas as mudanças físicas que o Corpo-mãe atravessa em outras texturas, elasticidades. Enquanto Susan Hiller navega pela barriga-cheia, sedutora de vida, em constante movimentação e desenvolvimento, Tatiana Reis percorre a barriga-vazia pós-parto

e as cicatrizes criadas pelo constante estender e espichar da pele, que abraçava um bebê.



Figura 73. REIS, Tatiana. *Notas sobre meu corpo pós-parto*, 2020. Fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal.

Em *Notas sobre meu corpo pós-parto* (2020), Tatiana Reis trava uma crítica-analítica aos padrões impostos ao Corpo-mãe. A estrutura patriarcal, de exercício de poder no controle disciplinar sobre os corpos [Foucault, 1979], reverbera na

mídia/publicidade abusiva contemporânea, que insiste em vender fórmulas, produtos, dietas “mirabolantes”, para que as mulheres-mães “retomem o corpo que era antes”.

Como nos conta Reis (2021), Barriga-tabu, alisada na rua por desconhecidos/as, questionada se por seu tamanho, circunferência, se está pontuda ou caída, medida, pesada e ultrassonografada por inúmeros/as médicos/as e agentes de saúde, vigiada. Barriga-abrigo fecunda e elástica. Reis desvela e aproxima o/a espectador de seu próprio corpo-sensação-vivência-transformação, sem pudor, o Corpo-mãe rico em texturas, cicatrizes, densidades marcadas pela experiência gestativa.

Retomamos à produção maternal dos anos 1960/70. A artista feminista Mary Kelly (1941) concentra-se na documentação do trabalho doméstico da mulher, expondo a divisão desigual na criação de filhos e filhas e travando um debate sociopolítico.

Mary Kelly (1941) desenvolve um registro minucioso das intersubjetividades entre mãe e filho durante os cinco primeiros anos de vida de seu filho, período o qual abarca desde o desmame até o momento em que a criança passa a escrever seu próprio nome.

Em *The Post-Partum Document* (1973-1978) [Figura 74, 75 e 76], os trabalhos são compostos por gráficos altamente complexos presentes nas práticas da arte conceitual, nos quais Mary Kelly aborda a construção das subjetividades tanto da criança como da mãe, de forma a posicionar a mãe como sujeito. Ao debruçar-se em documentar precisamente o desenvolvimento de seu filho, Mary Kelly produz uma preciosa [autonarrativa, escrita de si] sobre seu próprio desenvolvimento como mãe, atravessada por amarras socio-patriarcais.

No documento pós-parto, estou tentando mostrar a reciprocidade o processo de socialização nos primeiros anos de vida. Não somente o menino cuja personalidade futura este crucial momento, mas também a mãe, cuja 'psicologia feminina' está selada pela divisão sexual do trabalho na criança (KELLY *apud* BETTERTON, 2010, p. 7, tradução nossa).

Segundo Betterton (2010), *Post-Partum Document*, ao ser exposto em 1976 no *Institute of Contemporary Art* in London e em 1978 no *Haryward Annual II*, sofre críticas que desconsideram a complexidade do trabalho em relação à formação de intersubjetividades entre mãe e filho. Julgamentos que revelam, talvez, o principal ponto da artista Mary Kelly, em exteriorizar como o trabalho doméstico e o cuidado materno sustentam a divisão sexual do trabalho.

[...] comentários que variam de feminista militantes oferecem a parte fraca do show, até afirmação que era mais apropriado para o *foyer* do *Mother care* revelando a confusão entre as demandas políticas do trabalho e sua suposta expressão inadequada de narcisismo materno. (POLLOCK *apud* BETTERTON, 2010, p. 9, tradução nossa).



Figura 74. KELLY, Mary. Post-Partum Document. 1973. PPD consiste em um total de 139 partes individuais. Disponível em: <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>.

Faz-se necessário destacar a importância que a obra *Post-Partum Document* de Mary Kelly reverte à produção artística feminina e feminista, bem como para a produção artística conceitual. Mary Kelly parte de uma análise minuciosa biográfica da utilização da materialidade simbólica [uso das roupas, gazes, panos, fraldas, fezes da criança] e da relação intrínseca do cuidado-educação e do envolvimento-afeto com seu filho, extrapolando o sentido das questões sobre representações do feminino e da sexualidade como fundamentais para a visão social como um todo. “Mas o potencial radial de prática artística das mulheres reside precisamente nesta coincidência, uma vez que, na medida em que o feminino é dito, é profundamente subversivo”. (KELLY *apud* WIERZCHOWSKA, 2015, p.123).

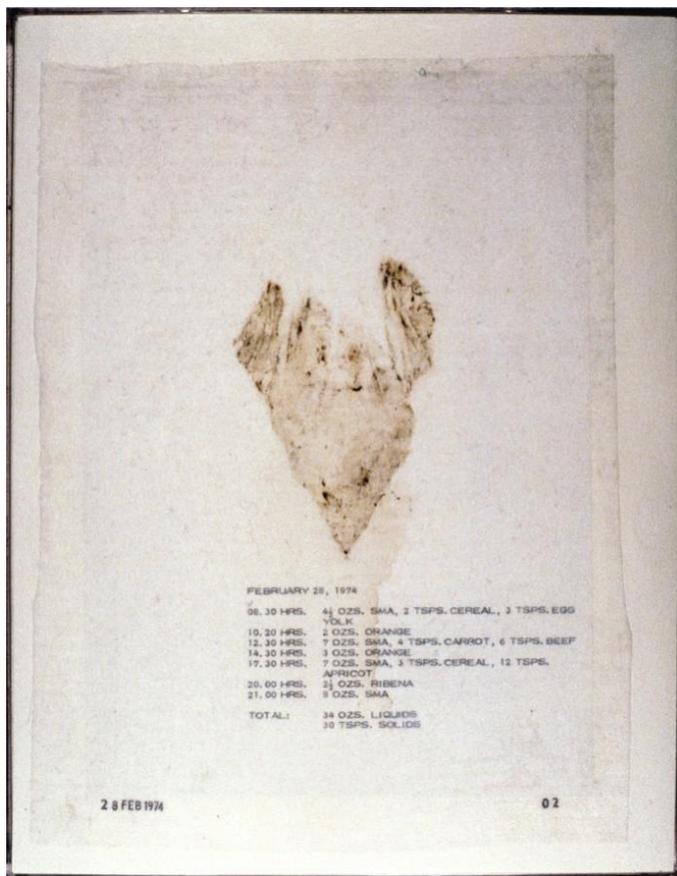
Mary Kelly produz narrativas do envolvimento, do cuidado, da sexualidade em ser/estar mulher no mundo, como parte de um sistema de significação, com potenciais transformativos. No sentido de que ao desenvolver, através da materialidade condições para o discurso autobiográfico em autoexpressão,

Mary Kelly trava um diálogo social para a articulação da heterogeneidade de experiências-vivências das/entre as mulheres e seus/suas filhos/as, até então sob uma vigília masculina e sequestro da temática [arte maternagem], historicamente desenvolvida-produzida por artistas homens, através da visão masculina [idealizada-romântica-julgadora] sobre a maternidade e sobre a mãe.

Segundo a pesquisadora Justyna Wierzchowska (2015), no artigo *Narrating motherhood as experience and institution: experimental life-writing in Mary Kelly's post-partum document (1973–79)* [Narrando a maternidade como experiência e instituição: Escrita de vida experimental no documento pós-parto de Mary Kelly (1973–79)], a artista joga com as ferramentas hegemônicas, do cânone da arte moderno, ao desenvolver a documentação através de paramentos rígidos e institucionais, utilizando-se de planilhas, imagens científicas, catalogação de coleta [de fezes do bebê etc.]. Colocando em xeque o silenciamento sobre a representação da maternidade na arte e a ausência de obras que abordam a vivência-experiência das

mulheres-artistas-mães como arte elevada [dentro dos parâmetros do cânone].

Segundo a autora, “[Kelly observou que] embora a história da mãe seja a minha história, o pós-parto documento não é uma autobiografia. [...] Sugere um jogo de vozes – a experiência da mãe, análise feminista, discussão acadêmica, debate político”. (KELLY *apud* WIERZCHOWSKA, 2015, p.118). Diferentemente do que alguns críticos de arte interpretaram sobre *Post-Partum Document*, como se a obra fosse um desejo desesperado da artista em documentar a experiência materna. Wierzchowska (2015) pontua que Mary Kelly está, justamente, documentando a impossibilidade de falar sobre a experiência materna utilizando-se dos parâmetros canônicos. Em outras palavras, há de se desenvolver outras formas expressivas-criativas, outros léxicos a fim de abarcar experiências distintas daquelas já documentadas pelo sistema patriarcal do saber-poder.



Figuras 75. KELLY, Mary. Post-Partum Document. 1973. PPD consiste em um total de 139 partes individuais. Disponível em: <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>.



Figuras 76. KELLY, Mary. Post-Partum Document. 1973. PPD consiste em um total de 139 partes individuais. Disponível em: <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>

A temática sobre o corpo, arte e maternagem se fez, igualmente, abordada por artistas brasileiras. Nos anos 1960, a artista Lygia Clark (1920-1988) em completa consonância à produção artística ligada à vivência-experiência, sob a consciência de que a poética se faz pela conexão entre arte-vida, desenvolve uma robusta obra, que encontra ressonância na arte contemporânea brasileira e mundial. “[...] É o estado da ‘arte sem arte’, pois o importante é o fazer que nada tem a ver com o artista, e tudo a ver com o espectador” (ROLNIK, 1999, p. 13).

Suely Rolnik (1999) nos encaminha a redescobrirmos o caminho inventivo e fértil traçado por Lygia Clark, de envolver a arte e o mundo em uma fabulação própria, por experimentações que extrapolam as fronteiras da arte e aproximam ao ordinário.

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação com o intuito de convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminada pelo objeto de arte, através da descoberta não só da vida que agita o objeto internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente, da vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, ao colocar-se em contato com a obra. (ROLNIK, 1999, p. 9).

Rolnik (1999) identifica, na produção artística de Clark, um imbricamento entre a produção da obra e a (re)invenção existencial da própria da artista. “[...] Desde o início, seu trabalho será movido pela consciência de que a experiência do *vazio-pleno* deverá ser incorporada para que a existência possa ser vivida e produzida como obra de arte.” (ROLNIK, 1999, p. 6). O conceito-ideia-sensação *vazio-pleno* relaciona-se ao o que a própria Lygia Clark denomina *crises existenciais-subjetivas-poéticas* que arrebatam sua produção artística-vida.

Posicionando-nos temporal-histórico, em 31 de março de 1964, no Brasil, atravessávamos um Golpe de Estado, no qual forças militares deporiam o presidente eleito por voto direto, João Gullar (1919 – 1976), dando-se a implementação de um regime autoritário, violento e inconstitucional. Em 1968, o regime militar institui o Ato Internacional número cinco – AI-5, emitido pelo presidente militar Artur da Costa e Silva (1899-1969), constituindo-se como o ato institucional mais duro da ditadura militar, resultando em perdas de mandatos parlamentares, daqueles contrários ao regime militar, intervenções em

municípios e estados, suspensão de garantias constitucionais, gerando violência, perseguições, controle e tortura.

No mesmo ano, em plena ditadura militar, Lygia Clark é convidada a representar o Brasil na Bienal de Veneza e sua contribuição se dá com a obra: *A Casa é o Corpo* (1967-1969) [Figura 77]. O momento histórico no qual a obra foi concebida dialoga profundamente com a sagacidade de Lygia Clark e com outros artistas desta época em permanecerem vivos e produzindo arte. Para tanto, era preciso mover-se, por entre, para escoar-se de possíveis opressões, perseguições e terrorismos que se abatiam sobre pessoas-cabeças-corpos desejantes de liberdade.

A contracultura se instaurava, mundialmente, como resposta aos atos autoritários, em diversas vertentes experimentais-políticas-filosóficas em favor da descoberta do corpo: “o movimento hippie, o movimento feminista, a cultura zen invadindo o ocidente, maio de 68, a contracultura, os movimentos contra a ordem estabelecida etc.”. (JUSTINO, 2011, p. 103).



Figura 77. CLARK, Lygia. *A casa é o corpo*: penetração, ovulação, germinação, expulsão, instalado na Bienal de Veneza, 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/224/a-casa-e-o-corpo>.

Lygia Clark compreende que a brecha possível se dá através da mobilização dos sentidos e dos sentires, em sua trajetória artística estruturada sobre uma profunda investigação do que Suely Rolnik (1999) define como “o corpo vibrátil”, em estratégias poéticas que aguçam a relação sensível-sensorial em uma investigação constante em incluir-dissolver o espectador na obra de arte e a obra de arte na vida.

[...] “corpo vibrátil” é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz. (ROLNIK, 1999, p. 32, na nota).

A Casa é o Corpo (1967 -1969) imbuí-se como uma experimentação, um acontecimento, envolvimento arte-vida-corpo-obra-espectador-sentidos, que aguça capacidades-corpóreas em experimentar situações paradoxais, adentrar-se em um corpo-casa. A fim de analisarmos um acontecimento-performance-obra, partimos de descrições de outros-corpos-sensíveis, os quais vivenciaram a experiência, como a descrição da obra feita pela própria Lygia Clark.

[...] é uma estrutura de oito metros de comprimento, com dois compartimentos laterais. O centro dessa estrutura se constitui de um grande balão de plástico. As extremidades são fechadas com elásticos e as pessoas ao se encostarem neles provocam as mais variadas formas. Ao penetrar no labirinto o visitante afasta os elásticos da entrada, sentindo um rompimento semelhante ao do

hímen complacente e tendo acesso assim ao primeiro compartimento, chamado penetração. Nesta cabine a pessoa pisa numa lona estendida pouco acima do chão e perde o equilíbrio: no escuro ela apalpa as paredes, que cedem, da mesma forma que o chão. Prosseguindo o caminho através do tato, encontrará uma passagem semelhante à da entrada, e a pessoa chega na ovulação, espaço igual ao anterior, cheio de balões. Ao prosseguir, o visitante alcança o amplo espaço central, onde é possível ver e ser visto do exterior. Neste local há uma imensa boca através da qual a pessoa entra na germinação, ali tomando as posições que lhe convierem. De volta ao túnel, continuando o passeio, penetra no compartimento da expulsão, que além das bolinhas macias de vinil espalhadas pelo chão, possui uma floresta de pelos pendentes do teto. (CLARK, 1980, p. 33).

Sob esta conjuntura, questionamo-nos: o corpo-casa que Lygia Clark nos propõe pode ser interpretado como o Corpo-mãe? Visto a utilização de terminologias diretamente voltadas ao corpo-útero-gestante-parturiente: penetração, ovulação, germinação e expulsão.

Maria José Justino (2011) argumenta que Lygia Clark constrói a obra relacionando-a a imagens femininas, ou voltadas ao útero, vocabulário que Lygia utiliza ao descrever sua produção

poética, como estar *grávida de ideias*: “[...] Cada vez que inicio uma nova fase de meu trabalho, eu conheço os sintomas da gravidez. Desde que a gestação começa, eu sofro verdadeiros estorvos físicos tais como a vertigem [...]” (CLARK *apud* JUSTINO, 2011, p. 105).

Em sua análise, Maria Justino (2011) pontua que Lygia Clark não está interessada em reforçar a ideia “arquetípica da mãe”, ou seja, em reforçar a representação romantizada e idealizada da mulher-mãe disponível, que emana nutrição, proteção, conforto, cuidado, abrigo e segurança.

[..] em Clark, ao contrário, a Casa acorda os vulcões adormecidos. Nessa Casa, a imagem do útero não remete ao sentido de proteção, não é uma concha que acomoda com calor. Ao contrário, a casa de Lygia corta, quebra, desconcerta o espectador. É sim uma espécie de placenta, alimento para o indivíduo, mas para projetá-lo no mundo, alargá-lo ao experimental, como promessa e não como recuo. A Casa é também um lugar de ver e de ser visto. (JUSTINO, 2011, p. 105).

Compreendemos a utilização de Lygia das terminologias voltadas ao corpo que gesta a fim de construir uma outra

concepção de nascimento-renascimento, distinta daquela hegemônica patriarcal que polariza as relações humanas em positivo e negativo, em homem e mulher. Na investigação de Lygia Clark, o corpo não se quer fetiche, representação ou exibição, o corpo aqui se dá como “lugar onde nasce o sentido” (JUSTINO, 2011, p. 98).

Adrienne Rich (2019) nos lembra de que a domesticação da maternidade se estabelece pela construção simbólica-política e social, com forte carga religiosa, que essencializa o ser mulher no social. Na qual a força reprodutiva da mulher [corpos que gestam, corpos que criam, corpos que cuidam], se faz reconhecido apenas como veículo para a reprodução, não detém do poder, o poder da mulher é intentado como um serviço.

A silhueta do Corpo-mãe, esta ideia que perseguimos, estabelece-se ambígua e oscilante, construída por aspectos tanto positivos como negativos, morte-vida, violência, poder destrutivo e constitutivo, em que todos os seres humanos se conectam, de modo que “a vida humana neste planeta nasce das mulheres. A única experiência unificadora inegável

compartilhada por mulheres e homens centra-se naqueles meses que passamos dentro do corpo de uma mulher, desenvolvendo-se." (RICH, 2019, p. 55), pois [até então], todo ser humano foi parido.

Na instalação *A Casa é o Corpo*, Clark amalgama a experiência sensorial, a conexão física-existencial do/a participante à existência da obra. A obra se dá pela experiência subjetiva em vivenciar um outro possível (re)nascimento.

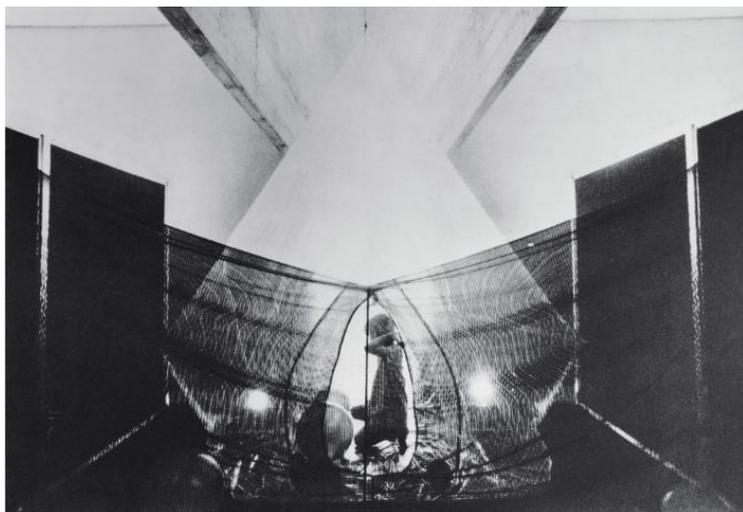


Figura 78. CLARK, Lygia. *A casa é o corpo*: penetração, ovulação, germinação, expulsão, 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/224/a-casa-e-o-corpo>.

Para habitar-comunicar este ambíguo-paradoxal poético Casa-corpo, o/a participante é convidado a adentrar na instalação através de uma abertura no tecido lateral de um dos cubos. Ao adentrar, o/a espectador/a se encontra em um ambiente escuro. O primeiro cubo é dividido em duas câmaras; a primeira intitulada “Penetração”, em sua entrada repleta de elástico, o participante para adentra-se tem que mover os elásticos, romper a entrada [Figura 78]. O espaço que se encontra é escuro e repleto de balões no qual, o/a participante ao mover-se, sente seu corpo sendo tocado pelos balões amontoados. O espaço-casa-corpo-labirinto envolve-se ao corpo do/a participante.

A segunda câmara, intitulada “Ovulação”, se faz igualmente escura, porém, o piso é elástico, não é estável, o piso se move de acordo com o peso do corpo do/a participante. Travando sentidos-sensações suspensão/instabilidade. Como um óvulo que atravessa as trompas de falópio.

[...] a artista transcende a sexualidade, pois é todo o corpo enquanto carne que lhe interessa. A ambição de Clark é ultrapassar os compartimentos, quer que eles se

misturem, que os territórios (feminino-masculino, indivíduo-cosmos, corpo-espírito, dentro-fora) se interpenetrem, que um se revele no outro. (JUSTINO, 2011, p. 105).

Em “Germinação”, o/a participante encontra-se na terceira câmara da instalação, na qual retorna a luz e encontra-se encapsulado por uma redoma de plástico transparente. O impacto da luz e exposição ao ambiente exterior pode-se ver através e ser visto. Convidando o participante a reconhecer seus limites corporais e subjetividades existenciais.

“Expulsão” consiste na parte final da instalação *A casa é o corpo*, no qual a/o participante retorna ao ambiente com pouca iluminação, ao caminhar, o/a participante se depara com um corredor que se torna cada vez mais estreito [Figura 79]. Nas laterais do corredor, encontra-se uma sessão com espelhos côncavos e convexos, nos quais a imagem do/a espectador/a reflete distorcida. O chão é coberto por bolas de plástico. Ao mover-se, o/a participante deve equilibrar-se e esquivar de diversos materiais, fios, linhas, tecidos que vão do teto até o chão. Na saída, diversos tecidos simulam os pequenos e grandes

lábios. O/a participante nesta conjuntura é incitado em parir-se, em assumir-se e ser ativo, presente em seu próprio (re)nascimento.

Trata-se sempre de trabalhar sobre a atividade imaginativa geral do corpo, de desbloqueá-lo, passando pelas sensações, para buscar a estruturação do sujeito – self total, como preferia Lygia. A arte possibilita costurar o ser, trabalhando na região que articula o discurso: imaginário e simbólico. Essa escolha implica tocar nos limites: sexual, erótico, racional, sensorial, lúdico etc. (JUSTINO, 2011, p. 105).

A ditadura militar se instaura e permanecerá até 1984, sob esta conjuntura histórica, de forte estímulo às forças conservadoras no âmbito político-social, Lygia Clark desenvolve esta obra-performance-instalação-casa-mãe-corpo-gente: *A Casa é o Corpo* (1967 -1969).

Lygia propõe o extremo, cola vida-arte, atravessa a “arte total” de Piet Mondrian (1872-1944), aglutina espectador-obra-sensação para o outro lado da experiência. Não há objetos, não

há visualidade, a obra só existe na experiência, a casa-corpo-mãe é parte integrante da existência-vida-morte.

Sob a mesma perspectiva de casa-corpo-experiência do existir. As artistas brasileiras Bia Medeiros e Suzete Ventureli, apresentavam em 1988, no *Théâtre de la Danse* a performance *L'act est Louche et Ment (al). Accouchement*. [O ato é desonesto e mente (mental). Parto.] Sob a conjuntura de associações de palavras, as artistas brincam com seus significados na língua francesa.

Sob a luz intensa do teatro, Bia Medeiros, grávida de seu segundo filho, ocupa o centro da cena em um ato carregado de potência simbólica. Manipulando um balão amarelo repleto de pequenas bolinhas de isopor, posicionando-o entre suas pernas, realiza um gesto que culmina na abertura do objeto. As bolinhas, liberadas em cascata, caem sobre o corpo de Suzete Ventureli, que está deitada ao chão. Este momento performativo evoca o ato do parto, um evento ao mesmo tempo biológico e metafórico, associado às profundas transformações físicas, emocionais e simbólicas que envolvem a experiência de gestar e dar à luz-

criação-criatividade, poética visual que articula nascimento, metamorfose e criação. O sorriso de Medeiros ao final do ato, em um estado de júbilo e plenitude, reforça a celebração da potência criadora do corpo feminino, ampliando o significado do momento performativo.

Durante a elaboração das perguntas que compõem o questionário utilizado no *Mapeamento-Cartográfico AeM*, mantivemos um diálogo contínuo e enriquecedor com Bia Medeiros, artista, pesquisadora, mãe, avó e orientadora desta tese. Entre orientações acadêmicas precisas e risadas compartilhadas de afeto, Bia nos conta que a temática da maternagem foi elaborada em suas performances como parte integrante dos acontecimentos-experiências-vida-arte.

Eu, por exemplo não me sentia me desdobrar mas sim ser: França, sem família, fazendo doutorado, dava aulas à noite e performava. 1988 fiz uma performance grávida de 7 meses com recomendação médica de ficar de cama. Hahah. (BIA MEDEIROS, 2020, entrevista para coletiva AeM).

Em suas reflexões, Bia ressaltou que a maternagem não se apresenta como um tema externo ou inserido intencionalmente em sua obra, mas como algo orgânico, que emerge das interseções entre o corpo, a experiência e o fazer artístico. As temáticas que envolvem o corpo, o erotismo e a sexualidade fazem parte do vocabulário de seus trabalhos, textos, conceitos e performances e neste sentido, tanto a/s gravidez/es como o/s parto/s e os filhos foram acolhidos.

[...] não sinto que houve problemas, talvez porque a maternagem, tal qual a apresentei nos meus trabalhos sempre tiveram um forte viés erótico. Nunca representei crianças. Me apropriei de suas práticas e fiz muitos dos meus trabalhos: balanço, amarelinha, pular corda, pique-bandeira, músicas infantis foram temas de diversos trabalhos. (BIA MEDEIROS, 2020, entrevista para coletiva AeM).



Figura 79. MEDEIROS, Bia e VENTURELLI, Suzete. Performance L'act est Louche et Ment (al). Accouchement. Paris. Théâtre de la Danse, 1988. Acervo Coletiva Arte e Maternagem.



Figura 80. MEDEIROS, Bia e VENTURELLI, Suzete. Performance *L'act est Louche et Ment* (al). *Accouchement*. ParisThéâtre de la Danse, 1988. Acervo Coletiva Arte e Maternagem.

3.3. Poéticas maternas e autorrepresentações

As produções de visualidades sobre a maternidade são elaboradas pelas artistas-mães em suas vivências-experiências imbuídas aos sistemas sociais, culturais, históricos e políticos, em camadas interseccionais de classe, raça e gênero, que apontam para outros modos de fazer-saber arte-pesquisa, os quais não se dão de forma homogênea. (NOCHLIN, 1971; PARKER, POLLOCK, 1981).

Neste contexto, Linda Nochlin (1971/2016) introduz um debate essencial à teoria, crítica e história da arte. Incitando investigações revisionistas, revisitações de coleções, ampliação do espaço de visibilidade e reconhecimento tanto da quantidade, como da qualidade das produções artísticas produzidas por mulheres em todo o mundo. A pergunta *por que não houve grandes mulheres artistas?* é direcionada não somente ao cânone, mas às instituições que alicerceiam e endossam tal essência misteriosa de genialidade.

Pollock (1999) estabelece a intenção seletiva da tradição “uma versão intencionalmente moldada de um passado e um

presente pré-moldado, que é então poderosamente operativo no processo de transformação social e cultural” (WILLIAMS *apud* POLLOCK, 1999, p.10, tradução nossa) de interesse de dominação de uma classe específica.

Cânones são funcionais na medida em que se estabelece um sistema de poder a partir da tradição, na qual reverbera e reproduz a mesma construção de conceitos narcisistas e androcêntricos de classe, raça, sexualidade, gênero, geográfica e demais marcadores sociais da diferença.

Não obstante, diversas artistas feministas da década de 1960/1970 enfatizam a representação e exposição do corpo feminino como afirmação e posicionamento no tempo-espaço da arte e da história. Valie Export, artista austríaca, em seu icônico trabalho *Action Pants: Genital Panic* (1969) [Figura 81], questiona o papel da mulher como passiva e vulnerável, abrindo debate em relação ao controle e consentimento das mulheres sobre seus próprios corpos.

Da ação realizada pela artista, em um espaço alternativo da arte, desenvolveu-se uma série fotográfica, na qual ela

encontra-se sentada com as pernas abertas, vestida com uma calça na qual um recorte triangular, expondo sua vulva, em suas mãos, segura com firmeza uma metralhadora. Provocativa, Valie Export desafia o cânone de representação dos corpos femininos, passivo e sexualizados.

Carolee Schneemann, na emblemática performance *Interior Scroll* (1975)^{cxvii} [Figura 82], localiza a fonte de força subjetiva e criativa artística feminina, aproximando a experiência sexual, a sexualidade, a vulva e a linguagem artística, afastando-a da visão masculina sobre os corpos femininos.



Figura 81. EXPORT, Valie. *Action Pants: Genital Panic*. 1969. Fotografias seriais por Peter Hassmann. MoMA, Nova York.

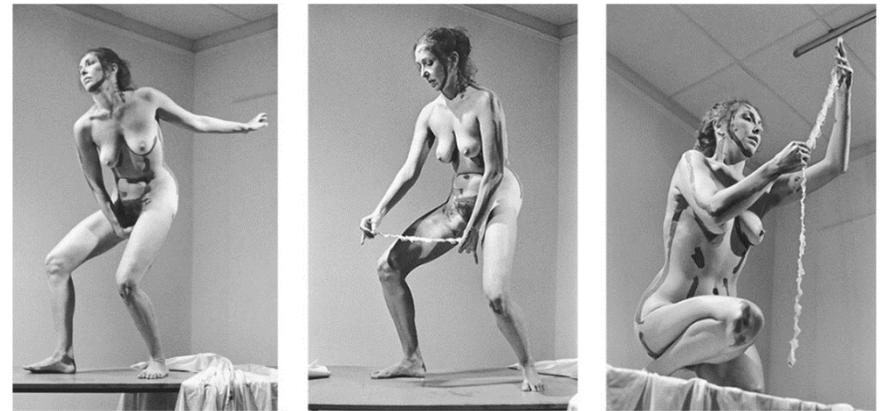


Figura 82. SCHNEEMANN, Carolee, *Interior Scroll*, 1975, tirado de uma suíte de 13 impressões de gelatina de prata, edição de 7. Contemporary Art, Nova York.

Na performance, a artista sobe sobre uma mesa, vestindo apenas um avental, característico de “donas de casa”, inicia a leitura de um texto, porém afasta-se da leitura e passa a encenar poses características a aquelas solicitadas pelos pintores modernistas, às musas por eles pintadas. Retira o avental e pinta seu próprio corpo de lama, sobre a mesa, agacha-se e retira vagarosamente, de dentro de sua vagina, um pergaminho e o lê, para seu público.

Em relação ao *Mapeamento-cartográfico AeM*, apontamos para alguns trabalhos desenvolvidos por artistas-mães os quais utilizam-se de imagens que simbolizam vulvas, úteros, placentas, o próprio corpo grávido, bem como metáforas voltadas ao corpo-mãe, a fim de positivar as imagens-ideias-conceitos que por séculos foram inferiorizadas e fetichizadas.

Atentamo-nos às narrativas-relatos das artistas que fazem parte desta pesquisa, no sentido de que as obras artísticas estão intrinsecamente voltadas às práticas sociais, vivências e experiências específicas de cada uma dessas artistas, que diariamente persistem agindo em seus territórios e tensionando mudanças nos sistemas e enunciados normativos de gênero. E, neste sentido, os relatos se fazem como documentações fundamentais para nossa análise, trazendo ao texto-duro-acadêmico, a escrita-fala-sons-voz das artistas.

Em desconstruções e reconstruções, questionamo-nos se o corpo-grávido poderia ser considerado uma chave de compreensão às intensidades, controle e descontrole da fertilidade de um corpo, inserido numa estrutura social de poder.

Pessoalmente passei por duas gestações; a primeira na qual gestei e pari minha filha; e a segunda, que se configurou em uma perda gestacional.



Figura 83. COURBET, Gustave (1819-1877). *L'origine du monde*, 1866. Óleo sobre tela. 46 x 55 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Um corpo-grávido carrega, simbolicamente, a indelével marca da sexualidade, o sexo e a gravidez estão estreitamente ligados, porém o erotismo se faz tabu ao corpo-grávido, santificado. Não obstante, as representações de corpos femininos nas artes visuais, parte indispensável para o povoamento imaginário, construído por séculos, corroboram com o advento patriarcal, o qual impõe sentidos idealizados, sensualizados, erotizados, temidos, objetificados e inalcançáveis aos corpos femininos e, especialmente, à representação da vulva.

A pintura *L'Origine du monde* (1866), do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877) [Figura 83], faz-se emblemática ao representar frontalmente a vulva. A pesquisadora Clarissa Borges (2019) analisa a obra e aponta que o trabalho, apesar de ter sido feito em 1866, faz-se exposto publicamente apenas em 1988. “Para entender a *L'origine du monde* de Courbet, é importante esclarecer que esta obra específica é realizada por encomenda de um colecionador de arte erótica: o diplomata egípcio-otomano Khalil Bey” (BORGES, 2019, p. 181).

Porém, como pontua Borges (2019), atualmente o Museu D'Orsey, no qual a obra se faz exposta, desconsidera a essência erótica/pornográfica da obra, enaltecendo a capacidade virtuosa do artista.

Graças ao grande virtuosismo de Courbet e ao refinamento de seu esquema de cores âmbar, a pintura escapa do status pornográfico. Essa audaciosa e direta nova linguagem, no entanto, não rompera com a tradição: as amplas e sensuais pinceladas e o uso da cor evocam a pintura veneziana e o próprio Courbet afirmava descender de Ticiano e Veronese, Correggio e a tradição da pintura carnal e lírica. (Museu D'Orsey, *apud* BORGES, 2019, p. 224)

Na pintura *L'Origine du monde* (1866), Courbet representa um corpo feminino, passivo, deitado sobre lençóis, tendo partes do corpo suprimidos; braços, mãos, pés, cabeça. A centralidade da representação na pintura se faz sem pudor e com pelos; da vulva. Seria uma restrição do corpo feminino à capacidade reprodutiva? Acreditamos que não, mas, notavelmente, há uma relação direta entre o título da obra e o potencial gestacional, bem como a negação da criação do mundo por qualquer divindade. Ou seria, a divindade útero-vulva-corpo-mãe?

A grande “sacada” de Clarissa Borges (2019) em sua análise está em comparar a abordagem discrepante que o sistema de saber-poder, as instituições e as pessoas que sustentam este sistema, fazem entre a obra de Courbet, *L'origine du monde* e as obras que abordam a temática do parto, produzidas por mulheres artistas na década de 60/70. Centraremos a argumentação em relação à obra *God Giving Birth* (1968) da artista Mônica Sjöö, acusada de pornografia em 1973. Apenas pontuamos que a análise de Borges (2019), em sua tese de doutorado, faz-se mais aprofundada, no sentido de que a investigação da pesquisadora-artista-mãe se faz na centralidade da arte e o parto, de extrema importância às pesquisas em arte e maternagem, no Brasil.

A pintura *God Giving Birth* (1968), de Mônica Sjöö [Figura 84], representa uma figura feminina, não branca, tendo um semblante fixo, erguida e ativamente parindo um bebê. O fundo da imagem escura, podemos ver alguns planetas, cosmos. E, abaixo da figura Femina, a inscrição em letras vermelhas: *God Giving Birth* [Deus dando a vida].

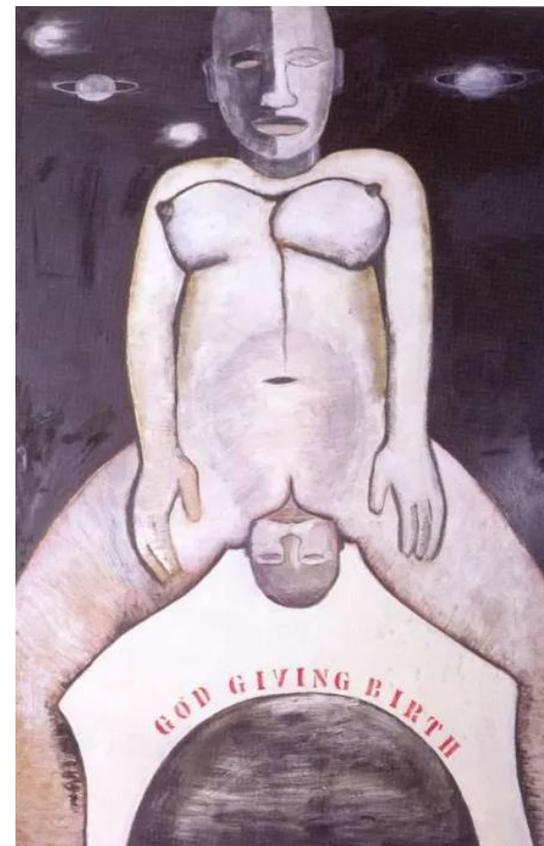


Figura 84. Mônica Sjöö (1968), *God Giving Birth*, 1968. Óleo sobre painel. 185 cm × 125 cm (73 pol × 49 pol). Museu Anna Nordlander, Skellefteå, Suécia.

Segundo Magdalena Raivio (2007), a pintura foi exposta em 1973, na *Swiss Cottage Library* em Londres, integrando a

exposição *Women Artists images and Womanpower*. Nesta ocasião, a obra sofreu acusações de grupos extremistas cristãos, que acusaram a obra/artista de blasfêmia [havia na Inglaterra uma lei específica – lei britânica de blasfêmia, que foi abolida em 2008], as denúncias foram encaminhadas à polícia municipal de Londres, a *Scotland Yard*. Neste ocorrido, as acusações não se direcionavam apenas à artista, ou à obra, mas ao discurso feminista que compunha a exposição como um todo.

A pintura *God giving bith* foi aquela na qual muitas críticas se concentraram... era supostamente pornográfica e uma blasfêmia. Eu diria que porque DEUS é visto como uma mulher não branca de grande dignidade, olhando para frente sem sorrir, com uma criança saindo de seu ventre, entre suas pernas... isto é perturbador. (SJÖÖ, *apud* Borges, 2019, p. 205).

Curioso que a suposta imoralidade se faz interpretada pelas forças conservadoras, justamente quando o corpo feminino se faz representado em empoderamento, assumindo sua força “divina” [ou mesmo humana] em dar vida. A pintura de Mônica Sjöö, trava uma fissura, entra em embate profundo com

a forma como a figura feminina se faz representada pelo cânone da história da arte.

A artista, pesquisadora e professora Clarissa Borges vem dedicando-se à pesquisa em Arte e Maternagem desde a preparação do parto de seu primeiro filho, como nos conta [entrevista 1]. Interessa-se por imagens de parto, mergulhando neste universo imagético, torna-se colecionista de imagens de parto produzidas por artistas contemporâneas. Bem como passa a elaborar imagens que abordam a temática do parto na arte em duas séries fotográficas: *Narrativas de parto* (2015), *Parto e Êxtase* (2016) e no vídeo *Fantasy birth memory* (2017). Trabalhos nos quais aborda questões relacionadas às sensações do corpo-mente-mãe que transita entre a dor e o prazer em camadas distintas e complementares.

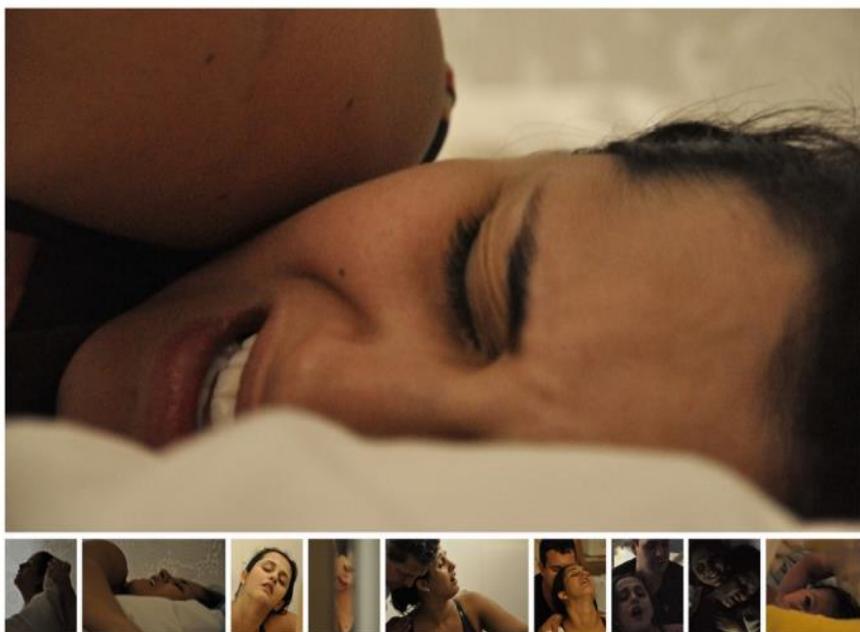


Figura 85. BORGES, Clarissa. *Me beija, meu amor, me beija.* (Fernanda) Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.

Clarissa Borges (2019) pontua que as séries de fotografias sobre o parto, partem de uma elaboração estrutural diferente daquela utilizada em seus outros trabalhos fotográficos, nos quais aborda uma metodologia em idealizar e esquematizar a imagem antes de fotografá-la. O parto é um evento que “não oferece um caminho linear, cada parto tem uma história, e seria

impossível planejar que tipo de imagem produzir com antecedência” (BORGES, 2019, p. 155). Borges propõem-se o desafio em adentrar no espaço de intimidade, mesmo em ambientes hospitalares, nos quais a artista enquanto fotografa se coloca presente, estabelecendo contato direto com o ar-som-corpo-cor-cheiro-textura-luz do todo que envolve o acontecimento; uma mulher parindo sua/seu filha/filho.



Figura 86. BORGES, Clarissa, *Dê seu amor todinho a ela* (Natália), Série: *Narrativas de Parto*, 2015. Fotografia Digital, 75x50 cm.



Figura 87. BORGES, Clarissa. *Cantando para Beatriz e Fernando*, Série: *Parto e Êxtase*, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60 cm.

Na série *Narrativas de parto* (2015), Borges trafega entre o íntimo e o documental e, ao analisar as imagens que produziu dos partos, passa a elaborar as narrativas de cada um dos acontecimentos-imagens, cada peça é composta por uma imagem em dimensão maior e uma sequência de imagens em menor dimensão, provocando a aproximação do corpo do fruidor com a obra, bem como trabalhando com o destaque de

determinada cena, produzindo narrativas interpretativas, “a possibilidade de pensar os vários acontecimentos dentro de um trabalho de parto” (BORGES, 2019, p. 157).

Em entrevista, Clarissa Borges conta o quanto da experiência-troca entre a parturiente e a artista, de estar presente nestes espaços em que acontecem o parto, envolve e provoca o fazer artístico, em que a artista busca refletir nas imagens a potência do sujeito-mãe-mulher enquanto vivencia o trabalho de parto.

O exercício de olhar as imagens nos arquivos digitais e selecioná-las por seu foco, luz, cor, enquadramento e expressão da gestante, fez-me pensar sobre como aquela história era contada a partir de uma trama, que era moldada por mim a partir do tipo de narrativa que desejava dar para a história. (BORGES, 2019, p. 156).

Os nomes das obras da série *Narrativas de parto* (2015) foram inspirados pelas frases ditas pelas parturientes fotografadas pela artista. Em “Me beija, meu amor, me beija”, (2015) [Figura 85], a artista aborda as sensações diferentes que o trabalho de parto envolve entre a sensualidade-dor-prazer-intimidade entre a parturiente e seu companheiro. “Dê seu amor

todinho a ela", 2015 [Figura 86], trafega por uma experiência de trabalho de parto normal de gêmeos, no qual a parturiente cantava uma música que inspira o nome da obra.



Figura 88. BORGES, Clarissa, “Despindo-se para Ulisses”, Série: Parto e Êxtase, 2016. Impressão Fotográfica, 90x60 cm.

Na série *Parto e Êxtase* (2016) [Figuras 87 e 88], Borges busca, através da sobreposição de imagens, transmitir os movimentos e as mudanças de expressões nos rostos das parturientes, bem como as relações construídas pelas

parturientes em seus trabalhos de parto. Clarissa Borges pontua [entrevista 1] que a série fotográfica estreita as relações entre texto e imagem, provocando o tabu, evidente, principalmente em sociedades cristãs como a brasileira, da ambivalência entre a sexualidade feminina e o endeusamento da figura materna, bem como a possibilidade de deleitamento do prazer sexual ao vivenciar um trabalho de parto.

A imagem fotográfica é usada aqui, também, como instrumento de poder e convencimento. Sua proximidade com as imagens da realidade, sua verossimilhança, faz com que um fragmento enquadrado e congelado do real ocupe o lugar da própria experiência. Assim, usei esta estratégia para assinalar e ressaltar aquilo que foi cuidadosamente esquecido, ou melindrosamente extirpado, pela cultura da repressão sexual feminina: a possibilidade do prazer no parto. (BORGES, 2019, p. 160).



Figura 89. Frames do videoart *Fantasy birth memory* de Clarissa Borges, Vídeo, 7 min, 2017.

No vídeo *Fantasy birth memory* (2017) [Figura 89], Borges debruça-se sobre a própria experiência, revisitando as fotografias dos partos dos dois filhos. Optando em desenvolver um vídeo a partir de sequências e *travelings* sobre as imagens fotográficas, abordando a ambivalência e intermitência das sensações corpóreas vivenciadas. Um dos recursos poéticos utilizados está na sonoplastia do vídeo que intercala *rock*, silêncio e a batida de um coração. Construindo uma narrativa que se finaliza em uma tela completamente escura associada ao som de choro e prazer.

Explicar a experiência de um parto é algo complexo, imagens podem não ser suficientes para que as múltiplas sensações corporais sejam expressas, por isso, o som neste trabalho foi a forma pela qual consegui pensar o relato desta experiência. A partir dos efeitos sonoros, tentei simular as sensações das contrações do parto, tal como o tempo de intervalo entre elas. Conforme já explicado, para significar estas intensidades tão distintas que experimentei ao dar à luz, relacionei os momentos de contração a uma música punk rock muito forte e rápida e os momentos de intervalo ao silêncio. Pensando na relação introspectiva, nestes momentos, inseri batidas de coração na edição final do vídeo, como se eu conseguisse entrar em meu próprio corpo e, neste movimento de parir,

pudesse ouvir as batidas de meu coração, misturadas com as batidas do coração do bebê. (BORGES, 2019, p. 234).

Compreendemos que o advento da invisibilidade da mulher, artista, mãe em suas diversas formas de ser/estar no mundo caracteriza-se como o grande guarda-chuva desta investigação. Através do contato com os relatos-entrevistas e as

As artistas Elisa Elsie e Marcelle Ferreira Louzada nos lembram o trabalho de mapeamento do coletivo *Guerrilla Girls* (1985), que denuncia o baixíssimo índice da presença de obras artísticas produzidas por mulheres em grandes museus do mundo e, em contrapartida, a grande presença da imagem de mulheres nuas, produzidas por homens. No ano de 2017, o coletivo esteve em São Paulo e anuncia em um conhecido cartaz com fundo amarelo: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? no Masp, apenas 6% dos artistas em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”^{cxviii}.

obras artísticas, compreendemos que se fazia possível vislumbrarmos diversas possibilidades de diálogos entre as obras e os relatos-vivências-histórias. E, neste sentido, a invisibilidade/visibilidade da artista-mulher-mãe, faz-se presente concomitantemente nas respostas-relatos-entrevistas das artistas, bem como em suas poéticas.

Ser uma artista mulher na contemporaneidade envolve muitas escolhas: aceitar estar sempre à beira de..., ter facilidade com o desapego, inclusive financeiro, já que dificilmente uma artista mulher que não está inserida no mercado da hegemonia sobrevive da sua arte. Ser uma artista mulher significa muitas coisas, “significa saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos, significa ter a oportunidade de escolher entre a sua carreira e a maternidade” (*Guerrilla Girls*). (LOUZADA, 2021, entrevista para AeM).

A artista Daniela Torrente cria a série *Sombras de Vitória* (2020), composta por 13 fotografias. O trabalho se inspira em um fato histórico, voltada à Era Vitoriana (1837 a 1901), na Inglaterra, e a chegada da fotografia. A curiosa solução encontrada pelos

fotógrafos da época vitoriana revela imagens simbólicas sobre a invisibilização do corpo-mulher-mãe.

É um trabalho que parte de um estranhamento com as fotos históricas da Era Vitoriana onde as mães eram escondidas para que fosse possível fotografar seus filhos. O ato de cobrir a mãe para o filho aparecer é muito simbólico. [...] então decidi ter a mesma atitude e fotografar as mães cobertas. Isso me causou um grande desconforto. (TORRENTE, 2021, entrevista para AeM)



Figura 90. TORRENTE, Daniela. Série “Sombra de Vitória” (2020), Fotografia 150x100cm.

Enquanto Daniela Torrente, em *Sombras de Vitória* aborda a invisibilidade da mãe, em detrimento da centralidade na criança [Figura 90]; Elisa Elsie, em *Fábrica* aborda a invisibilidade da mulher-mãe sob a mesma perspectiva de ocultamento da figura materna por tecidos, mas evidenciando as mamas, o alimento, leite materno [Figura 91]. Elisa Elsie explora a noção do aleitamento como trabalho doméstico, criando uma analogia entre os seios e uma fábrica de leite. A cena é composta por um espaço doméstico, no qual o corpo da mãe é parcialmente oculto por diversos lençóis brancos, deixando à mostra apenas os seios. Essa composição visual destaca a funcionalidade dos seios como produtores de leite, ao mesmo tempo em que questiona criticamente a indústria alimentícia. A obra desafia a percepção do aleitamento como um ato natural e privado, trazendo-o para o centro do debate sobre trabalho, produção e consumo.



Figura 91. ELSIE, Elisa. “Fábrica”, 2020, fotografia, série “Maternagem Pandêmica”.

Criaturas humanas são dependentes da lactação por um período de tempo muito maior do que o resto dos mamíferos; a divisão de trabalho, estabelecido desde tempos remotos entre os grupos humanos, atribui às mulheres não apenas o papel de parir e criar, mas também a responsabilidade absoluta para com as crianças; por estas razões quase todos nós sabemos antes de mais nada sobre o amor e a decepção, o poder e a ternura, na pessoa de uma mulher. (RICH, 2019, p. 55).

A artista Elisa Elsie nos conta que a fotografia foi realizada durante a pandemia, pela experiência de isolamento social em relação direta com a prática pessoal em estar amamentando seu próprio filho “[...] uma criança, então com quatro anos, solicitava o peito com uma frequência constante” (ELSIE, 2021, entrevista para AeM). A artista evidencia o trabalho do cuidado, não remunerado, as horas de empenho e desgaste físico e emocional.

Quanto custa amamentar? Um custo físico e financeiro até então desconhecido. Horas não remuneradas de trabalho, tão familiares às mulheres, somadas às horas de sono suprimidas e às horas disponíveis para uma boca nem sempre faminta de fome. O corpo presente e exausto. Contudo, com toda a potencialidade para produzir a substância fantasmática. Em "Fábrica", há um corpo sem rosto, sem nome, sem traços. Um corpo alimento, um corpo teta. (ELSIE, 2021, entrevista para AeM).

Como aponta a teórica Helena Hirata (2020) “[...] O trabalho do cuidado pode ser considerado o paradigma da produção [do viver em sociedade]” (HIRATA, 2020, p. 27). A autora nos lembra do quão complexa se faz a reflexão sobre o

trabalho do cuidado, no sentido de suas características de “fluidez entre as fronteiras do afeto, a emoção, a técnica, o fazer e as práticas materiais” (HIRATA, 2020, p. 27). Nesta perspectiva, refletimos sobre as práticas do cuidado materno, mais intrinsecamente voltadas à constituição simbólica da díade mãe-filho/a.

Traçamos uma aproximação sob a representação de tecidos, panejamento, tanto em *Sombras de Vitória* [Figura 90] como em *Fábrica* [Figura 91], que dialogam com as formas pictóricas e esculturais produzidas nas representações das madonas renascentistas que, em grande medida, remetem às representações idealizadas e romantizadas da maternidade, significativamente expressivas na construção cultural da maternidade como dispositivo patriarcal.

A invisibilidade sistêmica passa, a ser abordada pelas artistas através da afirmação rosto-corpo-mama-criança-sentidos-sangue. As artistas-mães abordam a invisibilidade pela auto afirmação, fazendo-se visível em autorrepresentações e autorretratos.

Em muitos níveis, como mulheres, sentimos há séculos essa invisibilidade na sociedade machista e patriarcal. É muita ingenuidade ou ignorância afirmar que não. Depois de me tornar mãe percebi que tratar dessa temática de invisibilidade, através de uma crítica ao romantismo da maternidade, seria a minha contribuição para tornar-me visível e fazer parte do coro das demais artistas criticamente envolvidas nesse tema desde a segunda onda do feminismo. (SABIÁ, 2021, entrevista para AeM).

A artista brasileira Ana Sabiá^{cxix} nos conta sobre sua pesquisa de mestrado, no campo da psicologia, e a produção da série fotográfica *Madonnas Contemporâneas*^{cxx} [Figura 92, 93 e 94]^{cxix}, composta por 14 fotografias, nas quais a artista convida mulheres-mães a serem fotografadas com seus/suas filhos/as, sob a construção de um cenário composto por varais, que corresponda às experiências maternas da fotografada.

Apoia-se no processo criativo de autorrepresentação para duplamente afastar-se das demandas maternas do trabalho doméstico exaustivo, mas, a partir da exaustão, produzir-debater-debruçar sobre a questão dialógica e conflitual de

tornar-se artista-mãe. Tem-se então a exaustão como chave-poética propulsora e subversiva no envolvimento criativo.

Em um diálogo cirúrgico entre a arte sacra cristã e sua própria infância, de memórias brincantes na casa da avó, em contato direto com o presente. Para a construção da série, convida mulheres mães que conhece/envolve-se durante sua própria gestação. Sabiá cria camadas significantes entre a iconografia da santa mãe-virgem, bem como diversas representações da figura materna (mãe-filhe), recorrentes na história da arte e identidades maternas contemporâneas.

Elegendo o varal de roupas “demarcador social no Brasil” (SABIÁ, 2015, p. 41), como parte integrante da paisagem construída. Os varais embotados de roupas estendidas e objetos especificamente escolhidos, estabelecem diálogo interno criando um fio narrativo de abundâncias identitárias de mulheridades maternas: “o varal como um objeto de valor simbólico e significativo, capaz de abranger contemporaneamente o individual e o coletivo, trazendo

argumentos de ordem social, econômica e cultural, do privado ao público” (SABIÁ, 2015, p. 41).

A artista nomeia a série fotográfica *Madonnas Contemporâneas*, na qual o envolvimento mãe-filho se estabelece como central, em que tanto para a fotografada como para a fotógrafa, cria-se uma relação de vínculo, na medida em que as personagens retratadas são mulheres-mães que compartilham experiências semelhantes, que abrangem as demandas da maternagem em suas especificidades.

O sujeito encena-se a si mesmo, propõe-se tanto como lugar de auto-reconhecimento ou lugar da alteridade: [...] com efeito, outrem não é um outro Eu, mas o Eu é um outro, um Eu rachado. Não há amor que não comece pela revelação de um mundo possível como tal, enrolado em outrem que o exprime. (NEVES, 2011, p.380).



Figura 92. SABIÁ, Ana. *Retrato13: Ana 2*. Série fotográfica *Madonnas Contemporâneas*, 2012-13. Disponível em: <https://www.anasabia.com/madonnas-contemporaneas>.



Figura 93. SABIÁ, Ana. *Retrato 28: Martina 4*. Série fotográfica *Madonnas Contemporâneas*, 2012-13. Disponível em: <https://www.anasabia.com/madonnas-contemporaneas>.

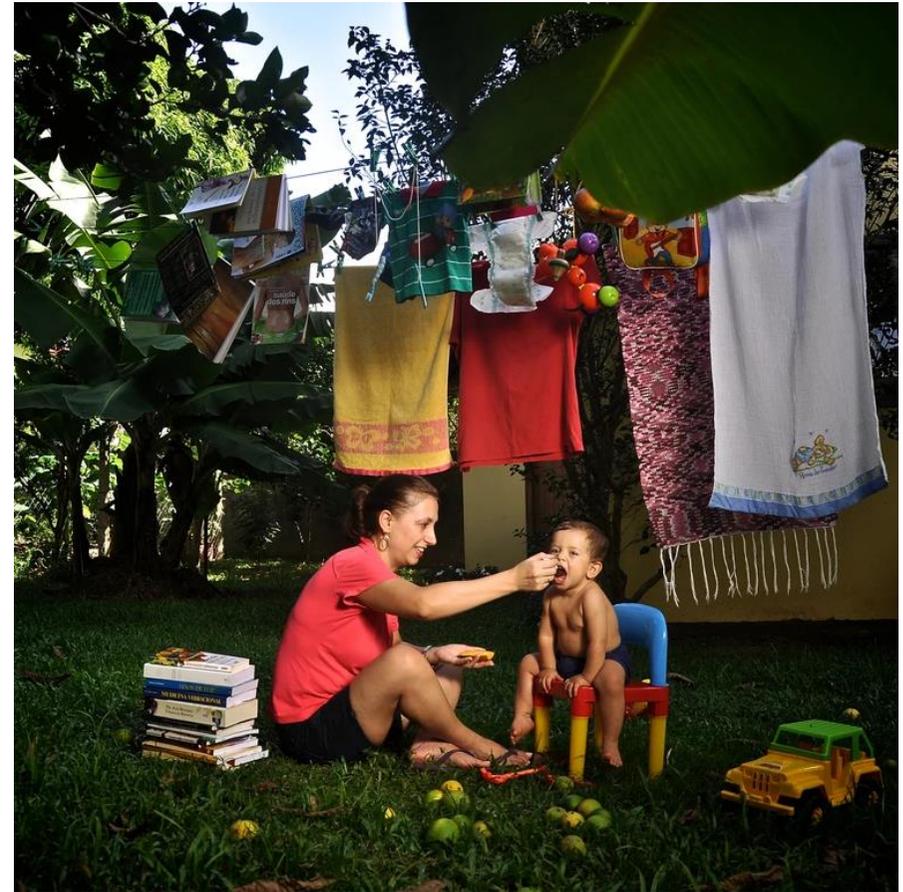


Figura 94. SABIÁ, Ana. *Retrato 20: Analice 6*. Série fotográfica *Madonnas Contemporâneas*, 2012-13. Disponível em: <https://www.anasabia.com/madonnas-contemporaneas>.

Ana Sabiá busca refletir sobre as construções familiares contemporâneas que atravessam os padrões tradicionais e passam a serem construídas por diversos engendramentos e diversidades; como por casais homoparentais, filhas/os biológicas/os ou não.

Temos na Figura 92 uma fotografia que se faz como um autorretrato da artista carregando seu filho no colo, a criança está vestindo apenas uma fralda, tem as duas pernas engessadas e meias azuis nos pés, não sabemos os motivos pelos quais tais ataduras envolvem as pernas da criança, contudo, para análise, recorreremos ao semblante cansado no rosto da artista-mãe, e as possíveis ampliações das demandas de cuidado, na conjuntura apresentada. Tendo seus seios repletos de leite, oferece o seio ao filho e nos encara de frente. No varal, “roupas íntimas masculinas e femininas, indicam a conotação também sexual dessa oferta. Cuecas e meias-calças sensuais emolduram a sacralidade humana do aleitamento materno” (SABIÁ, 2015, p. 89).

A paisagem destaca-se na fotografia da Figura 93, no varal “essa zona limítrofe entre *in-out*, dentro-fora da casa-corpo e, por isso mesmo, possibilidades de (des)construções privado-público (SABIÁ, 2015, p.141), uma toalha de mesa xadrez vermelha e branca dá sustentação aos objetos de uso interno de uma cozinha; frigideira de ferro, concha, colher e babador infantil. Um tanque de roupa e um balde à esquerda, apontam ao trabalho doméstico não remunerado. A personagem-mãe, segura seu filhe no colo oferecendo-lhe uma banana, ignorada pela criança. A personagem tem os olhos cerrados por uma espessa franja. Refletimos sobre o que a personagem-mãe buscava com o olhar, voltado à frente e ao longe, o que estaria naquele horizonte no qual ela fita, seriam seus desejos mais íntimos ou as tarefas a serem executadas nas próximas horas que se prosseguiriam.

O retorno à vida profissional é evidenciado na fotografia da Figura 94, o enquadramento criado amplia a perspectiva fotográfica, outros planos complementam a imagem. No varal estão dispostos diversos elementos tanto de uso infantil como

adulto: toalhas, roupas, brinquedos, fraldas e livros. A personagem-mãe, sentada ao chão do quintal, alimenta a criança, que também está sentada, em sua própria cadeira, frutas espalhadas ao chão promovem a sensação de que foram recentemente colhidas. Há um espaço entre os corpos mãe-filhe; à esquerda uma pilha de livros acompanha o quadrante ocupado pela mãe, à direita um carrinho amarelo e verde compõe o quadrante ocupado pela criança, a composição imagética nos remete aos interesses pessoais das personagens. A autonomia é suscitada por uma preparação dos corpos-mãe-filhe em transitarem por outros espaços.

Na série o envolvimento mãe-filhe se estabelece como central, de modo que tanto para a fotografada como para a fotógrafa cria-se uma relação de vínculo, na medida em que as personagens retratadas são mulheres-mães que compartilham experiências semelhantes, que abrangem as demandas da maternagem em suas especificidades. Mas apontam para as construções familiares em que as mulheres-mães e seus filhos/as protagonizam suas próprias histórias.

Como já mencionamos, a maternidade, enquanto dispositivo patriarcal, foi inserida como discurso político na sociedade ocidental a partir do século XVIII e reforçada nos países do sul global através da colonização. O ideal materno foi sendo construído por práticas discursivas, tanto pelos discursos médicos (biologizantes) como pelo discurso religioso, cristão e arquetípico sobre a personagem Maria, mãe de Deus, mulher que tudo suporta, cuidadosa, dadivosa, silenciosa, submissa e que se mantém pura e casta.

A historiadora Mary Del Priori, em *Ao sul do corpo* (2009), desenvolve uma profunda análise em relação à figura da mulher na colônia. A autora nos encaminha para a compreensão da correlação entre as práticas discursivas moralistas, normalizantes e patriarcais sobre o dispositivo materno e o manejo da população feminina.

A domesticação das mulheres em responsabilizá-las pelos cuidados familiares, domésticos e o trabalho reprodutivo, na figura da “Santa-Mãezinha”, tinha como objetivo o adestramento feminino e o aumento da população,

preenchendo lacunas demográficas, de modo que as famílias numerosas se davam por objetivos econômicos e políticos.

[...] Ela deveria fazer o trabalho de base de todo edifício familiar: caber-lhe-ia educar cristãmente a prole, ensinar-lhe as primeiras letras e as primeiras atividade, cuidar de seu sustento e saúde física e espiritual, obedecer e ajudar ao marido [...] Enfim, ela seria responsabilizada pelo sucesso ou fracasso do processo civilizatório e da aplicação das normas tridentinas à sociedade familiar. (DEL PRIORI, 2009, p. 35).

Del Priori (2009) menciona a desvalorização social sofrida por mulheres que não se encaixassem no “papel sagrado da maternidade”, visto que o ideal materno foi construído como completude da mulher. Neste sentido, mulheres inférteis ou que sofriam de quaisquer dificuldades de engravidar eram estigmatizadas como mulheres sem qualidades.

A maternidade, símbolo quase assexuado, fazia-se aceita pela igreja católica e pela sociedade colonial branca, apenas sob matrimônios lícitos e veiculados à igreja. Tais processos se faziam destinados às mulheres brancas; já as mulheres negras e

indígenas eram atravessadas por outros processos de subalternização e violências. A teórica Lélia Gonzalez (2019) investiga os processos voltados às mulheres negras, bem como a figura da mãe-preta no Brasil, que aprofundaremos a seguir.

O dispositivo materno aprofunda as diferenças de gênero, de raça e papéis sociais normativos a serem cumpridos. Enquanto a valorização do ambiente doméstico amplia a visibilidade e desenvolvimento infantil branco, eclipsa a mulher que exerce o trabalho do cuidado, doméstico e reprodutivo.

Artistas-mães contemporâneas apropriam-se da imagem santificada de Maria a fim de questionar o *dogma* da completude da mulher através da maternidade, da violência sobre as mulheres e da misoginia. Desenvolvendo visualidades que criticam a narrativa hegemônica estereotipada e questionam a idealização, a objetificação e a sacralização da maternidade.

Na obra *Corpo Sujo* (2021), a artista Bruna Granucci traz à tona a moralidade religiosa e social que recai sobre os corpos-mães. Em referência direta aos sabões em pedra, produzidos pela avó, num tacho no meio do quintal, efervescente, na

memória afetiva da artista, Granucci desenvolve o objeto, pedra de sabão, *Corpo Sujo* (2021) [Figura 95], como nos conta a artista, “um sabão para corpo, preferencialmente aos corpos com muitos pecados”. (BRUNA GRANUCCI, entrevista para AeM, 2024).

Na fotografia, Bruna Granucci, tendo as mãos em forma de prece, sustenta o objeto *Corpo Sujo* (2021), pendurado por ramos, ervas e mato seco, fazendo uma referência direta ao Rosário católico, e a pratica religiosa de devoção à virgem Maria. Porém, o terço proposto por Granucci tem em sua composição materiais orgânicos, e não contas, como os rosários cristãos. *Corpo Sujo* (2021) dirige-se às práticas dos banhos de ervas, em processos de purificação e fortalecimentos através dos elementos da natureza, díspares às normativas cristãs.



Figura 95. GRANUCCI, Bruna. *Corpo Sujo*, 2021, pedra de sabão e corda de mato seco, 30x10 cm.

A crítica de Bruna Granucci ao lugar santificado e objetificado da mãe, dialoga com as obras: *Mãe de deus* (2019) de Luísa Callegari [Figura 96] e *Mãe solteira* (2018) [Figura 97], da artista Bruna Alcantara.

Em *Mãe de deus* (2019), Luísa Callegari apropria-se de uma representação sacra e, utilizando da cor rosa, delinea e apaga a figura de Maria. O gesto de delinear-apagar traz visibilidade ao apagamento da figura da mãe, objetificada, santificada e romantizada, que exerce o trabalho de cuidado e reprodutivo.

Tal discurso foi pulverizado sobre toda atividade religiosa exercida na Colônia, dando especial sabor normativo aos sermões dominicais, às palavras ditas pelo padre no confessionário, as regras das confrarias e irmandades, aos ‘causos’ moralizantes, aos contos populares, aos critérios que se julgavam os infratores das normas por intermédio da ‘murmuração’ e da maledicência. (DEL PRIORI, 2009, p. 23).



Figura 96. CALLEGARI, L. *Mãe de deus*, 2019.



Figura 97. ALCANTARA, Bruna. *Mãe Solteira*, Curitiba (PR), 2018, Bordado, Colagem e Aplicação em Autorretrato e Vestido de Grávida. 43 cm x 34cm.

A artista paranaense, Bruna Alcantara, na obra *Mãe Solteira* (2018) se retrata como as madonas renascentistas, enquanto amamenta seu filho, uma criança em vez de um bebê. A expressão *mãe solteira* [Figura 97], bordada e emoldurada, acompanha a imagem.

A artista Bruna Alcântara^{cxix} desenvolve sua investigação poética unindo fotografia, colagens e bordados, os quais transpõem-se em lambe-lambes e bandeiras, ocupando o espaço público. A rua se faz importante instrumento político para a artista, na medida em que a obra de arte atinge as pessoas e, principalmente, as mulheres, na vida comum e cotidiana.

Acompanhamos o trabalho desenvolvido pela artista desde 2020, quando iniciamos o *Mapeamento-Cartográfico AeM*, por certo ainda não nos encontramos pessoalmente, contudo, nossos trabalhos avizinham-se, no ano de 2022, na *Mostra Lambe Brasil* e *Festival LambesGoia* em Goiânia – GO^{cxix}. Enquanto expúnhamos o Lambe-Lambe *PANDE(mãe)NICAS*, do Coletivo Matriz e Coletiva Arte e Maternagem, em um centro cultural da cidade, a vila Cultural Cora Coralina.



Figura 98. ALCÂNTARA, Bruna. *Maternidade, Nossa Senhora da Vulva Livre*, Lambe-lambe, colagem, fotografia e bordado digital, dimensões variáveis, Goiânia, Goiânia, GO, Brasil, 2022. Imagem Leo Mareco.

Bruna Alcântara instalava sua obra “*Maternidade, Nossa Senhora da Vulva Livre*” (2022) [Figura 98], nos muros no centro da cidade. O lambe impresso em grande escala, cerca de 5 metros, se faz a partir de um autorretrato, em preto e branco, da

artista amamentando seu filho, ainda muito pequeno, o bordado colorido constrói uma moldura que contorna a imagem.

A junção entre a imagem fotográfica e o bordado compõe a narrativa construída pela artista. Na medida em que as linhas do bordado desenhavam uma auréola amarelada, em volta da cabeça da mulher retratada, remetendo à imagem da ‘santa-mãezinha’, em contrapartida linhas vermelhas, rosas e amarelas destacam a vulva colorida, representando sua completa anatomia. Linhas vermelhas passeiam pela imagem, apontando duas lágrimas no rosto da mulher e duas gotas de sangue, que pingam entre as pernas da imagem central.

Em menos de duas horas após a instalação do Lambe-lambe, fomos arrebatadas com a notícia de vandalismo na obra de Bruna Alcântara [Figura 99]. Faz-se nítido, o incômodo que a obra traz ao vândalo, que direcionou sua violência à imagem da vulva, concentrado toda a sua ação. Deixando o restante da imagem intacta e maculada. A notícia foi documentada pelo jornal local^{cxxiv}, trazendo reflexões em relação à misoginia e ao aumento dos índices de feminicídio no estado do Goiás.



Figura 99. ALCÂNTARA, Bruna. *Maternidade, Nossa Senhora da Vulva Livre, Lambe-lambe*, colagem, fotografia e bordado digital, dimensões variáveis, Goiânia, Goiânia, GO, Brasil, 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/brunaalcantara.00/>.

Renee Cox (1960), artista jamaicana-estadunidense, desenvolve sua poética principalmente a partir da fotografia, abordando especialmente questões voltadas ao gênero e raça. Cox tece críticas cirúrgicas ao cânone e ao imaginário religioso tradicional por construções revisionistas em relação às pinturas históricas da arte. Produz o autorretrato *Yo Mama* (1993) ^{cxv}

[Figura 100], parte integrante da série de mesmo nome, composta por autorretratos, elaborados por cinco anos, desde a primeira gestação até o crescimento dos filhos da artista.

A artista encarna a figura mítica da *Madonna*, em resposta ao arquétipo da mãe-virgem-branca. Renee Cox posiciona-se em pé e nua, em contrapartida à tradicional imagem da santa mãe-virgem sentada em um trono, tendo a pele coberta por diversas camadas de tecidos, adorada e idolatrada, irreal. Diante da lente da câmera, a artista está calçada com sapatos de salto alto, enquanto segura seu filho nos braços e fita os olhos do espectador.



Figura 100. COX. Renee, *Yo Mama*, 1993. Fotografia de prata em gelatina, moldura: 94 x 54 pol. (238,8 x 137,2 cm). Museu do Brooklyn, Presente da Coleção Carol e Arthur Goldberg.

Assim, há a escolha por não estar inserida em um espaço doméstico; ao contrário, coloca-se sob um fundo escuro que destaca seu corpo quase escultural, pronto ao embate contra as insistentes *imagens de controle* (COLLINS, 2019).

Patrícia Hill Collins (2019) define a opressão sobre as mulheres negras como estando ligada à três fatores: a exploração do trabalho; a negação de direitos; e as *imagens de controle*, que estão para além de estereótipos regulatórios construídos sociopolítico-culturalmente. Tais fatores são dispositivos que atingem as particularidades na maneira como mulheres negras são lidas socialmente.

Hill Collins (2019) aborda as seguintes imagens de controle: *Mammy*; a *matriarca*, a *mãe dependente do Estado* (“*welfare mother*”), a *rainha da assistência social*, a *dama negra* e a *jezebel/prostituta/hoochie*. Por hora, abordaremos três delas de forma sucinta, pois acreditamos que dialogam como as desconstruções simbólicas propostas pela artista Renee Cox na obra *Yo Mama* (1993).

A *Mammy*; serviçal fiel e obediente, é utilizada como padrão normativo para justificar a exploração econômica e confinamento de mulheres negras aos serviços domésticos. Assim, “[...] ao amar, alimentar e cuidar dos filhos das ‘famílias’ brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca”. (COLLINS, 2019, p. 140).

Enquanto a *Matriarca* simboliza a figura materna em famílias negras, que, segundo a autora, são desenhadas como excessivamente fortes e demasiadamente assertivas. “A matriarca simboliza a mãe negra ‘má’” (COLLINS, 2019, p.145). E a *Jezebel (hoochie)* que, segundo a autora, relega às mulheres negras a sexualidade exacerbada e suposto aumento da fecundidade.

Temos então que Renee Cox (1960), na obra *Yo Mama* (1993), utiliza-se da linguagem fotográfica a fim de elaborar uma contranarrativa visual, desestabilizando os conceitos e práticas sociais opressivas e violentas que recaem sobre as mulheres

negras. A artista elabora uma possível desconstrução das *imagens de controle* (COLLINS, 2019) sobre os corpos de mulheres negras, assumindo as ambivalências características da maternidade e da maternagem e concomitantemente construindo ressignificações simbólicas para outras mulheres negras e mães.

No Brasil, lidamos não somente com as questões de gênero imbricadas à maternidade, mas a carga colonial e racista se faz interseccional e presente. Na série fotográfica *O futuro tem gosto de areia quente e o passado tem cheiro de terra molhada*, as artistas Tainã Melo e Tarsila Alves abordam a invisibilidade materna em suas diversas forças e tensões. As experiências maternas são ambivalentes e díspares, para mulheres negras e racializadas, a maternidade elabora outras questões.

Após passar pelo processo vida-morte-vida do gestar, parir e nutrir a mulher mãe se encontra em outra realidade. Todo aquele viço, brilho, cores vivas e o frescor antes exibido por todo corpo, transformou-se em desaguar, tudo agora é seco, sem brilho, tudo parece muito com a morte. O corpo ressecado é a manifestação da morte simbólica da mulher

do passado, porém ainda é o corpo da mulher mãe no presente, aquela que nutre e protege sua cria. Resta alguma conexão da mulher do passado com a mulher mãe do presente? (MELLO, ALVES, texto sobre o trabalho na exposição: *A Doce Matéria Mater*)^{cxvii}.

Ao centro da imagem, [Figura 101] vemos um corpo sólido de uma mulher negra que amamenta seu filho. A mulher e a criança estão ligadas não apenas pelo ato de amamentar, mas também pelo toque físico, a argila molhada que cobre o corpo da mulher, conectando-a à terra. O ambiente ao redor reforça a ideia de luta e resiliência, a torneira fechada ao fundo traz a ideia de seca. É possível pensar em que medida o futuro, a seca, a incerteza estão ligadas ao advento da maternidade, assim como às transformações corporais-existenciais e às responsabilidades impostas à mulher-mãe, que apontam para um futuro de escassez e dificuldades.



Figura 101. *O futuro tem gosto de areia quente e o passado tem cheiro de terra molhada* (Nº01), série 2022, fotoperformance digital. Performers: Taianã Mello e Tarsila Alves. Idealização e produção: Taianã Mello e Tarsila Alves.



Figura 102. *O futuro tem gosto de areia quente e o passado tem cheiro de terra molhada* (Nº02), série 2022, fotoperformance digital. Performers: Taianã Mello e Tarsila Alves Idealização e produção: Taianã Mello e Tarsila Alves.

As imagens de duas mulheres negras contrastam-se [Figura 102]. A mulher sentada com a pele coberta de argila ressecada pode representar a conexão com a terra e as dificuldades futuras a serem enfrentadas. A argila, agora ressecada, pode sugerir um processo de cura ou transformação incompleto. A mulher de pé, com pele viçosa e nua, representa um contraste direto com a mulher sentada. Sua pele saudável e sua postura ereta simbolizam vitalidade, juventude. Em que medida o vigor, terra molhada e torneira aberta estão ligados ao passado, a um corpo desejante e um futuro materno que impõem à mulher negra desafios e falta de vitalidade.

Patrícia Hill Collins (2019), ao analisar as *imagens de controle*, sublinha a importância da *autodefinição* e da *autoavaliação* das mulheres negras como temas centrais no pensamento feminista negro. Esses conceitos são fundamentais para resistir e superar as imagens estereotipadas que têm sido impostas externamente sobre as mulheres negras.

Neste sentido, ao se autodefinirem, as mulheres negras reivindicam o poder de criar e afirmar suas próprias identidades,

livre das distorções impostas por forças externas. A autoavaliação permite que as mulheres negras se vejam sob uma luz mais positiva e precisa, baseada em suas próprias percepções e experiências vividas, em vez das percepções distorcidas da sociedade.

A ideologia hegemônica essencialista na era da escravidão reforçou a criação de diversas imagens de controle, que serviram para demarcar os territórios, tanto de mulheres brancas como de mulheres negras, em manter a subordinação na condição de mulheres. Enquanto mulheres brancas deviam cumprir com as “qualidades” de piedade, pureza, altruísmo, submissão, domesticidades, não sair dos espaços delimitados para sua presença. Público-Privado, as mulheres negras eram exploradas, tanto como mão de obra como físico-mentalmente, tendo que lidar com outras imagens de controle que reverberam até os dias atuais.

A análise de Collins (2019) pontua os estereótipos já mencionados, de modo que diversas dessas imagens são reforçadas pelas construções imagéticas produzidas pela arte

hegemônica, pela literatura e pela mídia popular. A *Mammy*, por exemplo, foi usada como caricatura, criando uma prática discursiva sobre a mulher escravizada e feliz, dialogando profundamente com a mãe-preta (GONZALES, 2019) e com a ama de leite, pois opera construindo-se a ideia romântica de um serviçal obediente que se dedica profundamente aos seus “filhos-brancos”. Contudo, é o papel que a branquitude reserva à essa mulher trabalhadora, “quase da família”, que dorme no quatinho dos fundos sem janela, nem vista e que tem que acordar de madrugada para dar a mamadeira para o bebê dos patrões.

Tais construções discursivas se fazem presentes na pintura *Olympia* (1863)^{cxvii} de Edouard Manet (1832), não obstante, a pintura é reconhecida como “fundadora da arte moderna” construída através de dois estereótipos femininos, a mulher branca prostituta de luxo e a mulher negra serviçal feliz. “Em ‘Olympia’, é potente o silenciamento da narrativa da mulher negra, que aparece na imagem de fato apagada e confundida com o fundo preto do quadro, já que ali, só interessaria o seu ato

de servidão representado pela entrega das flores” (CARRERA; MEIRINHO, 2020, p. 64).

Como também na pintura *Le baiser enfantin [o beijo infantil]* (1865)^{cxviii} do pintor Jacques-Eugène Feytaud, na qual vemos uma mulher negra, segurando no colo uma criança branca, possivelmente a babá da criança.

Nas imagens populares brasileiras, podemos pontuar a Tia Nastácia, personagem da obra *Sítio do Picapau Amarelo* (1920-1947) de Monteiro Lobato, sabidamente um escritor que defendeu vertentes essencialistas, extremistas e racistas, que, em seus escritos, descreve Tia Nastácia^{cxix} utilizando termos pejorativos e racistas.

Desta maneira, enquanto a *Mammy* opera no contexto familiar branco; a *Matriarca* se faz a partir da ideia da mãe negra “má”, exigente, que mostra aos seus filhos negros, quais são as suas atribuições no mundo patriarcal-colonial-branco. As matriarcas, como conceitua Collins (2019), são mulheres-mães-negras-exaustas e com pouco recurso, que passam muito tempo fora de casa, trabalhando e não conseguem supervisionar seus

próprios filhos. Tal conjuntura não se distancia muito da realidade brasileira.

Por passarem muito tempo longe de casa, as mães que trabalhavam fora não conseguem supervisionar adequadamente as filhas e os filhos, nem mesmo dedicar atenção. As *matriarcas* são lidas pela sociedade como mulheres agressivas, raivosas, barraqueiras, “pouco femininas”, fortes, assertivas demais e essencialmente solitárias. “Da perspectiva do grupo dominante a matriarca representa uma *mammy* fracassada, um estigma negativo aplicado à afro-americanas que ousam rejeitar a imagem de serviçais submissas e diligentes” (COLLINS, 2019, p. 145).

Faz-se curioso o termo “matriarca” ser justamente ligado ao “matriarcado”. Collins pontua que ao passo que as discussões sobre o matriarcado negro passam a tomar frente no ativismo negro, a imagem pública de mulheres negras agressivas se faz mais difundida e promulgada pelo sistema patriarcal-colonial.

As mães dependentes do Estado e rainhas da assistência social são imagens de controle muito próximas, estereótipos carregados de viés de classe, de modo que são lidas como mães ruins que, por diversos motivos, passam a depender de auxílio do Estado, situação também não muito distante da realidade brasileira, que enfrenta problemas tais como: gravidez precoce, pouca escolaridade, escassez de trabalho remunerado e no mais. Collins (2019) trata do controle sobre a fecundidade das mulheres negras, que abordaremos mais adiante.

Já Ângela Davis (1997) levanta a culpabilidade do sistema penal, o qual se estabelece como uma indústria punitiva sobre corpos negros, argumentando que muitas mulheres mães solteiras e mães solo são impedidas de manter a família devido à política de encarceramento.

As *damas negras* são imagens de controle intrigantes, no sentido de que são mulheres negras de classe média, trabalhadoras, que concluíram os estudos, se formaram, trabalharam duro e “venceram na vida”. Contudo, Collins (2019) aponta que as damas negras se posicionam em um *locus* de

altíssima cobrança físico-pisco-sentimental, tendo suas realizações sempre questionadas e que “muitos homens negros acreditam erroneamente que as damas negras, ocupam cargos reservados a eles” (COLLINS, 2019, p. 54).

A *jezebel*, prostituta ou *hoochie* são imagens de controle da sexualidade feminina de mulheres negras, que hipersexualizam mulheres negras, são imagens de controle que dialogam profundamente com o estereótipo da mulata brasileira.

Lélia Gonzalez (2019) amplia as questões da maternagem ao posicionar as articulações de gênero, raça e classe, tratando das imagens fixas e estereotipadas, construídas pelo patriarcado-capitalista-colonial e que permeiam a “neurose racista brasileira”, a saber: a “mulata”, a “doméstica” e a “mãe preta”. A autora é cirúrgica em sua forma de escrever traz para fora as entranhas brasileiras, o racismo que fingimos não ver, que encobrimos a existência. Pela descrição do carnaval, em meio a plumas, paetês, bebida, mulher e samba, Lélia nos conduz a ver de frente, escancaradamente, o *Mito da*

Democracia Racial Brasileira, nossa ferida aberta, que ainda sangra. “A mulata deusa do meu samba [...] que passa com graça fazendo pirraça, fingindo inocente, tirando o sossego da gente” (GONZALEZ, 2019, p. 242).

Para Gonzalez (2019), a mulher negra, durante o período do carnaval brasileiro, atravessa o anonimato e torna-se rainha e, nesta passagem, a violência simbólica se institui sobre os corpos e existências – mulheres negras, pois transfigura-se em empregada doméstica. “Os termos mulata e empregada doméstica são atribuições de um mesmo sujeito”. (GONZALEZ, 2019, p. 242).

A *hiper* sexualização^{cxix} dos corpos de mulheres negras historicamente foi usada como uma ferramenta para justificar a violência sexual que essas mulheres enfrentavam. Culpabilizando as vítimas ao invés de responsabilizar os agressores. Lélia Gonzalez nos encaminha à compreensão do quão profunda se faz a fissura colonial, arraigada na contradição, entre a exaltação mítica da mulata e seu oposto, que engendra a divisão racial do espaço; a porta de serviço, o cubículo do

quartinho dos fundos, o cortiço, a favela e a repressão policial sistemática. A escravidão como espinha dorsal do projeto colonial, alimentou-se da exploração dos corpos das mulheres negras, indígenas e racializadas como mão de obra e objetos sexuais. Assim, “[...] Separar as famílias negras escravizadas foi uma prática comum para a obtenção de lucro com as ‘peças humanas’, mas também para desestabilizar laços familiares que podiam fugir do controle”. (IACONELLI, 2023, p.54).



Figura 103. Lucílio de Albuquerque. *Mãe Preta*, 1912, Óleo sobre tela, c.s.e. 180,00 cm x 130,00 cm.

Através da figura da “mãe preta”, o corpo-mãe-Brasil, a verdade colonial surge e Lélia Gonzalez (2019) escancara a rasteira do/da dominado/a sobre o/a dominante. Pelos preceitos coloniais, as mulheres brancas burguesas não cuidavam de seus respectivos filhos, eram as mães pretas que amamentavam, cuidavam, vestiam, educavam, amparavam as crianças brancas dos senhores.

A obra *Mãe Preta*, do pintor Lucio de Albuquerque (1877-1939) [Figura 103], companheiro da artista Georgina Albuquerque (1885-1962), foi apresentada ao público em 1912, no Rio de Janeiro, então capital da República. A obra foi exposta pela primeira vez em 1924 em Salvador, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia. Atualmente, compõe o acervo do Museu da Arte da Bahia- MAB em Salvador.

[...] em Salvador, *Mãe Preta* estaria no centro dos acontecimentos que marcaram a vida da cidade naquele 28 de setembro de 1929, quando foi instituído na Bahia o Dia da Mãe Preta, na data em que se completaram 58 anos da promulgação da Lei do Ventre Livre (Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871), que declarou livres os filhos de

mulheres escravas nascidos no Brasil desde então. (PEREIRA, 2021, n.p.)^{cxvxi}.

Segundo a pesquisadora Suzana Alice Pereira (2021), as representações de mulheres negras em obras de arte brasileiras até o início do século XX se fazem escassas, principalmente a figura da mãe preta, tão presente nas casas de senhores brancos, responsável pelo trabalho doméstico e do cuidado no Brasil colônia e Brasil Império, período em que a escravidão vigorou.

Lucio de Albuquerque desenvolve um deslocamento temporal para além do período abolicionista, de forma a ampliar uma análise crítica-política-social, em relação às amas de leite, trazendo para pintura um caráter de denúncia. A obra de grande formato causou repercussão ao representar uma cena de amamentação na qual uma mulher negra, ama de leite, amamenta um bebê branco. A triangulação da imagem enfatiza o semblante triste da mulher, que tem seu olhar voltado a um bebê negro, que se encontra no chão sobre um tecido, possivelmente seu/sua próprio/a filho/a. As crianças aparentam

ter a mesma idade. A cena é composta por cores terrosas, amarelo, branco, preto, marrons, rosa claro, na qual os contornos das imagens não são nítidos.

Suzana Alice Pereira (2021) enfatiza os registros históricos que descrevem a crueldade que diversas amas de leite eram expostas ao serem separadas de seus filhos para dedicarem-se exclusivamente aos filhos dos senhores. Segundo Gonzalez (2019), foram as mães pretas que verdadeiramente exerceram o papel materno dos filhos dos senhores. Além disso, Lélia aponta que tanto as mucamas, que efetivaram o papel de mulheres [satisfazendo as exigências sexuais] como as “bás”, as atribuições maternas. “[A mãe preta torna-se quem] passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura” (GONZALEZ, 1984, p.235-6).

Lélia Gonzalez nos demonstra sua tese que “esse barato chamado Brasil” (GONZALEZ, 2019, p. 88) apresenta em sua constituição linguística, linguagem e cultura, influência estruturante africana. Lélia conceitua como “América Ladina”.

Pelo conceito de *Amefricanidade*, Lélia Gonzalez incorpora “todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada” (GONZALEZ, 2018, p.329). Isto é, cujas referências étnicas designam uma descendência de modelos africanos forçadamente trazidos pelo tráfico negreiro e das populações que habitavam a América antes da invasão de Colombo.

A autora nos conduz ao mito de elaboração de origem, construído no lado de cá do Atlântico. Retorna Macunaíma (1928) de Mario de Andrade, salientando a trajetória do herói sem nenhum caráter. O mito de origem brasileira nasce “no fundo do mato-virgem”, “preto retinto e filho do medo da noite” e que depois vai se embranquecendo “como muito crioulo que a gente conhece que se bobear quer virar nórdico” (GONZALEZ, 2019, p. 89). Macunaíma, “herói de nossa gente”, passa seis anos sem querer falar por sentir muita preguiça, signo da ideologia do embranquecimento e da função paterna da nação. Neste sentido, quando Lélia pontua a paternidade de Macunaíma está

prontamente apontando para as funções simbólicas que o herói imprime sobre a cultura brasileira.

A fim de compreender a genealogia dessa “adolescente neurótica, que a gente conhece como cultura brasileira”, Lélia Gonzalez (2019, p. 88), recorre ao dito popular: “filhos de minha filha, meus netos são, filhos do meu filho, serão ou não”, que escancara a misoginia costurada em nossa face moderna-colonial que não assume os filhos que tem. O nome do pai se estabelece como o nome da ausência, refletido nas certidões de nascimentos de milhares de brasileiros/as que carregam apenas o sobrenome da mãe.

O peso do patriarcado é maior que o peso do meu ventre [...]. Um bebe dentro do útero prestes a se tornar cidadão – ou dentro da barriga já é cidadão? – e iniciar sua jornada neste sistema que prioriza o acúmulo, o patrimônio, a herança. Um bebê dentro da placenta já é herdeiro? Uma mãe que não sabe quem é o pai do próprio filho. Vagabunda. A luta dessa mãe contra o sistema judiciário brasileiro machista a fim de garantir a sua cria o direito de reconhecimento de paternidade. Vagabunda. Fim da propriedade privada. Vagabunda. Engravidar sozinha? Há um pai. Pai? Que pai? Família? Não, não foi produção independente. Não foi inseminação artificial. O pai está

por aí. O pai está entre nós. Peço que me escutem, preciso que me escutem. O Brasil é um país sem pai. (BASSIT, 2019, p. 118).

Faz-se necessário pontuar que os laços familiares, a parentalidade, bem como o exercício da maternidade e da maternagem de pessoas negras, racializadas e periféricas, no Brasil, perdura negado, “pelo assassinato sistêmico de crianças e jovens em disputas de facções criminosas e pela violência do Estado” (IACONELLI, 2023, p. 55), tendo como consequência famílias devastadas marginalizadas e, em grande parte, lutando por justiça.

Os intrincamentos que envolvem tanto a maternidade como a maternagem no Brasil se estabelecem por lutas que abarcam demandas distintas, a saber, enquanto mulheres brancas abastadas buscam pela liberdade de decidirem sobre seus próprios corpos e escolherem não serem mães; mulheres pretas periféricas pleiteiam a segurança e o direito de poder exercer a maternidade em plenitude. Ou seja, “se as brancas abastadas pleiteiam o direito de se livrarem de uma maternidade

opressiva e compulsória, negras pobres e indígenas lutam pelo direito ao apoio e ao reconhecimento de uma maternidade negada desde a colonização”. (IACONELLI, 2023, p. 55-6).

Retomamos Lélia Gonzalez (2019), em sua caçada às funções simbólicas, impressas nas constituições de linguagem e da língua falada no Brasil. Gonzalez conceitua como *pretoguês*. Veja bem, utilizando-se do nome de um time de futebol, muito popular, Lélia chama a atenção na forma como se fala; *Framengo*. A autora ironiza, colocando em xeque a estigmatização [violência linguística], pontuando “a marca linguística de um idioma africano no qual o som L inexistente”. (GONZALEZ, 2019, p. 90).

A finalização da batalha discursiva sobre o *Nome do Pai*, como aponta Lélia Gonzalez se faz de maneira orquestrada pela autora, ao retomar a ideia inicial de que a *mãe preta* foi aquela que exerceu a inscrição da cultura brasileira na linguagem, em ensinar a andar, lecionar as primeiras falas e escritas, instruir as brincadeiras, acalantar e medicar nos momentos de febre/doença, orientar práticas saberes e fazeres, tornando-se a

verdadeira mãe da cultura brasileira; enquanto que a simbologia da mãe branca europeia ocupa o *locus* da “outra”, aquela que pariu e não cuidou, não exerceu a maternidade.

A autora assume, então, a investigação sobre o *locus* do pai, na construção cultural Brasileira, questionando o *Nome do pai* colonizador, que instituiu explicações essencialistas, valores coloniais-cristãos-modernistas, mas não construiu saberes, cuidado, saúde, educação, afeto, construções simbólicas essenciais à formação da cultura brasileira. Lélia Gonzalez jocosamente crítica, aponta que o pai europeu-hegemônico-colonial-misógeno-racista para a cultura brasileira se fez muito mais nas figuras “do tio ou do corno” (GONZALEZ, 2019, p. 93). E, nesta conjuntura, acrescentamos o Pai-Brasil, Pátria do abandono.

Enquanto não encararmos as diversas camadas que o advento da maternidade aponta para a contemporaneidade, persistiremos reproduzindo comportamentos que oprimem pessoas, em suas singularidades e subjetividades. Faz-se necessário pontuar que os estudos maternos são diversos e

ampliam-se em variadas linhas de pesquisas; maternidade feminista, maternidade decolonial, maternidade e maternagem indígena, maternagens trans, parentalidade, dentre tantas outras. A epistemologia feminista busca teorizar sob as diversas forças que atingem os corpos-existência de mulheres e pessoas colocadas a margem pelo sistema hegemônico patriarcal. “Desmascaramos as doutrinas de objetividade porque elas ameaçavam nosso nascente sentimento de subjetividade e atuação histórica coletiva e nossas versões ‘corporificadas’ de verdade” (HARAWAY, 1995, p. 13).

A insistência na corporificação faz-se, como uma importante ferramenta para traçar novos territórios de existência que operam em ampliar a autonomia aos sujeitos corpos-vida, produção de sentidos, subjetividades e conhecimento. Para Donna Haraway, propor uma epistemologia feminista não está em negar uma objetividade/um propósito, porém “a objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto” (HARAWAY, 1995, p. 21). Ou seja, propor uma

epistemologia, na qual defende uma abordagem teórica mais reflexiva e crítica, abrindo para o conhecimento a possibilidade de reconhecer e contemplar contextos sociais e políticos da margem.

Nesta escrita, a partir da ideia de Corpo-mãe, buscamos apontar críticas à construção colonial do poder (QUIJANO, 2005) e a *colonialidade do gênero* (LUGONES, 2014); tecnologias de poder, estruturantes ao advento da modernidade, que construíram uma perspectiva histórica hegemônica, a qual invisibiliza e explora corpos, intersubjetividades e práticas/relações sociais, instituindo narrativas estereotipadas de uma díade mãe-filho sagrado-objetificado-romantizado, que nega as perspectivas, necessidades e idiosincrasias das mulheres-mães e suas/seus filhas/os.

Mulheres, mães, meninas e *outras sujeitas* vem sendo impelidas pelo advento da maternidade desde muito cedo, mesmo antes de sermos/estarmos Corpo-mãe, coagidas pelos instrumentos estatais, sociais e políticos, aos quais exercem controle, *poder disciplinar* e *biopoder* [FOUCAULT] sob os corpos

e subjetividades, estabelecendo padrões normalizantes de conduta sexual e de construção de gênero.

Portanto, compreendemos que a romantização, a objetificação e a sacralização da maternidade fortalece o sistema patriarcal-capitalista, alicerçado na perspectiva masculina, na família tradicional nuclear e na propriedade privada (BADINTER, 1985; SWAIN, 2005; RICH, 2019; e O´RELLY, 2016). E que a intensificação da produção literária, filosófica, política e ativista feminista aliada à produção artística desenvolvida por artistas mulheres, artistas-mães e outros sujeitos dissidentes mães podem dar visibilidade à temas sensíveis que abarcam as questões do corpo em outras visualidades díspares da hegemônica em representações e autorrepresentações potentes que amplificam o debate público, político e social, para outros territórios e caminhos que garantam respeito e sejam autônomos às mães.



Figura 104. VAREJÃO, Adriana. *Filho Bastardo* (cena de interior) de 1997. Pinacoteca de S.P _ Adriana Varejão_ exposição: Suturas, Fissuras, Ruínas. Suturas, Fissuras, Ruínas.

A experiência em ser atingida por uma obra de arte é espantosa, devastadora. Fazia anos que não me acontecia. Adriana Varejão é cirúrgica [Figura 104]. Um prato gigante emoldura a crueldade. A representação assemelha-se aos desenhos produzidos por artistas europeus que vinham ao Brasil na era colonial, documentação do novo mundo...

As figuras femininas, estão a servir, vulneráveis.

Um dos homens brancos tem em suas mãos a ponta da corda, presa em volta do pescoço da mulher indígena.

Outro homem branco toca uma criança indígena.

Sobre a mesa de jantar uma cena de 3stupr0!

Uma mulher negra, uma criança negra, uma criança indígena, uma mulher indígena.

As mulheres Brasil. Corpos-mãe-Brasil. As mulheres reais estão a servir os homens, à disposição, estão a serem violentadas.

A santa mãe-írgem é adorada e adornada, irreal, sublime e idealizada permanece na parede da sala.

A fenda de carne vermelha sangra, a ferida aberta (até hoje!!!) sangra.

Me atingindo no estômago. Triste! Muito triste! Chorei, por cerca de 15 minutos, sem parar. Tive que tirar os óculos e me sentar.

Nossa ruína, Brasil.

[corpo-mãe]



FIGURA 105: CORPO-MÃE, MONTAGEM COM OBRAS DAS ARTISTAS PRISCILA BUHR, JOCARLA GOMES, MONIQUE CAVALCANTI

3.4. Do ser ou não ser mãe: Priscilla Buhr

A artista pernambucana Priscilla Buhr desenvolve a pesquisa-poética *Não Reagente* (2016-2018), na qual inicia a investigação sobre a maternidade a partir de sua própria experiência, estabelecida por um diagnóstico de possível infertilidade. Sob a enunciação de um corpo negativado/não reagente, passa a entrevistar mulheres-mães, cerca de 40 mulheres, colocando a questão que a atravessava, a saber, como as mulheres se imaginavam se não tivessem vivido a experiência da maternidade.

Eu queria fazer a pergunta da negativa, eu não queria perguntar o que é ser mãe, eu queria perguntar justamente pensando nesse lugar que eu pudesse estar, então a pergunta que eu fiz foi: “como vocês se viam se vocês não tivessem sido mães?”, porque eu queria exatamente isso, essa não vivência. (BUHR, 2020, entrevista para AeM).

Através do material coletado, Priscilla Buhr explora as possibilidades poéticas que engendram as escolhas das mulheres sobre seus próprios corpos. Sob a díade possibilidade e impossibilidade de gestar, que esbarra na romantização patriarcal sobre os corpos-mulheres em supostas completudes objetificantes e violências simbólicas de gênero, a artista evidencia “a ideia do vazio, a ideia desse oco, dessa mulher ‘seca’, que não pode gerar vida.” (BUHR, 2020, entrevista para AeM).

Aryanny Thays da Silva, em seu artigo *Práticas visuais: análise da fotografia artística contemporânea no ensaio não Reagente de Priscilla Buhr* (2020), investiga o trabalho desenvolvido por Priscilla Buhr, descrevendo a produção poética da artista neste período, “Não Reagente” como metáforas simbólicas e relatos autobiográficos, a fim de dar vazão aos sentires-quereres gerados pelo diagnóstico.

A artista constrói uma narrativa profunda sobre a infertilidade de forma poética, travando diálogos com as entrevistas e trocas com mulheres-mães, questionando o peso social da impossibilidade de gestar vida em visualidades que transcendem a fotografia, abarcando colagens, texto, inscrições.

Priscilla Buhr produz a obra *E se você não tivesse sido mãe?* [Figura 106 e 107], em um amálgama de relato-experiência-expurgos, compostos por palavras impressas e escritas em caneta esferográfica nas cores azul e vermelho. Nos atravessam como o som que ecoa em uma sala cheia de mulheres que dialogam, trocam experiências, angústias e medos.

Faz-se interessante pontuar as relações-trocas, envolvimentos, afetos que envolvem a criação de trabalhos artísticos *Poéticas Maternas do Enquanto*, que mesmo não sendo desenvolvidas por um coletivo artístico, tomam corpo-força-potência coletivamente. E, através de cada uma destas vozes-escritas-mulheres-mães, versamos sobre as diversas

possibilidades em maternar, as quais reverberam na pesquisa de Priscilla Buhr sob a crítica à concepção da maternidade como dispositivo patriarcal, ampliando as vozes através das experiências, sobre as violências simbólicas de gênero.

A experiência, chave para as epistemologias feministas, recorre a um espaço de resposta, como aponta Avtar Brah (2006), de modo que pela experiência não se busca uma “verdade”, mas uma prática discursiva para a criação de subjetividades.

Donde a necessidade de re-enfatizar uma noção de experiência não como diretriz imediata para a “verdade”, mas como uma prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado. (BRAH, 2006, p. 360).

A infertilidade como condição se estabelece para a artista como estopim para conceber visualidades/ da imagem-texto, inicia o processo criativo, travando uma investigação sobre si mesma, sob uma prática de escrita de si e cuidado de si, como espaço de fala-escuta, autobiográfica, que reverbera como prática social, na medida em que reflete sobre a condição

feminina instituída pelas relações patriarcais socio-culturalmente, sob uma lógica unitária.

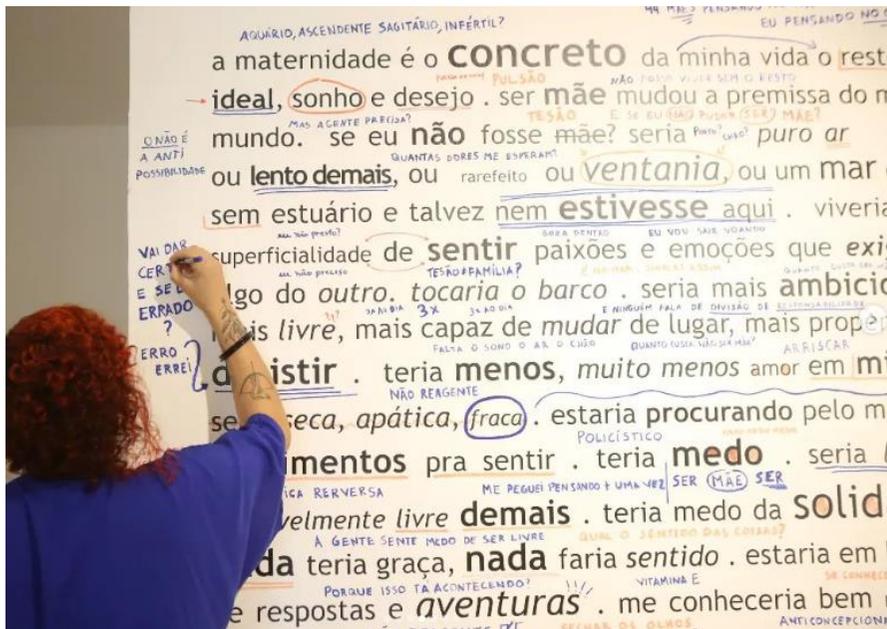


Figura 106. BUHR, Priscila. *E se você não tivesse sido mãe?* Instalação na exposição *Não Reagente*, Museu Murilo La Greca, Recife, 2023.

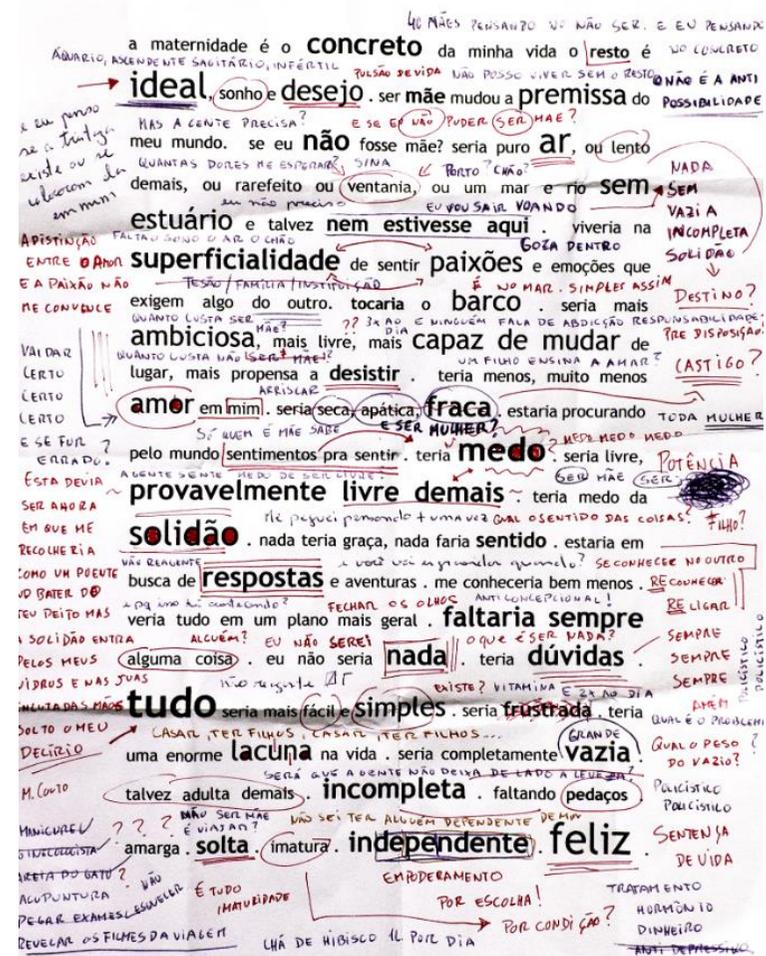


Figura 107. BUHR, Priscila. *E se você não tivesse sido mãe? Não Reagente* (2016-2018) ^{xxxii}.

Recorremos à Elisabeth Badinter (1985) que investiga profundamente a idealização da maternidade e a naturalização de um sentimento materno “instintivo”. A autora aponta que tais preceitos configuram ferramentas fundamentais ao sistema patriarcal, que nos enlaça em seu sistema de controle e culpabilidade, por meio de julgamentos hierarquizantes e de incompletudes patologizantes. Neste sentido, o saber localizado da experiência se torna ferramenta para a desconstrução de matrizes ideológicas e representações, que não nos cabem mais.

O mesmo contexto pode produzir várias “histórias” coletivas diferentes, diferenciando e ligando biografias através de especificidades contingentes. Por sua vez, a articulação das práticas culturais dos sujeitos assim constituídos marca “histórias” coletivas contingentes com novos significados variáveis. (BRAH, 2006, p. 362).

A infertilidade como questão problematiza a “construção cultural da maternidade e do (des)encontro das mulheres com a mesma [...], podemos apontar que a opção pela não maternidade talvez questione a naturalidade e o mal estar da maternidade na contemporaneidade. Não querer ter um filho é diferente de querer e não poder” (ZANELLO, 2016, p. 119). A infertilidade é carregada por estigmas sociais, os quais podem provocar perturbações de diversas naturezas.

O dispositivo materno estabelece adestramento e domesticação sobre os corpos femininos a exercer a maternidade como completude da mulher, de modo que o pensamento hegemônico estabelece julgamentos sociais sobre o comportamento e o funcionamento desses mesmos corpos.

Expressões como “estéril” ou “sem filhos” foram usadas para substituir qualquer outra possível identidade. A expressão para designar o homem que não é pai não existe no âmbito das categorias sociais. (RICH, 2019, p. 55, tradução nossa).



Figura 108. BUHR, Priscila. *Útero. Não Reagente* (2016-2018). Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/nao-reagente>.

Priscilla Burh, utiliza-se da linguagem fotográfica e passa a criar um discurso poético, “um vestígio material de seu tema” (SONTAG, 1977, p.sn). Em *Útero* (2016/2018) [Figura 108] um fino fio branco segura uma pedra, sobre um fundo completamente escuro. As metáforas criadas pela artista, buscam transpassar sua experiência. Questionar a construção patriarcal reducionista em impor sobre as mulheres a obrigatoriedade do exercício da maternidade, como um “destino natural”.

Tal reducionismo segue sendo um exercício legitimado e regulado pelo Estado por meio do qual os corpos das mulheres são abordados como fontes públicas de produção humana. (GONZAGA e MAYORGA, 2019, p. 62).

Em *Constelação de mim* (2016/2018) [Figura 109], a artista utiliza ultrassonografias de seus ovários, contornado cada um dos cistos encontrados em seu exame, ligando-os como estrelas em uma constelação. Encorporando outros elementos à fotografia, constrói uma narrativa.

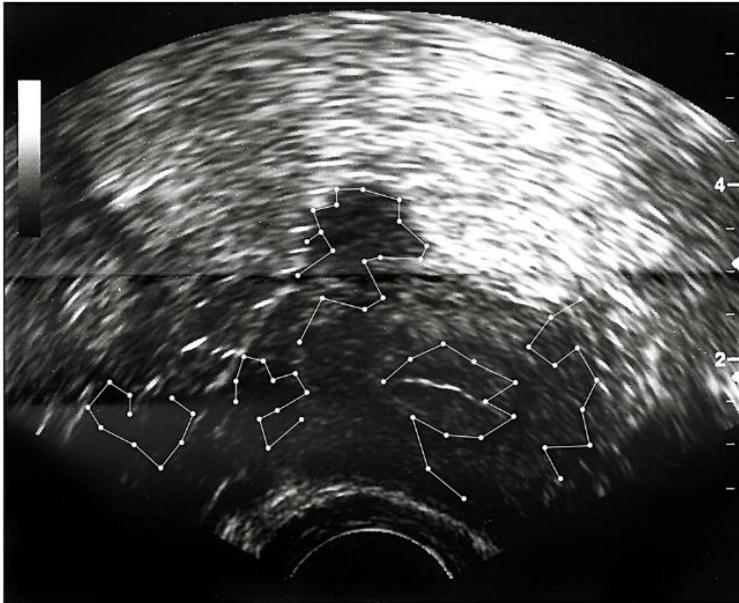
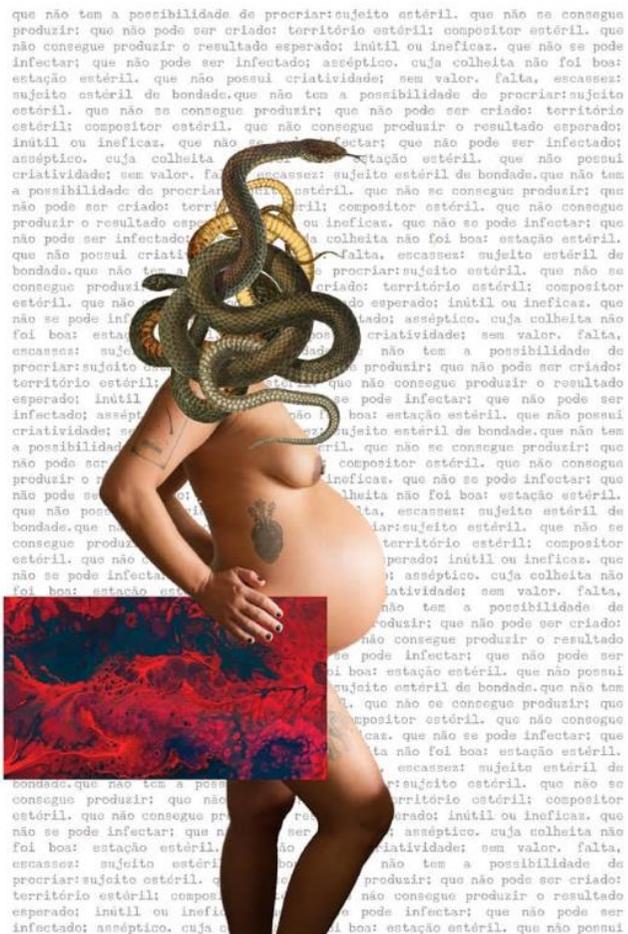


Figura 109. BUHR, Priscila. Constelação de mim. *Não Reagente* (2016-2018).
Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/nao-reagente>.



Enquanto produzia a série *Não Reagente*, Buhr se descobre grávida. Tal notícia impacta tanto a produção artística como a vida da artista que passa a vivenciar experiências relativas às mudanças corporais e emocionais. Remodelando a pesquisa-poética em uma elaboração profunda do acontecimento corpo-mãe.

A fotocoloragem *Reagente* (2016-2018) [Figura 110] versa emblematicamente o processo de pesquisa da artista. No qual Buhr pontua as escolhas de linguagem, a precisão na construção das imagens e a utilização de outros materiais para além da fotografia tradicional.

Ao fundo da imagem, lê-se diversas definições e conceituações do termo “infértil”, experiência vivenciada pela artista no início da pesquisa, que alavancou o desejo em investigar a maternidade como visualidade. No primeiro plano da imagem, vê-se um corpo nu, grávido. A autorrepresentação da artista fecundo, próximo à mão direita, apresenta-se uma imagem que pode ser relacionada à exames médicos.

Figura 110. BHUR, Priscila. *Reagente. Não Reagente* (2016-2018). Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/nao-reagente>.

No lugar da cabeça a artista acrescenta imagens de cobras entrelaçadas, figura icônica que carrega diversas simbologias voltadas ao renascimento, renovação e morte-vida. Aryanny da Silva (2020) aponta para a dualidade de duas figuras mitológicas que envolvem as serpentes: Eva e Medusa, emblemáticas na construção patriarcal sobre o signo mulher.

A composição imagética [Figura 111] aproxima dois momentos díspares em um mesmo instante. Na imagem maior, encontramos um autorretrato da artista, nua, segurando seu filho, recém-nascido, seus seios aparentam estarem fartos, repletos de leite; contudo, a maneira como a mulher segura seu filho, se faz de forma alheia, estranhada, desencaixada, como se aqueles corpos ainda não se conhecessem suficientemente.

O rosto da mulher está fora do enquadramento da imagem, não temos acesso aos seus olhos, sendo a musculatura do pescoço, a contusão que nos remete a dureza, susto e/ou suspensão. Na imagem ao lado, um recorte de uma placenta,

possivelmente a placenta da artista. A composição imagética impacta na crueza da mensagem.



Figura 111. BUHR, Priscila. Reagente. *Não Reagente* (2016-2018). Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/nao-reagente>.

No ano de 2023, Priscila Buhr realiza a exposição individual *Não Reagente* no Museu Murilo La greca, no Recife.

3.5. Vivo, logo arte. Arte, logo vivo: Monique Cavalcanti

A artista-mãe, brasileira radicada em Florianópolis, Monique Cavalcanti [Gugie]^{cxxxiii}, em sua construção poética, vem desenvolvendo pinturas e graffitis que despertam a sensibilidade, a presença e a representatividade dos corpos negros em espaços expositivos. Em uma longa pesquisa em retratos, a artista evidencia o cuidado, o gesto afetuoso e o respeito à vida.

Em sua trajetória, Gugie propõe uma *estética relacional*, no sentido de provocar interações entre a obra e o/a fruidor/a, a partir da bagagem de cada um/a, criando um espaço de diálogo, que amplia a visibilidade e reconhecimento de pessoas racializadas. A artista elabora a poética da *publicidade afetiva*, na qual se estabelece por “uma nova construção histórica e cultural dos negros, com a finalidade de naturalizar a amorosidade e dignidade dos corpos e suas relações, através de uma percepção visual intimista” (CAVALCANTI, site oficial).

Gugie pontua o empoderamento e a maternidade enquanto experiência potencial “[...] acredito que a potência e garra que a maternidade me dá são fundamentais, pois as escolhas e possibilidades ficam muito mais limitadas, mas também muito mais decisivas”. (CAVALCANTI, 2020, entrevista para AeM). Contudo, a artista também coloca a solidão e o descompasso na cadência produtiva em relação ao ritmo imposto socialmente, e faz questão de apontar para a necessidade de se pensar a importância da vida, de manter a vida e de cuidar da vida coletivamente.

Eu enxergo que a mulher, mãe e artista é integral. [...] É um pouco complicado essa questão na qual a sociedade não compreende a importância da vida, tão pouco, das vidas que iniciam e tudo que decorre a partir disso. [...] A sociedade toda deveria girar em torno disso, mas é justamente o contrário: Sobrecarrega de responsabilidades e negligencia os direitos de cada ser humano, criança, bêbe de ter uma vida, um lar, mais saudável deixando apenas que cada um se vire com o suporte e alcance que tem. Sendo que somos todos suportes. (CAVALCANTI, 2021, entrevista para AeM).

A performance-intervenção *Arte logo existo. Existo logo arte* (2019) [Figuras 112 e 113] foi desenvolvida durante a abertura de uma exposição de esculturas no *Festival de Esculturas Itinerantes, Espaço Lindolf Bell*, na cidade de Florianópolis- SC. Nela, a artista expõe sua barriga grávida de nove meses, tendo o corpo, nu, coberto por tinta e, no rosto, uma máscara muito utilizada por grafiteiros. Porém, a performance da artista não estava prevista para a exposição, sendo realizada como uma ação poética-política.



Figura 112. CAVALCANTI, Gugie. *Arte, logo existo. Existo, logo arte*. 2019. Performance. Registro: Larissa Usanovich. Exposição no Festival de Esculturas Itinerantes, no Espaço Lindolf Bell, CIC.

Sempre intui que uma gestação era um esculpir interno. Com a dor de lapidar e o amor por descobrir. O corpo, e barriga um atelier. Despido se apresenta ao novo em estrutura, pensamentos, investigação e entrega. (GUGIE CAVALCANTI, site oficial da artista).^{cxxxiv}

A postura esguia da artista, posicionando-se imóvel como uma escultura de uma Vênus, faz-se pontual, travando um dialogo-combativo com o cânone da história da arte. Gugie Cavalcanti toma para si o lugar de evidência, em um espaço consagrado da arte, afirmando-se como artista, como mulher negra e como mãe.

Como pontuamos anteriormente, a teórica feminista Patrícia Hill Collins (2019) aponta que a opressão está intimamente ligada ao pensamento binário essencialista e moderno em criar “diferenças baseadas na diferença, na objetificação e na hierarquia social” (COLLINS, 2019, p. 139). Neste sentido, enfatiza a importância da *autodefinição* e da *autoavaliação* das mulheres negras, conceitos fundamentais na resistência e superação dos alicerces da opressão interseccional.



Figura 113. CAVALCANTI, Gugie. "Arte, logo existo. Existo, logo arte". 2019. Performance. Registro: Larissa Usanovich. Local: exposição Festival de Esculturas Itinerantes", no Espaço Lindolf Bell, CIC.

A teórica Lelia Gonzalez (2020, p. 224) escancara que o racismo é “a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira”, não nos deixa esquecer que a força de trabalho de mulheres negras e racializadas se fez essencial nas plantações, trabalhos forçados, sexuais, domésticos e trabalho do cuidado. O racismo e sexismo histórico e colonial se fazem revelados em

expressões populares que naturalizam a violência “[...] branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” (GONZALEZ, 2020, p. 169).

Das mais dolorosas e violentas histórias brasileiras se inscreve na figura da mãe-preta, amas de leite, criadas pela escravidão como fonte de alimento e cuidado aos filhos dos senhores.

Para cada afeto consentido entre uma ama e sua pequena filha branca, houve uma bebê negra arrancada do seio materno, depositada na roda dos expostos ou entregue ao azar para morrer. Aquelas que foram mais afortunadas puderam, talvez, conhecer o colo da mãe antes de serem lançadas ao mercado como mais um par de seios lactantes em potencial. (LÖFGREN; GOUVÊA, 2018, p. 7).

Ao investigar o advento da maternidade brasileira, Lélia Gonzalez (2020) evidencia o trabalho fundacional da mãe-preta na formação identitária brasileira; tanto no sentido linguístico, como vínculo de formação identitária e formação cultural, como no trabalho de cuidado-afeto na construção subjetiva da criança branca.

[...] coube à mãe preta [...] a africanização do português falado no Brasil (o pretuguês como dizem os africanos lusófonos) e, conseqüentemente, a própria africanização da cultura brasileira. (GONZALEZ *apud* RIOS; RATTIS, 2016, p. 391).

Para Gonzalez (2020), a verdadeira mãe brasileira é a mãe-preta, ou seja, foram as mães-pretas que historicamente exerceram o trabalho de cuidado, educação, formação subjetiva, construções de afeto e transmissão de valores às crianças brancas burguesas.

A invisibilidade que as artistas-mães sofrem se faz escalonada em relação a artistas dissidentes. Os equipamentos culturais são rígidos, as realidades distintas. A desvalorização das artistas mulheres também se faz presente sob uma perspectiva financeira, pela insegurança e dependência econômica.

Tal vulnerabilidade faz com que grande parte das artistas mulheres reduza os valores de seus trabalhos. As mulheres artistas-mães-racializadas-periféricas, atarefadas com o trabalho de cuidado e manutenção do lar-família, acabam por ter

menor tempo para a dedicação à pesquisa, ao trabalho, à linguagem, apresentando menor competitividade.

[...] naturalmente estamos sempre pra trás por falta de tempo, por termos mais demandas em diversos setores da vida ou/e por nos sentirmos intimidadas, desencorajadas a seguir trabalhando e aprimorando. Somos incentivadas a sermos qualquer outra coisa, a sermos somente mães ou dependendo da classe econômica somos engolidas em subempregos. A desvalorização atinge diretamente na nossa crença sobre o nosso próprio trabalho quando temos que estar sempre provando nossas capacidades. A dificuldade para valorizar nosso trabalho ou torná-lo valioso vem de muitos lados. (CAVALCANTI, 2021, entrevista para AeM).

Na performance *Obra de Arte. Vivo, logo arte. Arte, logo vivo* (2019) [Figura 114], apresentada na *I Bienal Black Brasil Art*, Gugie aborda de forma profunda os obstáculos-escolhas-imposições percorridos por/no/pelo corpo-mãe-artista. No espaço performativo, diversos elementos estão dispostos no chão; latas de tinta spray, rolinhos, máscaras, livros, roupas e pincéis.



Figura 114. CAVALCANTI, G. *Obra de Arte. Vivo, logo arte. Arte, logo vivo*, performance, 2019. Disponível em: <https://gugiecavalcanti.com/acervo/obradeartevivo/>.

Monique veste uma roupa preta e tem partes do corpo pintadas de tinta colorida. Gugie, tendo sua filha nos braços, tenta segurar com as duas mãos os objetos que estão dispostos no chão, seu corpo-mãe amalgamado roupas-livros-spray-filha se mantém estático, por algum tempo, até que os elementos despencam de seus braços. Durante trinta minutos, a artista faz e (re)faz os mesmos movimentos, em uma insistente luta de

permanecer-escolher-abrir mão, deixar a peteca cair e refazer-se, em movimento.

Como artista eu senti muito medo de ser invisibilizada, então fiz o impossível para poder me manter no mercado e ativa, seja palestrando, estudando, pesquisando ou produzindo. Ser artista é minha vida, eu não consigo ver uma forma de existir que não seja trabalhando com arte então o ser mulher, o ser humano foi muitas vezes por água a baixo. (CAVALCANTI, entrevista para AeM, 2020).

Em sua série *Mudanças* (2022)^{cxv} [Figura 115], Gugie Cavalcanti monta sua exposição dentro de um baú de um caminhão de mudanças, o qual ficou estacionado em uma rua no centro da cidade e abria para a visitação. A artista cria metáforas em relação à arte relacional e a bagagem que cada pessoa carrega ao se envolver em sociedade. Na exposição-

ação, suas pinturas representam a bagagem da artista e a busca pela mudança. A série se faz composta por quatro pinturas: *Nascemos de alguém* (2022); *Somos alguém* (2022); *Somos história de alguém* (2022) e *Cuidamos de alguém* (2022).



Figura 115. CAVALCANTI, Gugie. Exposição *Mudanças*, 2022. Disponível em: <https://aborda.com.br/exposicao-mudancas/>.



Figura 116. CAVALCANTI, Gugie. “Nascemos de alguém”. 2022. Acrílica sobre tela. / Série Mudanças.
Disponível em: <https://aborda.com.br/exposicao-mudancas/>.

As imagens representam mulheres próximas à artista; construídas através de relações de afetos. A artista aborda a temporalidade, passando do nascimento à ancestralidade, pela construção de memória e pelas relações humanas^{cxxxvi}.

As obras unidas na exposição *Mudança* provocam a reflexão sobre o papel social das mulheres, as múltiplas e diversas formas de pessoas do gênero feminino existirem, significativamente na vida de alguém. Gugie reflete sobre a misoginia, a violência sobre a mulher, o feminicídio e o abandono, como também o cuidado, o afeto e a vida.

Em *Nascemos de alguém* (2022) [Figura 116], deparamo-nos com uma cena de parto, com cores vibrantes e quentes, uma mulher deitada, segurando suas próprias coxas parece fazer força para o nascimento do bebê. A imagem mostra a parturiente ativa e presente, trazendo a centralidade na cena de expulsivo, composta em cores quentes e azuis contrastantes, que aproximam o/a espectador/a da cena. A pintura foi criada a partir de uma fotografia de um parto, feita pela fotógrafa Cris Odara, amiga da artista.

Em *Cuidamos de alguém* (2022) [Figura 117], somos arrebatadas pela imagem doce de uma criança negra, filha da artista, Cassia. Gugie Cavalcanti, em entrevista, conta que, para a produção desta obra, refletiu sobre o contrassenso cotidiano da invisibilidade infantil, em como ainda existem lugares em que a presença de crianças se faz mal vista e mal quista. A artista aborda a responsabilização da comunidade como um todo em exercer coletivamente o trabalho do cuidado e a manutenção dos espaços públicos, da cidade, da memória coletiva a fim de construirmos sociedades mais justas e inclusivas.

Na pintura, a representação dos olhos negros da criança contrasta com a iluminação de sua pele, as imagens trazem a sensação de proximidade, calor e “abraço”, como pontua Gugie (GUGIE, 2022, entrevista disponível no *youtube* oficial da artista).^{cxxxvii}.



Figura 117. CAVALCANTI, Gugie. *Cuidamos de alguém*, acrílico e spray s/tela 72 x 96 cm 2022. Série Mudanças.
Disponível em: <https://aborda.com.br/exposicao-mudancas/>.

Em *Somos alguém* (2022) [Figura 118], Gugie retrata Alicia Kenobi, mulher trans, mestranda em biologia e amiga da artista. Ao retratar Alicia, Gugie aborda o ser mulher na contemporaneidade, refletindo sobre a dignidade, identidade e autodefinição. A figura feminina usa um delicado vestido de rendas e longos cabelos loiros, enquanto fita os olhos do/a observador/a, mantém-se sentada.

Em *Somos História de Alguém* (2022) [Figura 119], Gugie retrata sua avó Renilde, uma senhora negra, com cabelos brancos está sentada, diversas camadas e padronagens de tecidos compõem a imagem, a mulher segura um tecido nas mãos, no qual produz um bordado, seus olhos voltados para baixo se concentram no trabalho manual. A artista traz à tona as relações de ancestralidade, a importância da relação intra-familiar [e extra-familiar] entre mulheres de diferentes gerações, o respeito aos mais velhos, seus fazeres e saberes.



Figura 118. CAVALCANTI, Gugie. *Somos alguém*, acrílico e spray s/tela. 108 x 60 cm, 2022, Série Mudanças.

Disponível em: <https://aborda.com.br/exposicao-mudancas/>.



Figura 119. CAVALCANTI, Gugie. *Somos História de Alguém*, acrílica e spray s/tela, 105 x 60 cm, 2022, Série Mudanças.

Disponível em: <https://aborda.com.br/exposicao-mudancas/>.

3.6. A presença do corpo e a potência materna: Jocarla Gomes

A artista baiana, radicada em São Paulo, Jocarla Gomes (1985), desenvolve trabalhos em performance, vídeo, fotografia e poesia visual, abordando questões que abarcam a maternidade, transformações físicas, psicológicas e sociais que atingem o corpo-mãe, bem como as adversidades e desafios enfrentados pelas mulheres-mães profissionais e artistas na sociedade brasileira.

Buscando criar um contorno na poesia visual concebida por Jocarla Gomes, pinçamos alguns trabalhos e aspectos poéticos que constroem sua narrativa materna. Como poeta visual, utiliza das metáforas e metonímias presentes nos fragmentos e sobreposições escolhidos como recursos estéticos em seus trabalhos de videoarte. Jocarla Gomes deságua para não se afogar, imersa em recortes de fotografias antigas, borda com uma linha vermelha e grossa os relatos de outras mulheres-mães.

Compreendemos a estratégia de produção artística concebida por Jocarla como uma sequência discursiva, na qual se pode apontar para uma *escrita de si* [Foucault], na qual a palavra se dá como disparadora de ideias, que se concretizam em ações, que tomam corpo em trabalhos artísticos, realizados na rua ou em espaços expositivos, registrados em formato de vídeo e ou fotografia, que se tornam material bruto para a edição e produção de videoartes. Os vídeos se fragmentam em frames, que são fotografias e objetos artísticos. O que nos impressiona é a versatilidade da multiartista, muito mais que artista etc. [Basbaum]. Jocarla idealiza, escreve, performa, filma, edita, projeta, produz, cria duas filhas, trabalha, cuida e nos inspira.

Jocarla Gomes aponta a um resgate da arte têxtil usando um característico vestido branco de tecido filó, repleto de bordados em linha vermelha que nos remetem aos alinhavós das memórias, vivências, sobrecargas, risadas, colos e afetos na criação de suas duas filhas Marias e sua própria construção como mulher, em um profundo processo de resgate ancestral de sua linhagem feminina.

Trata-se de afirmar a arte têxtil como forma de resistência. Jocarla, em entrevista [2024, Entrevista de Jocarla concedida à Coletiva AeM, no ciclo de conversa Cartografia Materna], conta-nos sobre suas escolhas estéticas em seus trabalhos poéticos, a linha vermelha remete à própria mãe da artista, Josefa, uma mulher alagoana, costureira, que se faz presente no imaginário da artista como uma mulher que esteve a vida inteira trabalhando e costurando, “sem poder pausar”, e a linha vermelha envolve essa conexão com a mãe a partir do momento que a artista engravida e há a possibilidade em poder refletir sobre a condição da própria mãe e suas escolhas de vida. A maternidade como esse espaço-tempo outro da *reconhecença*. A linha vermelha transbordará sobre papel e palavra: *Sobre as linhas e nossos pequenos gestos* (2022), livro de poesia independente produzido pela artista.

O bordado, a costura e as artes aplicadas foram associadas na história da arte como uma produção menor e artesanal. A pesquisadora Ana Paula Simioni (2020) aponta que o estigma remete ao Renascimento e ao escrito de Giorgio Vasari

(1511-1574), o qual constrói categorizações hierarquizantes entre as produções intelectuais; “artes puras” e produções manuais. O cânone da moderna história da arte passa a considerar o desenho como produto concebido mentalmente e produzido pelas mãos de artistas que possuem um “estilo” e, desta maneira, separando e afastando a produção artística tida como “belas artes”; desenho, pintura e escultura de outras produções associadas ao artesanato e às artes aplicadas.

Ana Paula Simioni (2020) nos aponta que, a partir da criação de *Academias de Arte*, sobretudo, a partir do século XVIII, com o estudo formal anatômico e modelo vivo, agravou-se a separação entre modalidades artísticas. “A partir de então, a imagem do artista aplicado atrelou-se definitivamente à do artesão, visto como o protótipo da ausência de dotes intelectuais, incapaz de conceber e realizar a ‘grande arte’”. (SIMIONI, 2020, p. 4). Tais hierarquizações e distinções entre arte e artesanato acentuam as desigualdades de classe e raça no sistema econômico e social, bem como entre gêneros, como veremos. Pela categorização, associa as “belas artes” a um

trabalho desenvolvido individualmente e intelectualizado, enquanto as produções artesanais ligadas a manufaturados e produzidas coletivamente. As modalidades de produções artísticas-manuais passam a ser associadas aos fazeres femininos, bem como com a construção estereotipada de feminilidade; produções consideradas delicadas, decorativas e de baixo valor atribuído a serem realizadas na esfera doméstica, como um atributo ou habilidade de “mulheres prendadas”.

Rozsika Parker (2019) no texto *A criação da feminilidade* se faz pontual ao afirmar que a hierarquização entre artes têxteis e belas artes, ou seja, distinções entre bordado e pintura, não se concretizam de forma estilística ou de natureza estética, mas “as diferenças reais se dão nos termos de *onde e por quem* são produzidas”. (PARKER, 2019, p. 95).

[...] a divisão sexual que atribuiu a costura à mulher está inscrita em nossas instituições sociais [e neste sentido, a feminilidade como produto social e psicossocial faz-se como] aspecto crucial na ideologia do patriarcado,

legitimando a divisão rígida e opressiva do trabalho (PARKER, 2019, p. 95).

Ana Paula Simioni (2020) nos mostra que os movimento pela subversão do cânone da história da arte, iniciam-se com os movimentos feministas ao afirmar o bordado como expressão legítima e artística, como a artista Miriam Shapiro (1923-2015) em seus trabalhos que faziam referência as técnicas de bordado, como *patchwork, quilting* e bordado, nos encaminha *a girada de chave* que Miriam Shapiro provoca ao desenvolver a série *Anonymous was a Woman* (1977) [*Anônimo era uma mulher*] [Figura 120].

Para os artistas pós 1970, as modalidades outrora desprezadas por sua “essencial feminilidade”, tornam-se meios de criticar os discursos de poder disseminados, evidenciando o modo com que o universo artístico (que se percebe como imune às pressões externas) também está sujeito às injunções do gênero. (SIMIONI, 2020, p.9).



Figura 120. SHAPIRO, Miriam. Anonymous was a Woman. 1977, gravação em softground em vermelho sobre papel Arches, 46 x 60,3 cm (18 1/8 x 23 3/4 pol.). Nacional Galary of Art^{cxviii}.

Nessa série de gravuras, Shapiro faz homenagem aos fazeres de mulheres que foram removidas da história da arte. A

contudente frase [*anônimo era uma mulher*] [Figura 120] denuncia as desigualdades e hierarquias, no sentido de que as formas de arte tradicionais, voltadas às artes têxteis, desenvolvidas em espaços domésticos e consideradas meramente artesanais pela história da arte, foram, em grande parte, produzidas por mulheres.

Faz-se pertinente a colocação de Simioni (2020) em relação à visibilidade e a institucionalização do cânone, dado que a teórica constata que as instituições artísticas, museus e galerias absorvem o discurso de Miriam Shapiro, uma artista posicionada em um lugar de prestígio e reconhecimento. E não, de fato, as obras produzidas por “mulheres anônimas”. “[...] afinal, mesmo expondo colagens de obras tradicionais feitas por mulheres anônimas, sua própria obra é autoral, assinada e exposta em espaços legítimos”. (SIMIONI, 2020, p. 10).

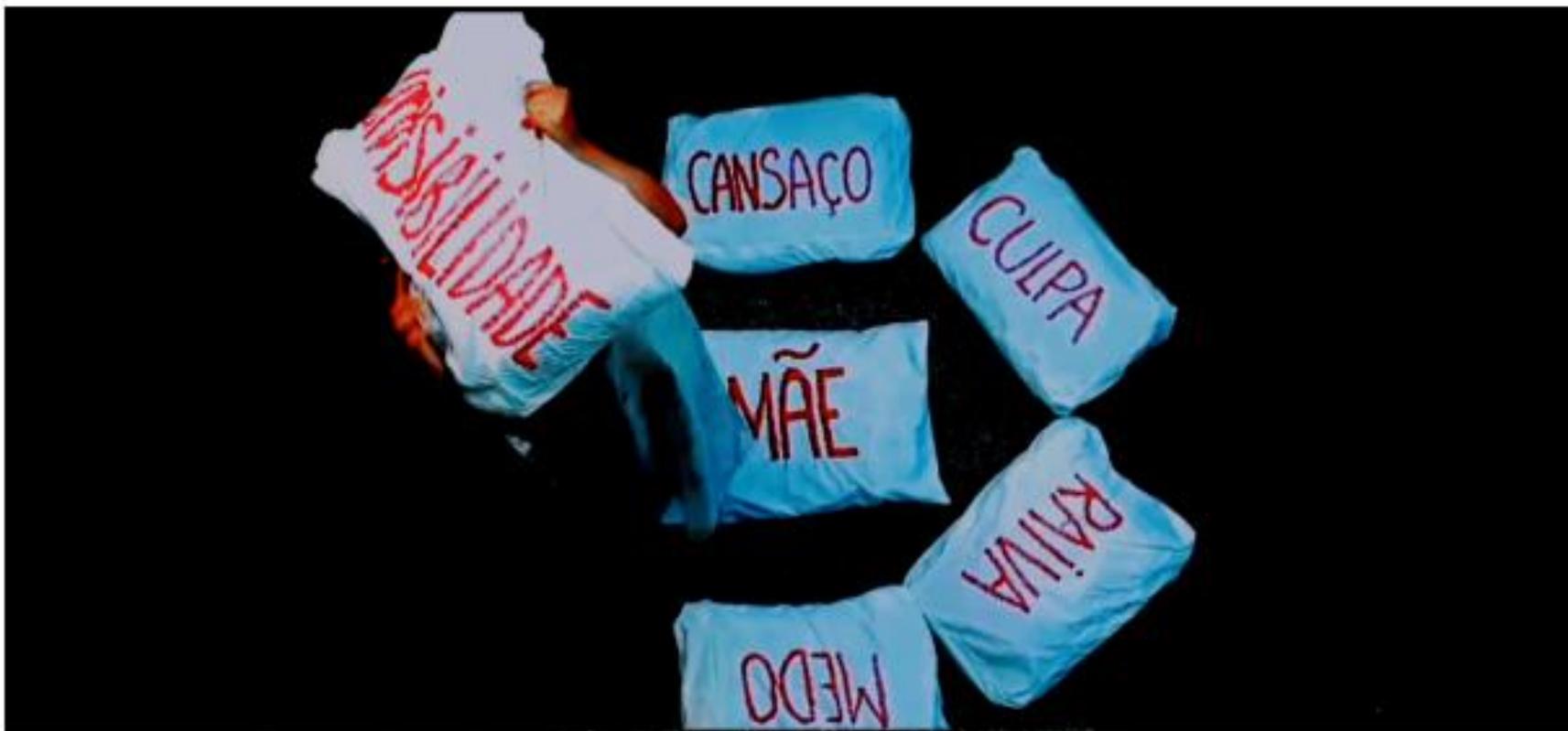


Figura 121. GOMES, Jocarla. Performance *sobre cargas em isolamento*, criação, ação e edição: Jocarla, frames do vídeo, registros: Val Ribeiro, apoio: Nicolas Rafael, São Paulo, outubro, 2020.



Figuras 122 GOMES, Jocarla. Performance *sobre cargas em isolamento*, criação, ação e edição: Jocarla, frames do vídeo, registros: Val Ribeiro, apoio: Nicolas Rafael, São Paulo, outubro, 2020.

Na performance *sobre cargas em isolamento* (2020)^{cxix} [Figuras 121 e 122], a artista utiliza de seu corpo-mãe como ferramenta poética para visibilizar o extenuante trabalho de ser mãe e maternar, envolta à pandemia mundial, o medo instaurado pelo descaso político, em articular ambivalências, frustrações e exigências sociais em relação às cargas de trabalho público e privado, que esbarram nas desigualdades entre gêneros, traumas físicos e emocionais, em uma fina relação entre arte e vida.

Para a concepção da performance *sobre cargas em isolamento* (2020) Jocarla coleta depoimentos de vinte e quatro mulheres-mães^{cxl}, que relatam suas vivências particulares, experiências, desafios e riscos em maternar durante a pandemia. A artista performa com sete sacos de pedra brita de vinte quilos cada, que são forrados por fronhas brancas e alinhavadas com linha vermelha as palavras: MÃE, CULPA, MEDO, ABANDONO, INVISIBILIDADE, RAIVA e CANSAÇO. Tais bordados em linha vermelha provocam a ideia de docilidade ligada ao bordado tradicional. Os bordados produzidos por

Jocarla Gomes são rústicos, espessos, carregados de sentidos e significados.

A artista cerca-se com cada um dos sacos de pedra, abraçando-os, segurando-os, erguendo-os, envolvendo-se com o peso de cada um e de todos os sacos, sentindo o peso da maternidade em seu corpo-mãe; a performance é realizada embricada às vozes-relatos-depoimentos das mulheres-mães que, por vezes, são vozes completas; por vezes, misturam-se e sobrepõem-se.

Jocarla utiliza, recorrentemente em suas performances, um vestido branco de filó, uma tela fina e transparente, que permite ao fruidor ver através. A artista borda sobre o vestido seu corpo-mãe, ao bordar os seios, o umbigo e a cicatriz da cesariana que marca seu corpo. As sobreposições de camadas como recursos estéticos utilizados pela artista em suas videoartes constituem a sua poética.

A artista nos conta que a sobreposição de camadas se faz presente em seu corpo. Na performance *Parir de mim* (2021), a artista aborda sobre a cirurgia de cesariana e o corte de sete

camadas de pele e tecido para o nascimento de suas duas filhas. “Pela técnica tradicional são realizados sete cortes: pele, gordura, fáscia muscular, músculo, peritônio parietal (colado embaixo do músculo), peritônio visceral (que reveste a parede do útero) e, por fim, o útero”. (Folha de São Paulo, 18 de setembro de 2005).^{cxli} A artista nos conta sobre a reconstrução camada por camada deste corpo-mãe, que foi cortado, as sobreposições do tempo e a espera, do *Enquanto*.

[...] quando eu volto do hospital para casa depois dessa Cesária, eu faço esses registros que estão no vídeo *Parir de mim*, e vou descobrindo que não é tempo de fazer registro. Eu preparo ali o tripé, preparo a câmera e aí quando eu tiro a calcinha para fazer esse registro eu começo a sangrar. [...] era o segundo dia que eu estava em casa, e aí vou descobrindo, calma Jocarla não é agora. Então esse processo desse parir de mim dessas muitas camadas de tempo, além da camada de imagem, a camada de tempo, que são outros tempos. Você tem que lidar com seu tempo, que é o tempo da sua mente, o tempo do seu corpo, que tá ali costurado se recuperando, o tempo daqueles dois seres, o tempo do seu companheiro, que tenta entender o que está acontecendo contigo, que é esse puerperão também. (GOMES, 2024, entrevista para AeM).

Na performance *Parir de mim* (2021) [Figura 123], podemos ter acesso a estratégia poética utilizada pela artista. As sobreposições são abordadas não só na imagem, mas também nos tempos. Tempos díspares em que a artista aproxima, em uma mesma linha de videoarte, diversas artistas Jocarla, que se sobrepõem imagem sobre imagem. A imagem da artista com muito cabelo faz-se justaposta à imagem da artista com pouco cabelo, em tempos distantes e no mesmo tempo. A barriga grávida da artista compõe-se sobre a imagem das duas filhas amamentando ao mesmo tempo. “ENTREGO” e “ACEITO”, palavras bordadas em linha vermelha sobre bastidores são mostradas pela artista, no tempo do *Enquanto*. A artista nos mostra a sutura na barriga da sua cirurgia e amamenta a si mesma, como um processo de retroalimentação, parir a si e reconstruir-se.



Figura 123. GOMES, Jocarla. Performance *Parir de mim* 2021, Vídeoarte 11'32". Frames de vídeo.

Além de seus trabalhos autorais, a artista Jocarla Gomes integra a *Coletiva Mãe – Artista*, bem como participou da residência que a artista Lara Sales propôs no ano de 2021. Jocarla nos conta as ambiguidades em participar de uma coletiva, ao passo que potencializa as vivências maternas em trocas, acolhimento e envolvimento afetivos; ao mesmo tempo, há de ponderar os tempos de produção de cada uma das artistas envolvidas. Jocarla aponta os seus fazeres e a dedicação ao próprio trabalho poético, estar entre, sob a *Poética do Enquanto*, de estar sob a complexidade aquosa do aproximar-se e distanciar-se, dedicar-se nos momentos em que se dá conta. Em *Desaguar para não se afogar* (2021) [Figura 124], trabalho desenvolvido na residência artística *Artista-mãe ou Mãe-artista?*, Gomes aborda a exaustão materna de forma poética, no vídeo que compõe o trabalho, a artista repete a frase “desaguar para

não se afogar” como um mantra em união mente-corpo. A artista aborda o corpo-mãe em dualidades e ambivalências, vivencia pandêmica, saturação e exaustão em estar presente 24 horas cuidando-mantendo-educando suas duas filhas gêmeas [aos dois anos de idade naquele momento]. O corpo-mãe da artista boia em águas rasas, entre brinquedos infantis, choro de criança e ao som de máquina de lavar roupa.

Deságua para não se afogar em demandas físicas, emocionais e psicológicas que neste um ano de isolamento transbordaram deste CORPO MÃE: a solidão materna e o nunca conseguir estar só; a bagunça dentro e fora; o abandono de si e o cuidar de tudo/todes; choro cortado e as inundações de pensamentos. (GOMES, Jocarla, site oficial *Mãe-artista ou Artista-mãe*).^{cxlii}



Figura 124. GOMES, Jocarla, *Desaguar para não se afogar* (2021). Fotografia.

Sob um processo de reconstrução-identificação-pertencimento, a artista Jocarla Gomes desenvolve o trabalho *alinhaVÓS, alinhavo eu* (2021) [Figura 125] sob os suportes fotografia e vídeo. O trabalho foi desenvolvido na residência *Artista-mãe ou Mãe-Artista* e contempla a exposição com mesmo nome. Do partir de si transitando sob a linha e a costura de imagens fotográficas, a artista compõe sua genealogia-materna-feminina em diálogo perene de encontro do passado, presente e futuro. Unindo cicatrizes e marcas da vida, costuradas em linhas vermelhas, as imagens dos rostos das mulheres da vida da artista.

Alinhar sob o mesmo signo, linha vermelha, utilizada e reutilizada, dando-lhe sentido e significado, unir partes díspares que conduzem e contêm uma genealogia feminina de histórias silenciadas, perdidas e recontadas às histórias do hoje e do amanhã, fragmentos sobrepostos dos afetos, dores e desejos. “Às que vieram antes, minha avó materna Maria Vilar, minha avó paterna Maria Aleluia, minha mãe Josefa e minhas filhas Maria Eduarda e Maria Cecília” (GOMES, Jocarla, site oficial *Mãe-artista ou Artista-mãe*)^{cxliii}.

Maria Vilar, mulher indígena, pernambucana. É até aí que sua história apagada me chega. Avó materna, que no interior de Alagoas decide fazer um novo registro, me registra pela segunda vez em 1989, tira nome de pai e mãe. Filiação: Maria Vilar de Oliveira. Tua história apagada me convida para ir além, além do que me foi dada como história. Em teus últimos tempos aqui, me chamou de Índia, de tua mãe e me perdoou pelas coisas de *minina* perigosa danada. "Oh mãe! Índia! Oh mãe!" Tenha gravado na memória tuas entonações, o teu chamado, que por meios burocráticos me chama a olhar o que não foi visto. Agradeço pela vida que nos deu! Agradeço por sua luta para nos dar vida! Sigo alinhavando-nos e alinhavando eu. (GOMES, 2024, entrevista para AeM).^{cxliv}



Figura 125. GOMES, Jocarla. *alinhaVÓS, alinhavo eu*. Fotografia e bordado sobre fotografia, 2021.



Figura 126. GOMES, Jocarla. *Memórias para Parir*^{cxlv}, performance instalação, 2022.

A instalação *Memórias para Parir*^{cxlvi} (2022) [Figura 126] faz-se composta por seis cadeiras vermelhas, nas quais, sobre seus assentos, há a imagem de *QRcodes*, de modo que o público, utilizando de seus aparelhos de celulares, pode ouvir relatos sobre o nascer, o parir e o cuidar. Relatos que abordam a maternagem para além da maternidade romantizada. Sobre uma maca branca central, há um travesseiro revestido de pedras-britas, no qual a palavra *mãe* está bordada com linha vermelha. A artista brinca com a ambivalência entre a aparência do travesseiro e seu real peso, criando uma metáfora da aparência da palavra *mãe* e a sobrecarga que imbuí a função-mãe. A instalação é ativada pela performance que se dá através da ação da artista "PROCURA-SE UMA MÃE PARA SER CUIDADA E

ESQUITADA", na qual Jocarla recebe mulheres trabalhadoras e as oferece cuidado através de massagem e escalda-pés com ervas; camomila, arruda e erva-doce.

Memórias para parir, numa ação onde convido Mães pretas, pardas e indígenas para um encontro através de nossa tecnologia ancestral do escalda-pés com ervas (camomila, arruda e erva-doce), foi uma honra. Estas são as mulheres que, ao longo de nosso racismo estrutural, sempre estão a cuidar de alguém ou de algum lugar, não podendo muitas vezes cuidar de si e dos seus. Quando nós como sociedade cuidamos delas? As escutam? Neste convite para uma pausa, a mãe é convidada a ouvir seis relatos de mulheres cis, lésbicas, trans sobre o parir, maternar, cuidar e áudios de crianças, enquanto ela recebe uma massagem nos pés. A partir deste encontro, cria-se um espaço para ouvir as histórias e memórias para parir ali as narrativas destas mães convidadas. Encontrei, nesta última ativação com Dona Eneiza, e as que vieram antes dela, mulher baiana há 60 anos em São Paulo. Mãe, avó, bisavó, trabalhadora. E encontrei com Irma e as que vieram antes dela, boliviana há mais de 15 anos no Brasil, onde teve muitas reviravoltas na vida. É mãe de Glenda de nove anos que também participou, colaborou nos cuidados com sua mãe e de Joel de três anos. Mulher trabalhadora das costuras. (GOMES, 2024, entrevista para AeM)

A perspicácia da artista Jocarla em construir conexões internas em sua poética alinhava sua escrita de si e estende braços-mãe-polva no tempo-espaço da produção artística materna. Na performance-instalação *Memórias para Parir (2023)*, a artista utiliza a mesma almofada de brita, bordada com a palavra *mãe*, usada na performance *sobre cargas em isolamento (2020)*. Ao repetir elementos, a artista estabelece diálogos intrínsecos em sua poética, que enlaçam a narrativa poética, que desemboca ao olhar para a ancestralidade e linhagem histórica feminina.

Cap. 4 [NINHO]
**Domesticidade, Trabalho do
cuidado e Manutenção da vida**

A metáfora do ninho abarca o cuidado materno, a manutenção da vida a relação mãe-filha/o mundo. O maternar envolve a experiência vivência do cuidado, por uma série de atividades, finalidades e responsabilidades assumidas por um ser sobre/com o outro. Todos necessitamos, em algum momento, de cuidado.

4.Minha Casa Vulnerável^{cxlvii}

A minha casa não é fincada em sua pretensão vertical, pelo contrário, derrama-se. Desconcentrada é uma casa vulnerável, seus materiais de construção são perecíveis, moldáveis e mutáveis com o tempo. A casa envelhece em profunda sintonia com quem mora dentro dela. Em ciclos e movimentos constantes, mutações recorrentes acontecem tanto dentro como fora da casa. A rotina da casa inicia-se cedo, com um bom chacoalho nas estruturas. São os sons, anseios, desejos, necessidades e vontades infantis externos à casa que regem o movimento do dia – a – dia. A casa não está fixa em estacas e pilares, mas sustenta-se sobre duas plataformas e duas colunas flácidas, sua viga principal está rachada. A rachadura é antiga e, por mais que busquemos consertar, ela volta a rachar. A viga central sustenta grande parte do peso da casa, mas recorrentemente a sobrecarga mental, o trabalho do cuidado e o trabalho doméstico são depositados sobre a viga, o que impede a cicatrização.

A sala é bem iluminada, duas grandes janelas ligam o interior ao exterior. A luz que entra projeta grandes imagens sobre as paredes da sala. Por vezes, descargas elétricas atravessam a sala em explosões e transmissões, como fótons de luz que se espalham no ar: estrógeno e progesterona, ocitocina e prolactina. Um amalgama de milhares de imagens-sons estalam no teto: risada da vovó, cheiro de manjerição catado do pé, manga verde com sal, a memória do mergulho nas águas quentes do Rio Negro da última viagem à Manaus, mistura-se ao primeiro natal sem a presença do irmão, que migrou para outro mundo, onde se faz muito frio, lugar que não fomos ainda, mas iremos. No canto direito da sala, há um cofre de metal, mas saiba que nem todo mundo que passeia por aqui recebe a senha para abri-lo.

Tanto nas paredes como sob o chão estão dispostos os arquivos de quem vive na casa: dez álbuns de família, duas estantes de livros velhos empoeirados: “Vidas secas”, “Cem anos de solidão”, “O mundo de Sofia”, “A terceira margem do rio”, “As meninas” e “Ensaio sobre a cegueira” estão dispostos sobre o móvel do centro.

No canto esquerdo da sala, ao lado da rede vermelha, um pequeno móvel branco em que “O ponto zero da revolução” dialoga com “Microfísica do poder” e “A História da Sexualidade” dando apoio à coleção “Pensamento feminista”, “O segundo sexo” e “Mulheres, Raça e Classe”. Na parte de baixo deste mesmo móvel, vários livros enfileirados: “A aventura de contar-se”, “Feminismos plurais”, “Como educar crianças feministas”.

Na sala, o som está sempre ligado: Belchior, Emicida, Chico Buarque, Caetano e Betânia, Gal e Gilberto Gil, Mutantes, Beatles, Pink Floyd, Red Hot Chili Peppers, Beirute, Radiohead, Stromae. Porém, a música é atravessada diariamente por Mundo Bitá, Palavra Cantada, Grupo Triii e tudo mais que uma pequena e exigente regente sugerir para soar.

São nos quartos que lidamos com o cansaço, a exaustão e a sobrecarga mental. As paredes estão todas marcadas por estrias longitudinais, profundas celulites e acne. Algumas espinhas empurram os quadros para o lado, deixando-os desnivelados. Os dois quartos são pequenos e aconchegantes, protegidos por dez dedos de segurança e dois braços de trabalho. Colo disponível e interminável, assistência, aconchego e cuidado. O banheiro é pequeno, uma pia, um espelho, uma privada e um chuveiro; água em abundância, banho quente, descarga, chuveirinho. No canto do box, os brinquedos infantis espalhados no chão se misturam à libido, arrepios e desejos, nem sempre vistos, nem sempre completos, são quererem reprimidos, asseio ao toque, sexo e gozo que desaguam pelo ralo do chuveiro.

Na cozinha é onde tudo acontece. É na cozinha onde as roupas são lavadas, estendidas e dobradas, baldes e baldes de água, lanche da tarde, pano que esfrega o chão, vassouras e rodos. É também na cozinha que se passa o café, se come pão de queijo quentinho pela manhã e onde as melhores conversas acontecem como também as lágrimas e as birras. A cozinha alimenta a casa, a casa respira cozinha.

Minha casa é vulnerável, nela, a zona de conforto foi desgastada pela malha elástica do tempo. A casa passa por uma reforma após um rompimento matrimonial. Convidar-te a conhecer minha casa é um grande desafio, não só para ti, como para mim também. Pois chegarás e verás uma casa em mudança, que busca encarar a suscetível ambiguidade dos querereres em assumir sua própria precariedade. Mas, não se assuste, nesta casa o café é forte e o abraço é de corpo inteiro.

4.1 NINHO: Casa-Mãe-Corpo-Cuidado

Casa, moradia, habitação, residência, lar, privacidade, propriedade. A casa, sob uma perspectiva hegemônica-capitalista-eurocêntrica, faz-se desenhada por um triângulo sobre um quadrado, uma casa simbólica, cujo ensinamento, desde muito cedo, é que está casa abriga a família mononuclear, branca, heterossexual e burguesa: Mamãe, papai e filhinhos; a

¹ O capítulo de livro intitulado POÉTICAS DO ESPAÇO DOMÉSTICO: FEMINISMOS MATERNO ARROMBANDO AS PORTAS DAS CASAS NAS ARTES VISUAIS foi escrito pelas pesquisadoras Dra. Clarissa Borges e Ma. Marta Mencarini Guimaraes, a ser publicado no Livro: *Maternidade, Parentalidade, Família e Temas Transversais*, organizado pelas pesquisadoras Dra. Hayeska Costa Barroso (SER/UnB), Dra. Tatiane dos Santos Duarte

família hétero-capitalista atemporal e universal (BONFANTE; HELENE, 2023, p. 13).

No começo da investigação Casa-mãe-corpo, foram estabelecidos diálogos perenes com a professora pesquisadora Clarissa Borges (UFU), em que juntas escrevemos um capítulo de livro, intitulado *Poéticas do Espaço Doméstico*, a ser publicado¹, fruto de pesquisas e leituras com o grupo de pesquisa *Feminismos nas Artes Visuais*, organizado por Clarissa Borges na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no qual busquei aproximações, mesmo que virtualmente, penetramos juntas aos espaços domésticos descritos na *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard (1998) e nos impactamos como tal bibliografia permanecia frequente nas Artes Visuais, visto que, como artistas mães, somos arrebatadas pela Poética do Enquanto, cuidados e vigília constante; como artistas mães,

(NEPEM/CEAM/UnB), Ma. Jaqueline Barbosa Pinto Silva (PPGCEN/UnB) e Diana Loureiro Valls (PPGPSTO/UnB); e Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Maternidades, Parentalidade e Sociedade (GMATER). Publicado pela Editora da Universidade de Brasília – UNB. No prelo.

habitamos e somos responsáveis pela manutenção e criação de nossas moradas e nossos filhos e filhas.

A concepção hegemônica sobre a imagem casa cria um ideal de habitação, construção de paredes, estabilidade dos cômodos, espaços delimitados a serem habitados. Proteção e abrigo, construção de memórias, demarcação entre o espaço de dentro [doméstico, particular e reprodutivo] e o espaço de fora [público e produtivo]. Uma casa supostamente neutra e funcional ao ideal moderno-capitalista, a qual concebe aos entes da família espaços delimitados de ação, bem como funções a serem cumpridas. Gleiton Bonfante e Diana Helene (2022) nos alertam “[...] a casa pode ser um artefato cultural violento e excludente, porque é inscrita em uma possibilidade muito limitada de sentidos” (BONFANTE; HELENE, 2022, p. 13).

Gaston Bachelard concebe a *poética do espaço* e, talvez por isso, recorrentemente, faz-se convocado em textos que abordam a casa como temática. A casa bachelardiana faz-se construída pela concepção de proteção que “aloja” as lembranças e os esquecimentos, bem como o inconsciente.

Ampliamos o foco de análise da acepção de Bachelard, que concebe a casa como origem, “pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1998, p.197). Porém, sob nossa perspectiva, daquela que habita esse couro de cobra-mãe-casa vulnerável, questionamos se a origem seria decerto a casa, a despeito do corpo-mãe, que engendra o início, que carrega e alimenta, que cuida e protege, e se põe/é imposto a estar disponível.

O corpo-mãe anterior a casa/lar, o corpo-mãe-origem que se torna casa para a morada das crias, corpo-mãe-casa enclausurada, domesticada, sufocada, mulher-casa, Le *Famme Maison* (1946-1947) [Figura 127] de Louise Bourgeois.



Figura 127. BOURGEOIS, Louise. Série de pinturas *Femme Maison* –1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada. Fonte: The Easton Foundation, NY.

Partimos da ideia elaborada pela pesquisadora, Priscilla Menezes de Faria (2019), a qual argumenta que a artista Louise Bourgeois desenvolveu, em sua poética artística, uma espécie

de *qualidade espacial feminina*. Os desenhos produzidos entre 1945 e 1947 travam indagações com a ideia hegemônica de uma casa. Claustrofobia não combina com refúgio, os corpos femininos enclausurados pelos limites arquitetônicos desenhados por Bourgeois questionam a estabilidade da visão burguesa e romantizada da concepção de casa/família.



Figura 128. BOURGEOIS, Louise. *Femme Maison*, 1994, mármore branco, 4 1/2 x 12 1/4 x 2 5/8".

Louise Bourgeois refuta o ideal hegemônico, signo de felicidade do projeto moderno, ao produzir a escultura em

mármore branco, *Femme Maison* (1994) [Figura 128], um corpo grávido sem braços e sem cabeça, sufocada pelo peso da identidade da mulher universal, mãe-esposa-dona de casa-dócil-domesticada. O corpo como território ao qual o dispositivo da sexualidade opera, reprime e ordena de acordo ao sistema de saber-poder. “É o corpo como casa, configurado a partir do assujeitamento ao modelo de feminilidade, que emerge nas obras tratadas, e é contra ele que a própria prática artística insurge”. (DE LAURENTIIS, 2017, p. 43).

Se o senso comum compreende o doméstico como em um sentido próximo à quando se adentra uma força da natureza para inseri-la na categoria de animal doméstico, aqui, a afinidade entre feminino e habitação se dá justamente no ponto em que ambas se afirmam instâncias dotadas de uma qualidade indomável. (FARIA, 2019, p. 371).

Gabriela De Laurentiis (2017) analisa as *Femme Maison* de Louise Bourgeois sob uma dimensão autobiográfica, pelo esforço constante de uma artista-mãe em se afirmar como uma artista de pleno direito, e ser reconhecida em um sistema

artístico que frequentemente desvaloriza e invisibiliza as mulheres.

No ano de 1975, a crítica de arte Lucy Lippard, publica o ensaio; *Louise Bourgeois: From the Inside Out*, “[...] a despeito de sua aparência frágil, Bourgeois é uma artista e uma mulher artista que sobreviveu a quase 40 anos de discriminação, de lutas, de sucessos intermitentes e de negligência, na arena de gladiadores da arte em Nova York” (LIPPARD *apud* DE LAURENTIIS, 2017, p. 42). Não é de hoje que as instituições de poder e produção de saber operam sobre a ordem social, estudos e investigações em diversas áreas do conhecimento, de modo a frequentemente empurrar as dissidências à margem-vulnerável.

Já Gaston Bachelard (1998) constrói sua toponálise sobre a casa pelo viés do desfrute e usufruto dos prazeres que o privilégio masculino branco permite, particulariza a construção/produção de memórias possibilitadas pelo berço do lar, ignorando as causas-pessoas-mulheres-trabalhadores/as que mantêm o funcionamento do ambiente doméstico

organizado, limpo e em silêncio. Para que corpos específicos possam saborear “os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário” (BACHELARD, 1998, p. 203,).

Refletimos sobre a imagem utópica de casa concebida no imaginário poético de Bachelard, “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1998, p. 200), como em descompasso ao contexto-gente-mundo, fruto de um sistema global-capitalista enraizado em desigualdades sociais e geográficas, que impõem/obriga milhares de pessoas a não terem casa, abrigo ou proteção. Aliados/as de moradas seguras, à mercê de violências e aprisionamentos. “De fato, em nossas próprias casas não encontramos redutos e cantos onde gostaríamos de nos encolher? Encolher pertence à fenomenologia do verbo habitar. Só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”. (BACHELARD, 1998, p.197).

Nem toda vida começa bem, nem toda casa é agasalho, nem todos/as moradores/as de uma casa exercem o privilégio do *devaneio* bachelardiano; mulheres, mães, crianças,

empregadas domésticas, pessoas em situação de rua, pessoas que vivenciam diariamente privações, violência doméstica e intrafamiliar, *encolhem-se*, empoderam-se e *resistem*, por/em outras construções de morada/lar. Provocamos questionamentos retóricos nos quais a história hegemônica não responde: Quem limpa a casa de Bachelard? Quem organiza tudo para que o filósofo possa desfrutar do sótão de forma tão plena e ingênua, a caminho do devaneio?

1. A casa como espaço do *devaneio*, para Bachelard (1998), é composta por espaços específicos: sala, quarto e sótão, porém, ignora espaços essenciais ao funcionamento de um lar/casa: cozinha, banheiro, quarto do bebê, bem como os espaços de prazer-corpo, da volúpia e do deleite, a cama do casal, a duchinha do banheiro, a intimidade/sexo como parte integrante de uma morada.

2. A acepção bachelardiana sobre o olhar “puro-genuíno” infantil, sem passado em contrassenso à concepção cultural-simbólica de formação do olhar infantil/humano, em ser

constituído também por uma cultura-pessoas-instituições que o cercam.

3. A epistemologia bachelardiana ancora-se na supervalorização do homem adulto em permitir-se vivenciar/experienciar o “olhar infantil”, sobre a possibilidade de retorno ao “*self* infantil”, em um retorno ao Bachelard criança em contrassenso à valorização da infância em si, do olhar-vivência-vida de qualquer/todas as crianças.

Se a casa, o quarto e o sótão abrigam sonhos, como propõe Bachelard, o que abriga a cozinha, o quarto do bebê, o banheiro? A sobrecarga mental, o trabalho doméstico não remunerado, a violência e a invisibilidade da mulher. Não obstante, a casa se estabelece recorrentemente como temática primeira em diversos trabalhos de artistas mulheres que, historicamente alocadas na casa, vivenciam seus espaços em perspectivas distintas às de Bachelard.

Decerto Bachelard embebeu-se de sua própria vivência, sem olhar para o lado, ou mesmo contextualizar sua condição privilegiada ao devaneio.

Decerto a “casa dos homens” se manteve em extremo conforto que Bachelard, ao buscar o olhar infantil, buscou seu próprio lugar na memória infante, ao passo que não se voltou às crianças no/do aqui agora, que choram, gritam, berram, necessitam de colo, atenção, alimento, roupas limpas, educação e afeto.

Decerto a casa bachelardiana construiu-se na exploração do trabalho doméstico e na economia do cuidado executado diariamente por outrem [na qual, me atrevo a pensar que tenha sido possivelmente uma ou muitas mulheres].

A análise da filósofa Silvia Federici (2017) no livro *Calibã e a Bruxa* se faz fundamental e atual ao evidenciar a sustentação dicotômica patriarcal-capitalista entre trabalho produtivo, ligado aos privilégios masculinos e exercido, em grande parte, no espaço público, com maior relevância social e reconhecimento salarial [efeito poder]; e o trabalho reprodutivo, ligado ao corpo de alguma mulher, ao espaço doméstico e ao trabalho não remunerado, não reconhecido e não valorizado [efeito subordinação]. A feminilização do trabalho doméstico faz-se

baseado na naturalização do cuidado como inerente às mulheres.

Não há como negar que a divisão sexual do trabalho se dá de formas distintas entre as mulheres brancas, negras, indígenas e imigrantes. No sentido de que a ascensão social de mulheres brancas pertencentes à burguesia está profundamente associada à exploração da mão de obra de mulheres em situações precarizadas e, em grande parte, racializadas e periféricas. Maria Lugones (2014) nos aponta o quanto que o caráter fictício do conceito mulher universal, se fez fundamental para o advento colonial patriarcal.

[...] a lógica categorial moderna constrói as categorias em termos homogêneos, atomizados, separáveis, e constituídos dicotomicamente. Essa construção procede a partir da presença generalizada de dicotomias hierárquicas na lógica da modernidade e das instituições modernas. (LUGONES, 2014, p.941, na nota).

Em relação à divisão sexual do trabalho, Ângela Davis (2016) nos conta que em comunidades negras que vivenciaram

as consequências do advento da escravidão, experiências muito distintas daquelas burguesas brancas, o trabalho doméstico se estabelece como trabalho integral familiar e comunitário. Segundo Davis (2016), enquanto o trabalho escravagista era exercido para o enriquecimento do senhor colonial, o trabalho doméstico exercido para si mesmo, interno à família-comunidade negra, estabelece-se como território de equidade e resistência.

[...] a questão que se destaca na vida doméstica nas senzalas é de igualdade sexual, [...] essa divisão sexual do trabalho doméstico não parece ter sido hierárquica: as tarefas dos homens certamente não eram nem superiores nem inferiores ao trabalho realizado pelas mulheres. Ambos eram igualmente necessários. (DAVIS, 2016, p. 30).

Nossa perspectiva está em traçar paralelos com as poéticas desenvolvidas por artistas-mães, as quais apontam para reflexões sobre os papéis de gênero, como em pesquisas poéticas que abordam a domesticidade no jogo cultural patriarcal da construção social em tornar-se mulher, embutidas

de uma estranha sensação de desvantagem na constituição das alteridades femininas, dos condicionamentos dos gestos e delimitação dos espaços, como também as questões que se inserem sobre a sexualidade feminina e maternidade.

Neste sentido, a pesquisadora Luana Tvardovskas (2015) nos traz a luz o conceito de *domesticidade*, transmutando-o historicamente e abrindo espaços para a sua subversão e (re)elaboração.

Ideologia da domesticidade define a mulher como indivíduo abnegado voltado para o lar e definido pelo papel da maternidade, emergente no século XIX, mas ainda presente no início do século XXI. Por meio da resignificação de práticas comuns entre as mulheres como, por exemplo, o costurar, o tecer, o bordado, ela abre zonas de reflexão sobre as práticas violentas que permeiam as vivências femininas (TVARDOVSKAS, 2015, p.163).

No campo da produção artística dos anos 1960/70, o conceito arte/vida se relaciona diretamente às produções de cunho feministas sob diversas construções subversivas, travando o corpo como suporte de questionamento e

contestação, denunciando as domesticidades dos papéis sociais impostos aos corpos femininos. As imagens produzidas por artistas mulheres se estabelecem em estratégias de empoderamento, construção de um arsenal imagético subversivo.

Em estratégias de empoderamento pelas imagens – seja na imagem representada, seja como autoras e protagonistas de seus próprios trabalhos –, as mulheres manipulam essas imagens para os fins que lhes interessam, a fim de libertarem-se da opressão política, social e cultural em que viviam. (TVARDOVSKAS, 2008, p.3).

A artista mãe, feminista, estadunidense Mierle Laderman Ukeles (1939), compreendendo o cuidado e a maternagem como trabalho de manutenção da vida, transgredindo as balizas entre arte e trabalho, passa a relacionar processos da arte conceitual, à manutenção doméstica e cívica [sustentar a mudança, proteger o progresso], sob uma crítica ao ideal desenvolvimentista, de modo que abordar as questões que relacionam o papel das mulheres na sociedade, o trabalho do

cuidado e o envolvimento da comunidade com a mudança faz-se essencial em sua poética-trabalho.

Mierle Ukeles busca, a mais de meio século, dar visibilidade ao trabalho do cuidado, filhos-casa-cidade, dos espaços públicos e privados. Neste sentido, publicizar o trabalho de manutenção traz ao centro a questão de sustentação do sistema de saber-poder patriarcal capitalista.

Relaciona o trabalho de manutenção ao trabalho produtivo, entrando em consonância com os debates feministas marxistas do movimento internacional *Wages for housework* [campanha internacional sobre salário pelo trabalho doméstico]^{cxlviii}, rede composta por mulheres que exigem reconhecimento e pagamento de salários ao trabalho do cuidado. Tal campanha tem como prerrogativa a instrumentalização, empoderamento e autonomia das mulheres, pela força do trabalho que exercem e sustentação de todo o sistema no qual estão inseridas.

Ao tornar-se mãe de seu primeiro filho, em 1968, Mierle Ukeles se dá conta da demanda exaustiva e interminável do

trabalho de manutenção e cuidado materno, da sobrecarga mental, psíquica e física, da repetitividade das ações que uma pessoa que cuida de outra executa diariamente.

As pessoas me perguntavam “você faz algo?” Eu nunca tinha trabalhado tão duro em toda a minha vida quanto quando tive um bebê. Nunca. Tentando ser uma mãe descente. Tentando me manter viva, enquanto artista, tentando fazer algum dinheiro. Eu estava trabalhando como uma louca. Mas não haviam palavras na cultura que dessem valor ao trabalho que eu estava realizando. (GARCIA *apud* UKELES, 2021, p. 384).

Mierle Ukeles provoca a aproximação entre arte e vida, ressaltando a manutenção da vida relacionada à criação artística. “Meu trabalho será o trabalho” (UKELES, 2019, p. 43). No ano de 1969, a artista desenvolve o *Manifesto pela Arte de manutenção*^{cxlix}. Em ideias, a artista traz a distinção entre dois sistemas básicos: o desenvolvimento e a manutenção.

[...] Desenvolvimento: criação individual pura; o novo; a mudança; progresso; avanço; entusiasmo; voo ou fuga.

Manutenção: sacudir a poeira da criação individual pura; preservar o novo; sustentar a mudança; proteger o

progresso; defender e prolongar o avanço; renovar o entusiasmo; repetir o voo. (UKELES, 2019, p. 42).

Mierle Ukeles provoca: “[...] depois da revolução, quem vai recolher o lixo na segunda-feira de manhã?” (UKELES, 2019, p. 42). Ukeles debate com a tradição modernista da arte que supervaloriza a originalidade sob uma premissa de “genialidade”, ocultando a vida cotidiana e mundana destes mesmos artistas.

Mierle Ukeles critica o sistema de arte de vanguarda, da arte conceitual e processual que, segundo a artista, reivindica o desenvolvimento, mas depende do sistema de manutenção, ou seja, das atividades, dos serviços e dos materiais produzidos pela/através da manutenção. “Mostre seu trabalho, mostrá-lo novamente, manter o museu de arte contemporânea bacana, manter os incêndios domésticos em chamas” (UKELES, 2019, p. 43). A obra *Vestir-se para sair/ Despir-se para entrar* (1973) [Figuras 129 e 130] é composta por fotos em preto e branco, sequenciais, nas quais a artista orienta seus filhos nas atividades de vestirem-se e despirem-se.



Figura 129. UKELES, Mierle Laderman. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In, (Vestir-se para sair, despir-se para entrar)* 1973. Detalhe. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/mierle-laderman-ukeles-dressing-to-go-out-slash-undressing-to-come-in>.



Figura 130. UKELES, Mierle Laderman. *Dressing to Go Out/Undressing to Go In*, (Vestir-se para sair, despir-se para- entrar) 1973. Noventa e cinco fotografias em preto e branco montadas em núcleo de espuma com corrente e pano de limpeza. Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/mierle-laderman-ukeles-dressing-to-go-out-slash-undressing-to-come-in>.

Atividades cotidianas que não passam despercebidas por mães e/ou por aqueles que executam as tarefas domésticas e do cuidado junto às crianças. Na composição da obra, a última imagem se faz faltante, como um etc. a ser colocado ali, como um negativo que prescreve o todo a se repetir. Ao lado da obra, a artista instala um pano de chão, com o qual o público se fazia convidado a utilizá-lo e limpar o trabalho, de modo que a obra de arte da manutenção se manteria em movimento.

Outras artistas também desenvolvem trabalhos que trazem à tona as domesticidades. A artista Martha Rosler, no vídeo performance *Semiótica da Cozinha*^{cl} (1975) [Figuras 131 e 132], constrói a dramaturgia a partir dos utensílios da cozinha, a fim de demonstrar as funcionalidades de cada objeto. Uma câmera estática focaliza a artista que, em um balcão a sua frente, manipula cada um dos utensílios. Tal manipulação foge ao uso corriqueiro, estabelecido pela indústria alimentícia e pelo sistema patriarcal. Os gestos e sons impressos pela artista são embotados de significados relativos à opressão, raiva e violência. Pondo em xeque as expectativas sociais impostas ao

corpo da mulher de passividade e determinação externa à sua vontade. A violência doméstica se faz inerente à manipulação da artista, dos utensílios domésticos. Uma faca pode ser utilizada para desossar um frango, assim como ameaçar e esfaquear.



Figura 131. Martha Rosler. *Semiótica da cozinha [Semiotics of the kitchen]*. Vídeo (Betacam SP y DVD), 6'09". Blanco y negro. 1975. Fonte: Museo Reina Sofia.



Figura 132. Martha Rosler. *Semiótica da cozinha [Semiotics of the kitchen]*. Vídeo (Betacam SP y DVD), 6'09". Blanco y negro. 1975. Fonte: Museo Reina Sofia.

(...) a passividade que caracterizará essencialmente a mulher feminina é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 1975, p. 21).

Martha Rosler, em *Semiótica da Cozinha* (1975), questiona mitos associados à feminilidade, trazendo à tona uma iconográfica cotidiana e familiar, estadunidense, na qual se estabeleceu em imperativo político-econômico-social macromundo, o ideal “*American way of life*”, pautado sob uma busca pela liberdade e felicidade ilusórias, impostas midiaticamente pelo consumismo. Uma outra camada colonial impressa aos países localizados no sul global.



Figura 133. PARENTE, L. *Tarefa 1*, 1982, 3 min. Betamax colorido. Disponível em: leticiaparente.art.

Já a artista brasileira Letícia Parente, constrói sua denúncia no vídeo performance *Tarefa 1* (1982) [Figura 133]. Em *Tarefa 1*, a artista encontra-se deitada sobre uma tábua de

passar roupas, na qual outra mulher (possivelmente uma empregada doméstica) execute a tarefa de passar as roupas, ainda vestidas pela artista. Nossa análise se estabelece a partir de duas construções imagéticas: na primeira, da mulher sobre a tábua de passar roupa, compreendemos a imagem-síntese ao lugar de objeto, objetificação, que as mulheres foram alocadas na sociedade patriarcal. Completamente imóvel, o corpo sobre a tábua aceita o ferro de passar sobre seu corpo, podendo, simbolicamente, queimar a pele. “O absurdo revelado nesse assujeitamento torna explícita a associação da mulher com as tarefas domésticas. A mulher é um prolongamento da roupa sobre o seu corpo.” (AMÉLIA, 2017, n.p.).

Porém, há um segundo corpo feminino na imagem-síntese, este corpo é o corpo que age, em movimento constante, o corpo da mulher que passa a roupa. O corpo-mulher-racializada que possivelmente também mãe, e que provavelmente teve que deixar seus filhos aos cuidados de outra mulher para enfim exercer seu trabalho e garantir o sustento familiar. Leticia Parente, em *Tarefa 1* (1982), aponta-nos aos dois

corpos mulheres, *outrizadas* (KILOMBA, 2019) em suas distintas historicidades.

Lélia Gonzalez, em *Por um feminismo afro latino americano* (2020), evoca aspectos históricos da escravidão no Brasil, a fim de nos apontar conceitos essenciais para a compreensão simbólica e objetificada construída sobre a população negra e, principalmente, a mulher negra, bem como, ao advento da maternidade no Brasil [estrutura reprodutora da escravidão]. Visto que as mulheres negras e indígenas que foram escravizadas eram impedidas de maternar seus filhos e filhas, posto no lugar de cuidado materno os filhos e filhas dos senhores.

Logo que a criança brasileira começava a andar, os pais davam-lhe por companheiro um molequinho. O molequinho era o camarada de brinquedos, mas também um leva pancadas do ioiô. (FREYRE, 1998, p. 46).

A Lei do Ventre Livre de 28 de setembro de 1871 se faz como um perverso exemplo sobre a condição das mulheres negras e mães negras, tal qual o projeto de Nação aos filhos e

filhas destas mulheres. Não foram elaboradas nem desenvolvidas medidas socioeconômicas ou políticas destinadas a garantir quaisquer possibilidades de autonomia econômica, habitação, acesso à educação e à saúde a população negra.

A abolição da escravatura, com a assinatura da lei Áurea, em 13 de maio de 1888, pelas mãos da princesa Isabel, não garantiu a população negra o desfrutar da cidadania. Os benefícios materiais e simbólicos, em grande parte, foram destinados à população branca [nativa e/ou imigrante] e a falta de oportunidades, subalternidade socioeconômica e política à população negra, indígena e quilombola em geral.

Gonzalez (2020) aponta ao desserviço de Gilberto Freyre [Casa grande e Senzala - 1933] na construção e reiteração da narrativa sobre o *mito da democracia racial*, articulação ideológica que resulta em racismo, distinção, restrição, exclusão, violência e genocídio de grande parte da população negra.

A autora pontua a *ideologia do branqueamento* [estímulo à imigração europeia, sobretudo nos períodos de 1890-1930] que perpetuou concepções racistas na formação de uma população concebida sob um processo romantizado de miscigenação e concepções estereotipadas acerca das funções sociais, morais, cívicas e tipificações físicas e atributos corporais.

[...] o racismo – enquanto articulação ideológica e conjunto de práticas – denota sua eficácia estrutural na medida em que estabelece *uma divisão racial do trabalho* e é compartilhado por todas as formações socioeconômicas capitalistas e multirraciais contemporâneas. (GONZALEZ, 2020, p.35).

Após a abolição da escravatura, a integração da mão de obra da população negra se dá sem incentivos públicos à escolaridade. Grande parte das mulheres negras passa a exercer o ofício de empregadas domésticas.

Com a divisão internacional do trabalho e a inserção das mulheres no mercado de trabalho, amplia-se a demanda por serviços domésticos, porém, o sistema patriarcal de exploração não é rompido. Faz-se necessário reconhecer que o ciclo de

exploração do cuidado envolve uma hierarquia entre mulheres-mães ricas e mulheres mães-pobres. Entre mulheres-mães pobres e mulheres mães-mais pobres.

Tal progressão de exploração de mão de obra precarizada demanda, na ponta mais sensível deste sistema, a responsabilização de manutenção da casa e cuidado com os irmãos, de uma criança mais velha, em grande parte uma menina, encaminhando a estreita relação entre o trabalho doméstico e o trabalho infantil, estabelecendo-se em camadas mais baixas da sociedade brasileira.

O baixo valor atribuído ao trabalho de cuidado não resulta nem da ausência de uma necessidade dele nem da simplicidade ou facilidade de fazê-lo. Ao contrário, o declínio o valor do cuidado infantil resulta de uma política cultural de desigualdade. (HOCHSCHILD, 2004, p. 33).

No ano de 2022, 148,1 milhões de pessoas [de 14 anos ou mais de idade] realizaram atividades domésticas em seus próprios domicílios ou domicílios de parentes. Analisando o gráfico realizado pelo IBGE^{cli}, podemos apontar que, entre os

anos de 2019 a 2022, a atividade está sendo 79,2% realizada por homens e 91,3% por mulheres.

Segundo o diagnóstico realizado em 2023 pela Subsecretaria de Estatísticas e Estudos do Trabalho do Ministério do Trabalho e Empregos, o termo popular e depreciativo “jovens nem-nem” [pessoas com idade entre 18 a 24 anos, que não estudam e não trabalham] são em grande parte, jovens mulheres realizadas, de famílias pobres, que foram obrigadas a largarem os estudos, para exercerem atividade do cuidado e doméstico, de membros da família [filhos/as, irmãos/ãs mais novos e/ou parentes idosos]^{clii}.

A nomenclatura oficial do trabalho doméstico como profissão se deu no ano de 1972, porém, somente no ano de 2015 foi sancionada a Lei Complementar nº 150/2015 ^{cliii}, a qual ampara e regulamenta o trabalho doméstico no Brasil, estabelecendo regras e normas para contratos, permanência em local de trabalho, horas extras, assinatura das carteiras de trabalho, dentre outras; “[...] define como trabalhador doméstico no Brasil aquele que exerce atividade contínua e não lucrativa

para pessoa física no ambiente doméstico” (TEIXEIRA, 2021, p.21). Porém, salienta-se que um alto nível de informalidade e jornada de trabalho se estabelece como um dos fatores que impedem a universalização dos direitos de empregados/as domésticos/as.

Faz-se necessário refletirmos sobre como a regulamentação da profissão das empregadas domésticas, efetivada no governo Dilma Rousseff em 2013, buscou reduzir os danos históricos da política cultural brasileira de desigualdade social-cultural e econômica. Ela atingiu em cheio a classe média-burguesa brasileira, que mantém uma lógica escravista-colonial, visto que em suas residências há espaços exclusivos para a circulação das profissionais que exercem o trabalho doméstico, cuidado com os filhos e economia do cuidado, espaços nos quais oculta-se a circulação dessas profissionais no ambiente doméstico. Deste modo, repetindo padrões misóginos e racistas de preconceito e desvalorização, mantendo a invisibilidade e a violência estrutural no trabalho doméstico.

A história do trabalho doméstico no Brasil faz-se intimamente ligada à história da escravidão brasileira, que apresenta raízes profundas na herança colonial, patriarcal e racista, permeado por condições precárias e vulneráveis, de subordinação, silenciamento, opressão e violência física, moral e sexual. Apresentando-se como uma das poucas oportunidades de sobrevivência para grande parte das mulheres racializadas brasileiras.

Compreender as relações entre controle, subordinação e autoridade presentes no período escravocrata no Brasil e os efeitos do racismo estrutural essenciais é essencial para que se contemple as questões vivenciadas pelas empregadas domésticas na atualidade, porém, nossa pesquisa busca atingir as relações estabelecidas entre as domesticidades, a maternagem e as artes visuais, portanto, construímos nossas análises sobre a economia do cuidado principalmente em relação aos dados produzidos no Brasil, buscando criar relações no recorte das produções visuais de artistas mães sobre arte e maternagem.

4.2. Divisão Sexual do Trabalho, Economia do Cuidado e Pensamento Maternal

A imagem-síntese proposta por Letícia Parente em *Tarefa 1* (1982) nos encaminha para pensarmos a divisão sexual do trabalho e a economia do cuidado no Brasil, de modo que se faz necessário pensar o trabalho doméstico e a exploração de mão de obra de mulheres.

Portanto, compreendemos a divisão sexual do trabalho, do saber e do poder como indissociáveis. Da mesma maneira, as dinâmicas complexas de reprodução das desigualdades são expressas institucionalmente, estruturalmente, politicamente, socialmente e simbolicamente e alicerçam os sistemas de exploração, criando relações estreitas ao sistema capitalista neoliberal, bem como ao racismo estrutural.

A economia do cuidado se estabelece pela sustentabilidade e manutenção da vida em todos os seus aspectos, compreendendo cuidados de ordem econômica, mercantil, ambiental, social, higiene, saúde, prevenção de doenças e alimentação. Voltada para espaços físicos, domésticos e

públicos, bem como aos seres humanos e não humanos, a saber, crianças, adultos, idosos, animais, plantas e objetos.

A economia do cuidado constitui-se em uma engrenagem de sistemas, serviços e instituições, mas principalmente pessoas, que gerenciam e mantêm o funcionamento de uma sociedade por intermédio do cuidado e da solicitude, como demonstra Helena Hirata em *O cuidado: teorias e práticas* (2020).

A artista, professora e curadora Silvana Macêdo^{cliv} lança seu olhar ao espaço doméstico, ao cuidado materno, à relação mãe-filha, “mas foquei num momento específico desta relação, em que a filha também ocupa o lugar de mãe” [Figura 134] (MACÊDO, 2017, p.10).



Figura 134. MACÊDO, Silvana. Série Nó Materno, 2013. Fotografia digital, Impressão mineral, Papel Matt fibre, coladas em PVC, 60 x 90 cm.

Segundo Macedo (2017), o título da série é inspirado no título do livro *The Mother Knot*, de 1976, da escritora feminista Jane Lazarre, no qual a autora aborda as ambivalências da relação materna, a exaustão física em executar as atividades de cuidado materno diárias, a busca pela própria identidade, debatendo com/sobre o “mito da boa mãe”. Macêdo fotografa mães-avós-filhas-mães de seu envolvimento íntimo e particular, atravessam resgates ancestrais, ambiguidades de sentimentos e

sensações, influências diretas e indiretas na construção das subjetividades filha-mãe, mãe-filha, retratadas.



Figura 135. MACÊDO, S. Série Nó Materno, 2018. Fotografia digital, Impressão mineral, Papel Matt fibre, coladas em PVC, 40 x 60 cm.

Na concepção do projeto Silvana Macêdo tangencia uma construção autobiográfica na medida em que “a ideia de fotografar outras mulheres com suas mães partiu de um desejo de ter tido esta experiência, pois minha mãe faleceu antes de eu me tornar mãe” (MACEDO, 2017, p. 10). Através da série *Nó*

Materno, somos atravessadas nos gestos, olhares, carícias e cuidado em projeções de nossos próprios envolvimentos maternos.

A artista mexicana Ana Casas Broda desenvolve um importante trabalho para as pesquisas em arte e maternagem nas artes visuais, intitulado *Kinderwunsch* (2013) [“desejo de ter filhos”], uma pesquisa intensa e profunda de 2006 a 2013, publicada em livro^{clv}, uma série composta por 122 fotografias e textos em primeira pessoa. Na obra, a artista elabora diversas camadas da maternidade e da maternagem, desde memórias da própria infância, a separação dos pais, os cinco anos de tratamento para engravidar, concepção-gravidez, atravessando a infância dos dois filhos.

O ato de autorretratar-se com seus filhos está, para Ana Casas Broda, intrinsecamente ligado à desconstrução do lugar de idealização/santidade da maternidade. Ela o faz expondo as vulnerabilidades e ambivalências das relações do materno, em imagens que nos permitem entrar pelas brechas das persianas, adentrando a intimidade desnuda, das construções de

memórias/histórias particulares, em “movimentos de passagem, de encontros e desencontros com os ideais maternos” (MATTIAZZI, 2019, p. 76).

A ambivalência materna é abordada nas imagens produzidas pela artista espanhola Ana Casas Broda pelo estranhamento imagético, as fissuras idealizadas da maternidade. A artista provoca as acepções socioculturais de associações da maternidade à “completude da mulher” (BADINTER, 1980), bem como a relação da maternidade com o tempo-cotidiano-vida, pois afazeres domésticos são atravessados pelos trabalhos artísticos e vice e versa.

Estou interessada em trabalhar com as experiências da fronteira entre a vida cotidiana e as ações que são executar para a câmera. A fotografia como uma forma vital de intervenção na realidade, tensão entre a ação recriada e a espontaneidade como um espaço que revela aspectos essenciais dos relacionamentos. (BRODA, 2019, site oficial, tradução nossa^{clvi}).



Figura 136. BRODA, Ana Casas. *Sala de jogos* da série *Kindderwunsch*, 2013. Fonte: <https://www.birthritescollection.org.uk/the-collection-1/ana-casas-broda>

Na obra *Sala de jogos* [Figura 136], a artista encontra-se no espaço doméstico, no centro do quarto das crianças. Seus dois filhos participam da cena; a iluminação escolhida para a fotografia é a pino quase teatral, sob contornos contrastantes, na qual a centralidade da cena é iluminada. As duas crianças apresentam-se deitadas sobre o corpo nu da mãe, em uma

ambivalente relação de cuidado-carinho e abnegação-opressão. A cena se estabelece *entre*, sobre o envolvimento da mãe e dos filhos, expondo as fissuras, acariciar - ser acariciada, alimentar – ser alimentada e calar - ser calada.

Casas Broda em seus trabalhos irá posicionar a maternagem pela relação e envolvimento mãe-filhe, provocando, pelo estranhamento imagético, as fissuras idealizadas da maternidade, problematizando as acepções socio-culturais hegemônicas e patriarcais de um suposto amor-instintivo materno. Trazendo à tona o tempo, demanda, dedicação que o cuidado materno requer.

Em *Múmia* [Figura 137], a artista encontra-se de joelhos, um de seus filhos protagoniza a ação constante em reverter o corpo da mãe por um rolo de papéis higiênicos, imóvel, a artista permite a subjetividade lúdica de encontros entre as figuras mãe/múmia.



Figura 137. *Múmia*, BRODA, Ana Casas da série *Kindderwunsch*, 2013. Fonte: <https://www.birthritescollection.org.uk/the-collection-1/ana-casas-broda>

A ambivalência materna faz-se atravessada pela domesticidade, bem como pela economia do cuidado, ambas instituídas sociopolítica e simbolicamente às mulheres, nas quais reverberam sob o dispositivo materno, visto que, com a divisão internacional do trabalho, a inserção das mulheres no mercado de trabalho e a demanda por serviços domésticos ampliam-se, porém o sistema patriarcal exploratório do

tempo/capital, baseados em eficiência, competência e alta produção, acúmulo e exploração de mão de obra, não é rompido.

As mães, ao cuidarem das crianças, estão também gerenciando a lista de compras-casa-relacionamento-sentimentos-finanças, a roupa que não serve mais, a quantidade de meias que ainda está de molho e que deve ser colocada na máquina de lavar ou estendida no varal, verificar a agenda escolar, o dever de casa [...] se as unhas das crianças foram cortadas, os nomes das professoras etc. *Enquanto* as mães fazem o almoço, também estão reorganizando a receita, de acordo com os alimentos que estão na geladeira.

Mesmo ao delegar as tarefas, se a mãe for a principal ou única responsável pela criança, o Pensamento Maternal [RUDDICK, 1889] se faz constante e podemos compreendê-lo como uma sobrecarga mental materna. Neste sentido, **o Pensamento Maternal se faz como uma forma específica, distinta de desenvolvimento intelectual, o qual é concebido a partir do trabalho materno.**

Sara Ruddick (1889) nos aponta com precisão que o trabalho materno [cuidar de uma outra pessoa/criança] se faz de maneira intelectual e de que está fora de quaisquer premissas instintivas ou naturalizantes. Cuidar pode e deve ser executado por quaisquer gêneros e por qualquer pessoa, inclusive por homens, desde que se responsabilizem moralmente pela educação, cuidado e segurança de uma criança.

Ruddick (1889) assume o **caráter moral relacional que envolve a maternagem e o Pensamento Maternal**, os quais se desenvolvem principalmente em esferas domésticas e privadas. A teórica estabelece duas grandes áreas morais nas quais a moralidade relacional [estaria voltada a quem pratica o cuidado, em grande parte exercida por mulheres] e a moralidade ligada à justiça [voltada ao Estado que, em grande medida, é praticada ainda por homens].

[...] para poder crescer, explica Ruddick, as crianças precisam ser preservadas, desenvolver-se física e mentalmente e tornar-se conscientes das normas e práticas da sociedade da qual fazem parte. (TRONTO, 1997, p. 190, tradução nossa).

Sara Ruddick (1889) compreende o trabalho materno em três grandes instâncias distintas. Primeiramente, a proteção e segurança, de modo que se envolve à manutenção da vida e todos os cuidados inerentes às necessidades e vulnerabilidades relativa aos bebês/crianças; Em segundo, a nutrição física e intelectual, ou seja, responsabilizar-se em alimentar da melhor maneira possível e voltar-se ao desenvolvimento emocional e intelectual da criança. E, em terceiro e não menos importante, o envolvimento social da criança, estar disposto e atento a treinar a criança às regras e práticas sociais e culturais. Ruddick (1889) aponta para a grande carga e complexidade que envolve o trabalho materno.

Dentre as carências de representatividade no sistema da arte, os movimentos feministas e ativistas apresentam-se essenciais e fundamentais no processo de visibilidade de trabalhos de artistas mulheres. Neste sentido, a artista Marjorie Mayumi Mizumoto evidencia as conquistas de representatividade e presença em diversas frentes no sistema artístico.

Enxergo como num lugar que ao longo da história tem sido amplamente invisibilizado, mas que talvez estejamos na era em que mais se fala sobre ser artista e ser mulher, e a importância de ter o devido reconhecimento. Acredito que hoje o mundo está nos dando uma pequena brecha, curiosos em saber aonde estão as mulheres artistas, e estejamos num momento de mostrar que sim, nós sempre existimos, nós sempre produzimos, mas muitas vezes com o apagamento na história escrita por homens. Quem sabe não estamos nós mulheres, também tomando um pouco desse universo da escrita, pesquisa e curadoria, e isso só enfatiza como representatividade é extremamente importante. (MIZUMOTO, 2023, entrevista para *AeM*).

A artista paulista dedica-se à pintura de retratos à óleo, construindo mundos a partir de fotografias cotidianas, desenvolvidas em seu universo particular. Marjorie Mizumoto ^{clvii} coleciona registros, momentos, lembranças, recordações cotidianas que são bagagens que criam contato com o universo coletivo, tangenciando a memória e a nostalgia.

Na pintura *O amanhã é seu (Heroes)* (2022) [Figura 138], Marjorie Mizumoto representa duas crianças dormindo em uma grande cama de casal, repleta de travesseiros. As crianças parecem exaustas, possivelmente por terem brincado a tarde

inteira. A construção imagética criada por Mizumoto aproxima-se da imagem fotográfica, conservando o realismo na representação dos cabelos, dos cílios, os pelos e a suavidade dos rostos das crianças. Embaixo dos pés de uma das crianças podemos ver uma máscara, do super-herói Homem-Aranha, personagem da empresa de quadrinhos e filmes Marvel.

A representação da máscara do super-herói conjuga a narrativa construída pela artista, que alude às brincadeiras infantis, repletas de encenações, invenções e criações de mundos, batalhas e aventuras. Na parte inferior da pintura está inscrita a frase: *We can be heroes just for one day*. A frase faz parte do refrão de uma famosa música do cantor David Bowie, *Heroes* (1977).



Figura 138. MIZUMOTO, M. *O amanhã é seu (Heroes)* (Lui Haru Jorqueira Nakumo e Tom Inari Jorqueira Nakumo), 2022. Óleo sobre tela 180 x 135 x 3,5 cm (Coleção particular Táki Cordás).

A composição imagética dialoga precisamente com pessoas das gerações que ouviram e que ainda ouvem a música de Bowie. Quando fruímos com a pintura de Marjorie Mizumoto, faz-se quase inevitável o som da música tocar em nossas cabeças, é como se a artista nos convidasse a compartilhar do universo particular ali representado.

Para além deste universo onírico e quase cinematográfico, audiovisual, produzido por Marjorie Mizumoto, podemos remeter a outros personagens que não estão representados na imagem, mas que precisamente existem, aquelas pessoas responsáveis por essas crianças: pais, mães, avós, tios, visto que não sabemos ao certo, quantos personagens ocultos fazem parte desta narrativa, mas sabemos propriamente que o trabalho materno, o trabalho do cuidado, a maternagem e o *Pensamento Maternal* (RUDDICK, 1889) se fazem presentes e engendram a composição imagética.

Na pintura *Domingo Legal* (2020) [Figura 139], Marjorie Mizumoto nos encaminha a um universo-vivência compartilhado por diversos/as brasileiros/as. Na cena construída pela artista,

um cachorro vira-lata caramelo está em primeiro plano na imagem, enquanto, no segundo plano, duas crianças tomam banho em uma piscina de plástico e um personagem adulto rega/enche a piscina com uma mangueira.

A cena lúdica se faz emoldurada por legendas particulares e características, a artista minunciosamente insere na pintura “PM 12:44 APR 02 2020”, informações relativas à hora, ano e mês em que a imagem fora “gravada”, trazendo verossimilhança às imagens produzidas por câmeras analógicas (VHS) e, posteriormente, reproduzidas em vídeo cassetes, populares na década de 1980/90 no Brasil. Marjorie insere na pintura listras coloridas que emulam *bugs* comuns em imagens antigas gravadas por aparelhos analógicos.

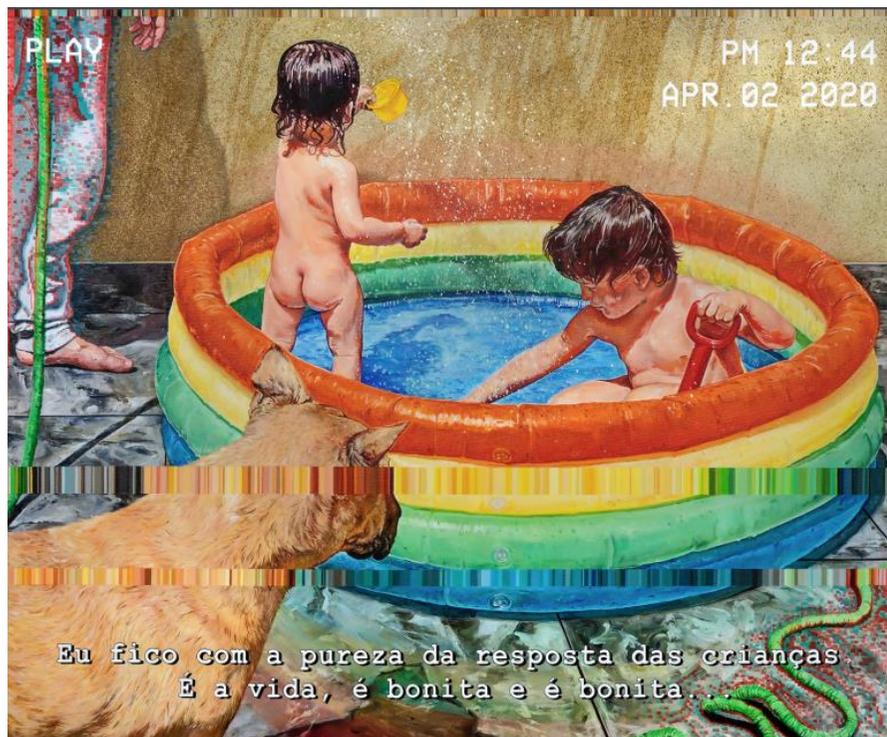


Figura 139. MIZUMOTO, M. *Domingo Legal* (Marie Yuki Mizumoto Gomes e Leon Mizumoto Gomes), 2020. Óleo sobre Tela 100,5 x 120,5 x 3,5 cm (Coleção particular Bruno Gioia).

O título da pintura, *Domingo Legal* (2020), remete diretamente a um programa de televisão, popular nas décadas de 1980/90, e ainda no ar, que recebe o mesmo nome. Na parte

inferior da pintura, está escrito: *Eu Fico com a pureza da resposta das crianças. É a vida, é bonita e é bonita*. A frase faz referência à música extremamente popular *O que é o que é?* (1982) do músico Gonzaguinha, tocada eternamente em rodas de samba e no carnaval brasileiro.

Em entrevista para a *Coletiva AeM*, a pintora Marjorie Mizumoto nos conta em que medida a maternidade/maternagem afetou seu trabalho artístico, e como a ressignificação temática de sua produção poética se deu com/junto/para a vivência-experiência materna.

[...] por conta da maternidade, optei por ficar 5 anos longe das artes, somente cuidando da casa e do matinar, a princípio na gravidez parei por conta dos solventes e depois a vida como mãe e dona de casa, simplesmente me tomou de assalto. Voltei a produzir somente em dezembro de 2019 e ainda não ingressei de fato no mercado de arte. Tenho focado mais em entender meu trabalho e as suas mudanças, e me inscrevendo em editais, nos quais tenho sido surpreendida pelo aceite de uma arte materna e mais intimista. (MIZUMOTO, 2023, entrevista para AeM).

A Organização Internacional do Trabalho (OIT), em 2013, na 19ª *Conferência Internacional de Estadísticos de Trabajo* –

CIET orientou a investigação do uso do tempo dos brasileiros, no que se refere a horas dedicadas aos afazeres domésticos, no domicílio e em domicílios de parentes, cuidado de pessoas (crianças, idosos, enfermos ou pessoas com necessidades especiais) no domicílio ou de parentes; produção para o próprio consumo e o trabalho voluntário. Nesta pesquisa, foram recortados os índices voltados aos trabalhos domésticos e do cuidado, a fim de apontarmos a expressiva contribuição do trabalho doméstico no PIB brasileiro. Essas atividades são denominadas como *outras formas de trabalho*, pois ainda não são tratadas como parte do Produto Interno Bruto - PIB do País.

E, neste sentido, busca-se evidenciar que as *outras formas de trabalho* contribuem significativamente para o PIB brasileiro. Segundo avaliação realizada pelos pesquisadores Hildete Melo, Cláudio Considera e Isabella Kelly (2023), no Brasil, os afazeres domésticos contribuíam em média 12% do PIB brasileiro no período de 2001 a 2022.

O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) divulga índices^{clviii} que avaliam as horas gastas por mulheres em

atividades domésticas comparativamente às horas de dedicação dos homens às mesmas atividades. E, não surpreendentemente, constata-se que o “*ponto zero da revolução*” aponta para o trabalho do cuidado, manutenção familiar e trabalho doméstico não remunerado, como demonstra Silvia Federici:

O segundo trabalho não só aumenta nossa exploração como também reduz simplesmente o nosso papel de diversas formas [...] o fato de que a vida de outras pessoas dependa de nós, a impossibilidade de enxergar onde começa o nosso trabalho e onde ele termina, onde nosso trabalho termina e começa nossos desejos. (FEDERICI, 2019, p. 50).

Sara Ruddick (1889) cunha o conceito **Inautenticidade Materna**, fenômeno no qual aquela mãe exausta, submergida às expectativas patriarcais, passa a não encontrar potência em sua própria prática materna, travando uma estranha sensação de ser insuficiente como mãe. Ruddick explica como um ceder a autoridade como mãe aos outros [escola, sistema, família], compreendemos como uma carga pesada demais para uma

única mulher carregar. E, neste sentido, refletimos em relação às redes de apoio e afeto.

A socióloga Sharon Hays, em *Intensive Mothering: The Cultural Contradictions of Modern Motherhood* [Contradições Culturais da Maternidade] (1996), através de uma profunda análise da sociedade patriarcal essencialista e das relações familiares, cunha o conceito **Maternagem Intensiva^{clix}**, conceito que se refere a três proposições, segundo a autora: 1. A mãe deve ser a única responsável pela criança [ou aquela na qual se efetivará a sobrecarga mental materna], no sentido de que até esse tempo impõe às mulheres-mães uma miríade de exigências, práticas maternas exaustivas e encargos cognitivos, emocionais e físicos esgotantes; 2. O trabalho materno passa a ser considerado mais importante que o trabalho remunerado. Questão que amplia as distâncias financeiras entre os gêneros; e 3. A maternidade impõe uma ampla demanda de tempo e recursos materiais e financeiros. O “[...] modelo de gênero ainda dominante que aconselha que mães gastem uma enorme

quantidade de tempo, energia e dinheiro para criar seus filhos” (HAYS, 1998, p.22).

Faz-se pertinente os apontamentos de Joan C. Tronto no sentido do cuidado e da moralidade. Tronto (1997) ancora-se na epistemologia do termo em inglês *Care* [Cuidar/Carga] para analisar o trabalho do cuidar como assumir uma carga, que requer responsabilidade e compromisso e que a prática do cuidado se estabelece de forma relacional, afirmando que em relações de cuidado entre desiguais haverá dependência. Portanto, o trabalho do cuidado não deve ser analisado por uma ótica romântica e altruísta.

Um trabalho ético que requer uma profunda observação e construção diária em capacitar-instruir-ensinar, promovendo autonomia, de modo a “satisfazer as necessidades de um outro específico ou preservar as relações de cuidados existentes” (TRONTO *apud* GILLIGAN, 1997, p. 191, tradução nossa).

A prática feminista dominante deve reconhecer que, tal como acontece com uma mulher, uma mãe não nasce, mas é feita. É hora de currículos em mulheres e gênero. Programas e departamentos de estudos para refletir que

sempre houve mães, mas essa maternidade foi inventada. (TAKŠEVA, 2019, p. 40, tradução nossa).

Torna-se necessário apontarmos que o fenômeno *Maternagem Intensiva* está diretamente ancorado em uma concepção e constituição classista, [classe média, média alta] que engendra demanda comercial, publicitária e de consumo, ampliando as desigualdades sociais e de raça. E que no Brasil as experiências maternais toram-se díspares, sobre o céu do amplo cenário midiático, as realidades simbólicas e materiais apresentam-se diferentes, visto que o sistema de saber-poder cobra faturas desiguais entre mulheres brancas, negras, indígenas e pobres.

As pesquisadoras Maria Collier de Mendonça e Milena Freire de Oliveira-Cruz, dentre diversas pesquisadoras, vem se debruçando no investigar^{clx} da interdisciplinaridade dos estudos maternos no amplo cenário midiático atual no território brasileiro, apontando que “[...] as representações que cristalizam o papel social da mãe ainda giram em torno de sentidos como completude, realização pessoal ou instinto (que

aproxima ao imaginário de natureza materna)” (OLIVEIRA-CRUZ, *et al.* 2021, p. 48).

Ambiguidade entre a possibilidade e a impossibilidade, entre o desejar e o não querer, *Enquanto*. Das adversidades em estar presente em tempo integral, amamentar por três anos, dedicar-se exclusivamente [dentro de casa, no ambiente de trabalho comportar-se como se não fosse mãe], nunca interromper a criança enquanto ela fala [buscar responder aos questionamentos existenciais e os milhares de porquês?]. Promover tempo de qualidade adequado, alimentar com os melhores nutrientes, ler livros infantis de alta qualidade à noite, não deixar a criança na frente da tela por muito tempo, trabalhar e ganhar dinheiro, pagar os boletos, escrever a tese [que a escrita seja relevante, que os dados sejam analisados, que as entrevistas sejam feitas, que as obras sejam desenvolvidas. Você ainda não montou uma exposição?] Ser uma boa mãe, uma boa filha [ou pelo menos tentar], uma boa amante [ou pelo menos desejar] e uma boa pesquisadora. Sob uma corda bamba com os diversos pratinhos girando, manter a marcha e não cair

nas armadilhas. A perfeição inatingível se faz presente, aqui e agora.

Faz-se urgente transitarmos de uma sociedade de mulheres sobrecarregadas, exploradas, com baixíssima renda e autonomia, para uma sociedade na qual o cuidado seja encarado como economia e ferramenta sócio-política e ocupe o centro das preocupações do Estado em forma de políticas públicas. Torna-se necessário fazer com que as mulheres brasileiras sejam lideranças, nem que sejam delas mesmas.

Tendo em vista a urgência do reconhecimento do trabalho do cuidado, acompanhamos alguns esforços por mudanças, como o projeto de lei 2757/2021^{clxi}, que reconhece o cuidado materno como trabalho e garante aposentadoria para mulheres mães de 60 anos que não conseguiram se aposentar por outros meios, além de contabilizar o tempo de licença maternidade para fins de aposentadoria.

No campo das artes é possível observar um importante esforço e coragem na construção de narrativas de resistência e combate que desestabilizam a romantização da maternidade.

As artistas-mãe acionam o poder do coletivo, utilizam-se do deslocamento do doméstico para espaços públicos, partem de narrativas íntimas para mobilizar denúncias e desejos de mudanças. Neste sentido, compreendemos a potencialidade de representar poeticamente a si mesma, de modo que mulheres mães artistas refletem em suas pesquisas estéticas questões do maternar por uma corporificação específica e particular.

Estabelecendo relações no sentido do cuidado, não só materno, mas de todo um coletivo que se estabelece ao redor da criança, como também a ausência desta rede de cuidados e afetos, pelas trocas de sentidos em uma relação social das interações entre arte e vida em seus desdobramentos políticos. Ao acessar materialidades em ser-estar-mãe-artista, a maternagem abordada por artistas-mulheres contemporâneas confronta, através de outros enquadramentos-contextos, os processos socioculturais imputados aos corpos-mães.

Faz-se urgente por luz nos processos de construções de sentidos de/por mulheres artistas mães contemporâneas, que, em suas poéticas, expõem experiências múltiplas que abordam

questões de equidade de gênero, divisão dos trabalhos domésticos, maternidade compulsória, perda da independência, relação entre arte e vida, maternidade como construção pessoal, dentre outros.

Ninho:



Figura 140. Ninho. Montagem com as obras de Cathi Burghi, Clarice Gonçalves e Yanaki Herrera.

4.3. Desenho-Corpo-Casa-Mãe: Cathy Burghi

A artista uruguaia Cathy Burghi (1980-) é mãe de duas meninas, está presente no mercado artístico há mais de dez anos e, atualmente, vive e trabalha em Florianópolis- SC/Brasil. O processo criativo de Burghi dá-se através do desenho, que, como linguagem, alicerça a construção poética, a qual transborda em aquarelas, esculturas, instalações, mosaicos, videoartes e performance. Para a artista, a relação entre arte e vida se estabelece de forma estreita, de modo que em seus trabalhos busca manter presente as sensações-vivências rotineiras, suas investigações perpassam o corpo-mulher-mãe e a espacialidade em transgressões dialógicas entre o espaço doméstico e a despadronização dos moldes impostos aos corpos femininos. A casa, simbolicamente, estabelece vínculo ao corpo-mãe, a artista apropria-se do espaço privado como espaço de criação, trabalho, cuidado, cansaço, reivindicação e ação política.

Cathy Burghi aborda a temática da maternidade de forma profunda com uma pitada irônica, pois os simbolismos que desenvolve em seus traços são carregados de ambiguidades e ambivalências das experiências cotidianas. Nos trabalhos de Burghi, elementos simbólicos aparecem com certa frequência em seu vocabulário imagético como a imagem da casa e referências diretas ao corpo feminino como seios, vulvas e pernas longas com sapatos de salto alto, barriga e pelos. Através desses elementos, Burghi constrói um corpo-mãe-casa político e fértil, que se move, reivindicando espaços às mulheres na contemporaneidade.

Em entrevista (2024), a artista nos conta que a temática materna se estabelece em sua poética com o nascimento da sua primeira filha, em 2013. Porém, sob uma reflexão mais profunda, Burghi pontua que a maternidade e a maternagem sempre estiveram presentes em sua construção poética, pois, como filha, a artista já desenvolvia abordagens voltadas para a relação maternal e para as questões que tangenciam a maternidade. Em seus traços-desenhos, as imagens de sua mãe e de suas irmãs já estavam presentes antes da artista se tornar mãe.



Figura 141. BURGHI, Cathy. *Desbordada* da série Desenho Textil, fio sobre tela, dimensões variadas, 2012. Disponível no portfólio da artista.

Para a série *Desbordadas* (2010-2013) Burghi nos conta que desenvolveu a série de bordados [desenhos têxteis], mais de 100 bordados emoldurados, como uma preparação para a maternidade e que na vernissagem da exposição já estava grávida. Em pequenos formatos, os bordados aproximam nossos olhos, para sentir suas texturas.

Cathy nos alerta que esses trabalhos não são exatamente bordados, “[...] eu não sei bordar [risos] nunca fiz aula de bordado [...] eu fui criando esses bordados de forma intuitiva e o desenho sempre esteve presente, [...] os trabalhos são desenhos têxteis” (BURGHI, 2024, entrevista para AeM, *Cartografia Materna*, transcrição). Com muita naturalidade, Burghi nos mostra a vulnerabilidade impressa em seus bordados [desenhos têxteis] [Figura 141].

Todavia, por não haver uma exigência técnica em sua produção, as linhas bordadas em cada uma das imagens encaminham nossos olhos por formatos que sugerem narrativas intrigantes; corpos retorcidos em posições desajustadas, formatos ambíguos tubulares, caminhos-minhocas-intestinos, as linhas vermelhas e pretas em suas diversas tonalidades que compõem significativamente as imagens.



Figura 142. BURGHI, Cathy. *Desbordada*, Instalação têxtil, tecidos e poliestireno, 150 x 150 x 150 cm, 2012. Disponível no portfólio da artista.

Burghi elucida a aproximação desses formatos ambíguos ao formato das vísceras, que podem nos remeter ao interior do corpo, aos órgãos, aos traumas guardados, a aquilo que não foi dito ou processado, daquelas coisas-sentimentos-sensações que precisam sair e transbordam.

A casa branca, sem aberturas, suspensa no ar com formatos tubulares na cor rosa saindo para fora. [Figura 142], remete-nos a um misto de sensações entre a delicadeza e a angústia. A instalação se faz carregada de jogos poéticos em seus sentidos e formatos, que tanto nos remete aos desenhos infantis da casinha, como às ambivalências entre os sentidos de proteção e confinamento, “[...] essa casa pode ser também uma máquina de moer carne [...]” (BURGHI, 2024, entrevista para AeM, *Cartografia Materna*, transcrição), atravessando as perversidades em ser-estar mulher domesticada.

A simbologia da casa será revisitada por Cathy Burghi em diversos trabalhos. Sob uma evidente referência à Louise Bourgeois que, em sua extensa obra, desenvolve com primazia a relação entre mulher e espacialidade. Burghi revigora a crítica ao

discurso hegemônico da imagem da mulher-mãe-devota-domesticada, denunciados por Bourgeois na década de 1940. A produção de imagens literais [mulher-mãe-casa] joga com a ironia, travando críticas aos modelos impostos de feminilidade.

As pesquisadoras Danièle Kergoat e Helena Hirata (2007) conceituam a divisão sexual do trabalho como fundamentado nas relações sociais e de sexo. A contribuição das autoras se estabelece ao alinharem o conceito de divisão sexual do trabalho às análises feministas francesas do início do século 1970. Kergoat e Hirata (2007) avaliam que os princípios que regem a divisão sexual do trabalho ainda persistem como um paradoxo em que “tudo muda, mas nada muda” (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 600). Pontuando que o sistema de organização do trabalho funciona baseando-se nos princípios da separação e da hierarquização, a saber, “[...] o princípio de separação - existem trabalhos de homens e trabalhos de mulheres e o princípio hierárquico - um trabalho de homem ‘vale’ mais que um trabalho de mulher. (HIRATA; KERGOAT, 2007, p. 599)”.

Tal proporção ideológica permanece expressiva na reprodução de formas de dominação, hierarquização e disparidades que persistem, moldando o sistema de desigualdades, bem como a plasticidade do valor atribuído aos saberes e poderes, os quais estão intrinsecamente associados aos marcadores sociais de classe, raça, gênero, etnia, deficiência e localização geográfica. Assim, “a divisão sexual do trabalho produz o gênero em contextos específicos de racialização e das relações de classe.” (BIROLI; QUINTELA, 2020, p. 73).

Nas instalações *Mis Hijas* (2022) [Figura 143] e *Mama-Sierva* (2022) [Figura 144], Burghi utiliza simbolismos visuais que compõem sua poética visual. Nestas instalações, a artista utiliza da imagem da casa, travando uma relação entre o corpo feminino e o espaço doméstico. Um corpo-mãe-casa, figura híbrida que caminha sobre sapatos de saltos altos. Este corpo é engolido pela casa, mas ainda assim continua seu movimento. A instalação amostra a força das mulheres-mães em permanecer caminhando, mas também convida à reflexão sobre divisão

sexual do trabalho e a redefinição desses papéis na sociedade contemporânea.

Em *Mis Hijas* (2022), Burghi faz uma referência direta às suas duas filhas, duas casas vermelhas, distintas, porém ligadas uma a outra por um fio-sangue-afeto vermelho. Já em *Mama-Sierva* (2022) compreendemos como uma referência autobiográfica, autorrepresentação, na qual a artista nos apresenta uma pequena casa vermelha, tendo um ovo branco em sua pequena porta, portando longos chifres, feitos de galhos de árvores, que se expandem para fora do telhado da casa que constitui o corpo-mãe.

A construção simbólica em *Mama-Sierva*^{clxii} de Burghi trava um diálogo perene com as formas híbridas de *Femme Maison* de Bourgeois [Figura 128], pois Bourgeois critica a visão burguesa e romantizada da casa como refúgio seguro, revelando a opressão oculta dentro das paredes domésticas enfatizando a claustrofobia, mostrando corpos femininos aprisionados pela estrutura da casa e da divisão sexual do trabalho.

Burghi mantém o elemento de confinamento, mas simbolicamente propõe, através dos chifres que se expandem para fora da casa e as pernas em constante movimento, um rompimento com as restrições sócio-político-culturais e uma transformação do/no espaço doméstico em espaço híbrido público-privado. O corpo-mãe que carrega sua casa [suas filhas] e caminha.

Dentre os elementos que compõem o vocabulário da artista, os sapatos de salto alto aparecem recorrentemente, os quais podem ser vistos como um símbolo de feminilidade, e também de imposição cultural. Eles sugerem elegância, sensualidade e restrição, ao mesmo tempo, refletindo a pressão societal imposta sobre a mulher para atender a padrões de beleza e comportamento inalcançáveis.

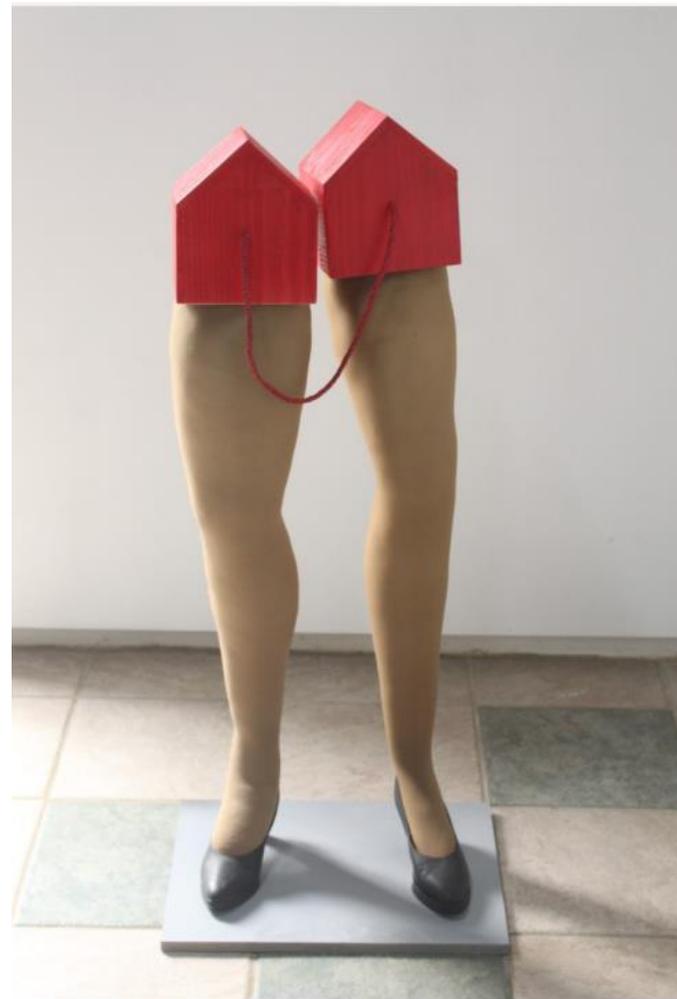


Figura 143. BURGHI, Cathy. *Mis hijas*, Madeira, salto alto, meia-calça, enchimento 47 x 37 x 125 cm, 2022. Disponível no portfólio da artista.



Figura 144. BURGHI, Cathy. *Mama-Sierva*, Instalação, Madeira, galhos, salto alto, argila, meia-calça, enchimento, 25x75x135 cm, 2022. Disponível no portfólio da artista.

Na série *Liberteta* (2018) [Figuras 145 e 146], Cathy Burghi constrói um corpo-mãe-múltipla que explora a interseção entre corpo, maternidade, sexualidade e vida-morte-vida. Através de desenhos de figuras femininas com longas pernas, às vezes peludas e outras não, usando sapatos de salto alto e com grandes seios transbordando leite materno, Burghi, de forma crítico-cômica, aborda a amamentação como uma pulsão complexa, que combina elementos de nutrição, sexualidade e exaustão.

Em um contexto patriarcal no qual a maternidade é muitas vezes vista através de uma lente idealizada e romantizada, artistas-mães revelam a realidade multifacetada, incluindo suas alegrias, sacrifícios e contradições. A liberdade de amamentar e/ou retirar leite materno em qualquer espaço, seja público ou privado, é um tema recorrente nos debates feministas e na arte contemporânea.

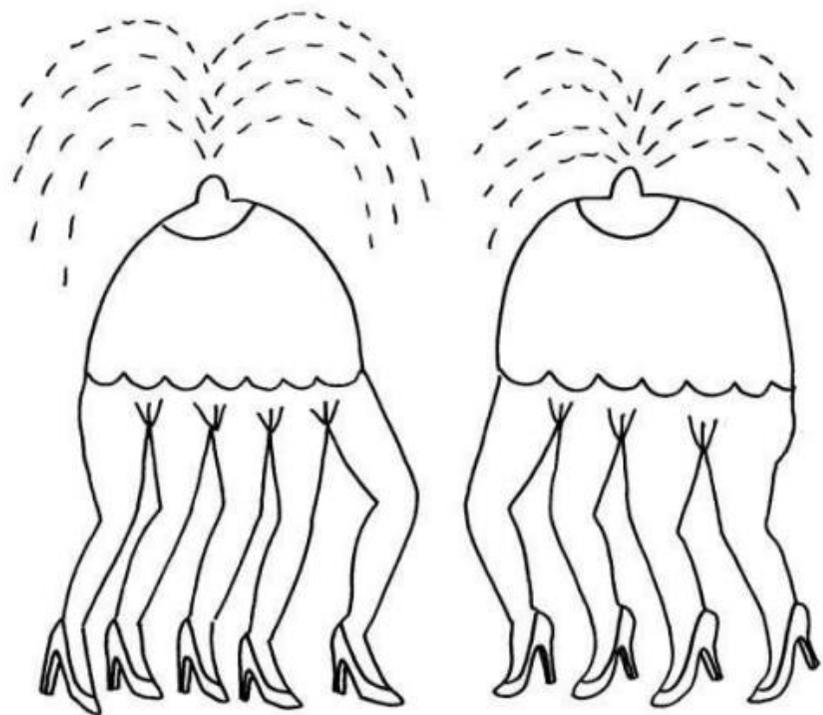


Figura 145. BURGHI, Cathy. *Liberteta*, caneta sobre papel, 20x30 cm, 2018. Disponível no portfólio da artista.

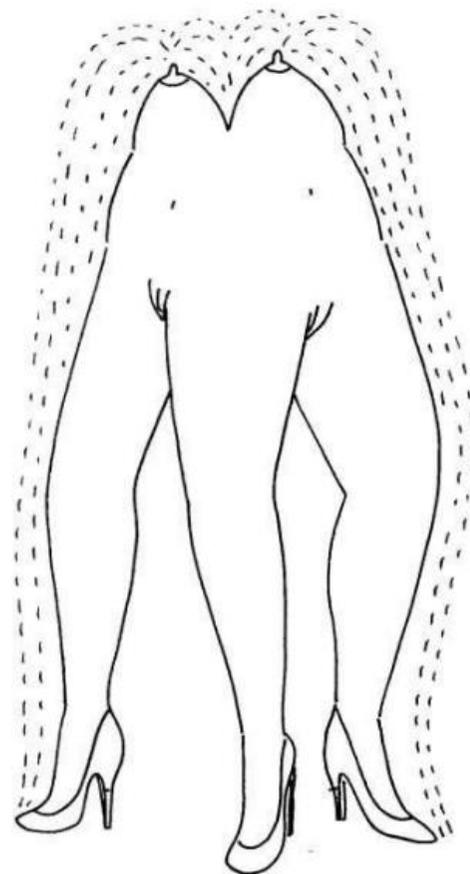


Figura 146. BURGHI, Cathy. *Liberteta*, caneta sobre papel, 20x30 cm, 2018. Disponível no portfólio da artista.

A prática de amamentar em público desafia as normas sociais que tentam confinar a maternidade ao espaço privado, reivindicando o direito das mães de cuidar de seus filhos onde quer que estejam. Pontuamos as manifestações de mulheres no mês do aleitamento materno/semana mundial da amamentação [1 a 7 de agosto].

As grandes tetas transbordando leite materno podem simbolizar a abundância e a generosidade do corpo materno, mas também a pressão e a demanda constante sobre ele. A repetição das figuras femininas que se multiplicam traça aspectos dúbios entre a sensação de movimento-velocidade, exaustão ou sacrifício. A presença de elementos de sexualidade [pernas longas e salto alto] associada aos seios fartos de leite materno desafia a dicotomia tradicional entre sexualidade e maternidade, sugerindo que o corpo feminino é multifacetado e complexo.

Enquanto o leite materno se faz fundamental alimento nos primeiros anos de vida de um ser humano mamífero, a amamentação, quando não se dá de forma acompanhada,

respeitada e apoiada socialmente, tende a ser repleta de desafios-dilemas, fissuras mamárias, empedramento da mama, falta de leite e muito choro, tanto do bebê, como da mãe.

A amamentação, essencial para o desenvolvimento inicial dos bebês, está repleta de desafios que podem ser exacerbados pela falta de apoio social e acompanhamento adequado. Cada corpo-mãe é único, reagindo de maneira particular às demandas da maternidade. Este fenômeno é permeado por subjetivações que variam de acordo com a experiência individual de cada mulher. As subjetivações que permeiam os corpos-mães incluem a sensação de inadequação, a pressão para cumprir expectativas sociais e a tensão entre a identidade pessoal e o papel de mãe. Essas experiências são complexas e variam amplamente, refletindo a diversidade de realidades enfrentadas por cada mulher.

No ano de 2016, o poeta francês Pierre Troullier escreveu sobre o trabalho da artista. “O ombligo feminino é o centro do mundo artístico de Cathy Burghi, mas nada é mais alejado do obrigismo que este mundo”. (GRAU, María Eugenia, 2022, texto

do catálogo do 60º Prêmio Nacional de Artes Visuales Gladys Afamado, Uruguay. Disponível no site oficial do prêmio).

A expressão "ombligismo", originalmente usada para descrever um foco egocêntrico e patriarcal, é trazida à tona pela artista a fim de ressignificar o termo, associando-o à vida e à nutrição, e não ao poder e ao egocentrismo.

Na instalação *Ombliquismo* (2022) [Figura 147], Cathy Burghi convida o público a participar, oferecendo a possibilidade de experimentar vestir uma grande barriga de gestante e seios destacados, enquanto pode ouvir o áudio *Amniótica*, de Ricardo Nillni (1960), “como um poema sonoro no que o intrauterino reencontra progressivamente o verbo exterior”. (GRAU, María Eugenia, 2022, texto do catálogo do 60º Prêmio Nacional de Artes Visuales Gladys Afamado, Uruguay. Disponível no site oficial do prêmio).



Figura 147. BURGHI, Cathy. *Ombliquismo*, Instalação interativa com áudio de Riccardo Nillni 3"00'. Dimensões variáveis. 2022. Disponível no portfólio da artista.

Para Burghi, o umbigo representa um lugar de conexão essencial, simbolizando a união entre mãe e filho, e estendendo-se a uma metáfora de conexão entre todos os seres humanos. A instalação permite que todos, independentemente de gênero e idade, experimentem o ato de "carregar uma barriga".

Cathy Burghi desafia a perspectiva patriarcal que vê o poder e o egocentrismo como centrais. A obra propõe uma visão mais inclusiva e colaborativa da sociedade. O áudio "Amniótica", de Ricardo Nillni, complementa a instalação com uma experiência sonora que remete ao ambiente intrauterino, ligando o interno ao externo, o íntimo ao público. O som amniótico proporciona uma sensação de retorno ao essencial, reforçando a ideia de que o umbigo é um ponto de conexão fundamental.

A instalação *Ombiguismo* (2022) sugere que a maternidade e o cuidado são responsabilidades coletivas. "Vestir a barriga de gestante" simboliza a capacidade de todos em assumirem a responsabilidade do cuidar-criar-educar dedicar-se a vida. A obra abre espaço para novas possibilidades de entendimento do papel do cuidado e da criação de vida. Ao

convidar todas/os/es a participar da experiência, a artista convida para a reflexão em relação a divisão sexual do trabalho, de modo a rediscutir o sentido de produção no sistema socio-político-econômico vigente, assumindo-se que o trabalho reprodutivo e do cuidado tem valor organizacional e sistêmico e que este deve ser remunerado, valorizado e reconhecido. Burghi sugere que a responsabilidade de cuidar e nutrir não seja restrita a um gênero específico e propõe uma compreensão feminista do que significa ser humano e cuidar da vida.

4.4. Mãe-Casa em lutas coletivas: Yanaki Herrera

Yanaki Herrera, artista peruana, vivencia a experiência migratória desde seus 15 anos de idade e, atualmente, vive e trabalha em Belo Horizonte – MG/ Brasil. A artista desenvolve sua poética através da pintura e da serigrafia, desenvolvendo narrativas que dialogam com a ancestralidade de origem Quéchua, a espacialidade do corpo mulher-mãe entre mundos, travando questionamentos e desconstruções dos valores hegemônicos coloniais.

Em entrevista, Yanaki Herrera (2024) nos conta sobre a tradição familiar, sendo filha de dois artesãos, pai ourives e mãe artesã, o fazer manual sempre esteve presente em sua vida. A pesquisa poética de Yanaki aborda a maternidade a partir de sua própria experiência, em autorretratos por uma perspectiva particular; a maternidade migratória solo e a falta de rede de apoio, trazendo à tona as adversidades e ambivalências em criar-cuidar-gerir a vida.



Figura 148. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar [série]*, 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catálogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

No Brasil, em 2018, 12,755 milhões de pessoas vivem em arranjos familiares formados por um responsável, sem cônjuge e com filhos. Compreendendo 7,4% de toda população brasileira. Deste total, em 90,3% dos domicílios a responsável era mulher. Dentre estas, 67,5% eram pretas ou pardas e 31,2% brancas. O Brasil tem cerca de 11,4 milhões de mães solas, sendo 7,4 milhões de mulheres negras. Ainda segundo o IBGE, 63% das casas chefiadas por mulheres negras estão abaixo da linha de pobreza.

Durante a pandemia da Covid-19, a artista Yanaki Herrera produz a série *Fora do lar* (2020) [Figuras 148, 149 e 150], em que a ausência do lar se transmuta em presença, na qual o corpo-mãe-filho torna-se morada. A concepção da casa-corpo-criação amaga-se à construção de afeto, a produção de um casulo e a sustentação da criação-vida.

A pandemia do Covid-19 evidenciou as vulnerabilidades de um sistema anacrônico de cuidado baseado na responsabilização em grande parte das mulheres, as fissuras particulares às domesticidades, a manutenção familiar e as

práticas de cuidados. Trazendo à tona a centralidade do cuidado como engrenagem do funcionamento da sociedade como um todo. Ampliando-se a necessidade em rever aspectos sociais, políticos e demográficos agravados por sistemas e economias neoliberais que reduziram e, por vezes, suprimiram instituições e serviços essenciais que deveriam ser assegurados pelo Estado.



Figura 149. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar* [série], 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

A pandemia modificou a vida de parte da população e evidenciou, principalmente, as desigualdades de gênero, classe, raça e outros marcadores sociais endêmicos no Brasil, alimentados por uma sociedade patriarcal, racista e misógina que permanece desvalorizando o trabalho de manutenção da vida, base da economia do cuidado, acentuando a desigualdade entre gêneros e o impacto na vida das mulheres. Observamos a redução do poder econômico das mulheres, o acúmulo do trabalho doméstico não remunerado, a sobrecarga nas demandas do cuidado com crianças e pessoas idosas, o trabalho invisibilizado em planejar, educar, criar, limpar, cozinhar, garantir a saúde e o bem estar, buscando evitar falhas. Além disso, a sobrecarga mental pela jornada de trabalho ininterrupta, como também demissões das camadas mais vulneráveis da sociedade e aumento dos índices de violências sobre as mulheres.

Yanaki Herrera produz na série *Fora do Lar* (2020) a imagem de uma campesina [*chola*] vestida com roupas típicas do povo originário andino: saias longas até os joelhos, sandálias

rasteiras e tecidos com texturas estriadas, que carrega uma casa em suas costas e nos remete diretamente à luta anticolonial e à situação imigrante no Brasil, que se estabelecem como fundantes na investigação da artista.



Figura 150. HERRERA, Yanaki. *Fora do lar [série]*, 2020, acrílica sobre papel 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

De acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), no período pandêmico, houve um significativo aumento^{clxiii} da desigualdade entre os gêneros, bem como da violência doméstica em suas cinco diferentes formas de violência contra a mulher, apontadas na lei brasileira^{clxiv}, a saber, física, psicológica, sexual, patrimonial e moral. A violência contra as mulheres não é, por certo, fruto do isolamento social, mas de uma estrutura patriarcal que faz com que as mulheres sejam submetidas a sucessivas violações de direitos humanos, simplesmente pelo fato de serem mulheres. Além disso, é um fenômeno multidimensional e se articula, sobretudo, como um problema de saúde pública e de dimensão mundial. “É um fenômeno endêmico no Brasil e sempre nos trouxe desafios em termos de mensuração e atuação voltadas para sua prevenção, combate e erradicação”. (MATOS; ANDRADE, 2021, p.181).

Neste sentido, apontamos que as representações dos papéis de gênero e distinções sexuais voltadas às funções sociais são essenciais aos interesses patriarcais, os quais se dão conjuntamente aos interesses capitalistas, de modo que é à vista

disso que a divisão sexual do trabalho se faz alicerçada na dicotomia hierarquizante do sexo.

Yanaki Herrera, na pintura *Mujeres Zapatistas* (2022) [Figura 151], aproxima-nos de lutas de mulheres-mães latinas, bem como de tantas formas de ser mulher-mãe no mundo, das lutas por libertação e do caráter revolucionário de comunidades femininas indígenas que se organizam.

Segundo Leticia Cassia da Silva Anastacio (2021), a luta decolonial zapatista se propõe como uma crítica aos universalismos abstratos hegemônicos através de uma lógica do diálogo horizontal e democrático sob um “caminhar perguntando”, distinto do “mecanismo judaico-cristão” em “caminhar catequizando”. Se “constrói de forma conjunta uma luta com foco na identidade indígena mexicana em prol da libertação desses povos em seus territórios”. (ANASTACIO, 2021, p.2).

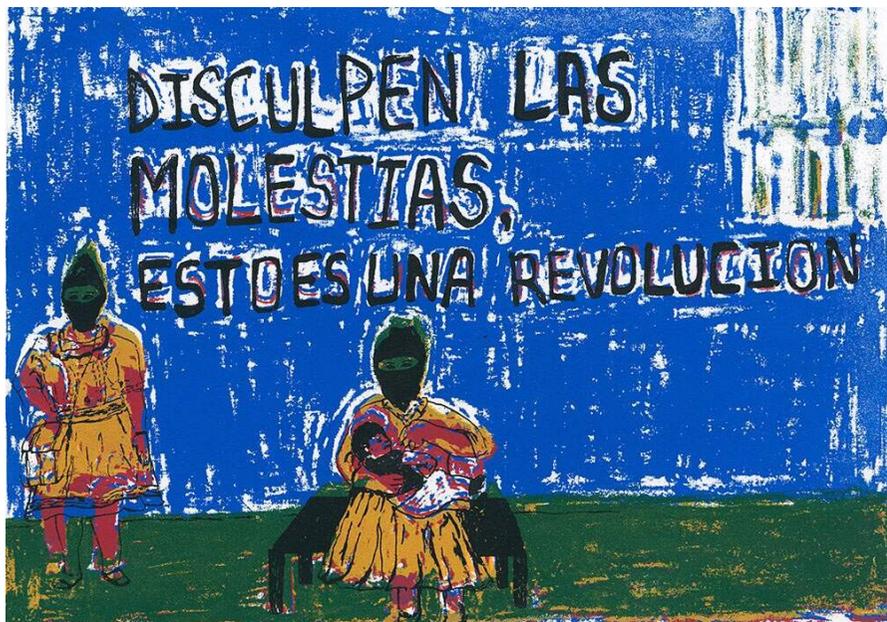


Figura 151. HERRERA, Yanaki. *Mujeres Zapatistas*, 2022, serigrafia com pastel oleoso, 29x42 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

[...] o Zapatismo como um “movimento de retaguarda”, [...] engendra de forma propriamente intrínseca suas formas de lutar. Através dela e desde a retaguarda, o modo de “perguntar escutando”, ao contrário da característica vanguardista do “pregar convencendo”, é o que diferencia este movimento enquanto um modo decolonial de fazer revolução [...]. (ANASTACIO, 2021, p. 6).

Herrera, através da produção imagética, ressalta concomitantemente a invisibilidade e o apagamento de mulheres indígenas, assim como a valorização da memória e da identidade de sujeitas históricas que nos mostram caminhos de reivindicação e resistência, reconhecimento e valorização das identidades indígenas e reconquistas territoriais. Evidenciando a luta contra o neoliberalismo, a descolonização, a autonomia territorial e equidade entre gêneros e respeito à diversidade/diferença.

As imagens criadas por Herrera travam uma força de dialogo entre as mulheres mães, a economia do cuidado e a luta decolonial, em um sentido em traçar caminhos com a própria ancestralidade. *A Colonialidade do Poder*, segundo Anibal Quijano (2002),

[...] constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder. (QUIJANO, 2002, p. 1).

Assim, a decolonialidade se trava como uma ferramenta investigativa na poética desenvolvida pela artista. Em suas composições imagéticas, Herrera resgata padronagens, escritas, máscaras e tecidos culturais peruanos, travando uma relação entre a tradição e a contemporaneidade, como na pintura “*Si la tierra es de todos la tierra es de nadie* (2021) [Figura 152]. Nela, a artista, ao trazer esses elementos para suas composições, revigora as práticas sociais distintas da colonial, trazendo luz às questões caras às lutas decoloniais, tais como a *colonialidade do poder*, a racionalidade eurocêntrica e o capitalismo.

Anibal Quijano (2005) nos demonstra que a história do poder colonial, a *colonialidade do poder*, promoveu apagamento de diversas identidades históricas e singulares, como também impôs outra identidade “racial, colonial e negativa, que implicava no despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade” (QUIJANO, 2005, p. 127).

Neste sentido, a produção imagética de Yanaki Herrera trava um caminho para a produção de uma cultura visual

combativa ao padrão de poder baseado na colonialidade, que instituía a ideia de passado-primitivo-inferior aos não-europeus. Herrera realocaliza sua ancestralidade, conhecimento, saberes e práticas revisitadas a partir do saber localizado da artista, no momento de produção do aqui agora.

Em entrevista para o AeM (2024), Yanaki Herrera nos conta um pouco sobre as relações que cria em sua poética. O resgate imagético que estabelece com os povos incas e pré-incas [*mochicas*] que desenvolviam a ourivesaria, e burilado e a cerâmica. A artista nos traz sua relação estreita com o trabalho de ourives que seu pai desenvolve, o encantamento da artista com o latão, a temperatura e o brilho do material, bem como, as possibilidades em desenvolver pintura sobre latão criando brilhos, texturas, sob uma relação entre gravura e pintura.

[...] vejo a escolha dos materiais no meu trabalho como uma ponte que junta esses dois entornos; A relação com o meu pai e a memória imagética dos povos incas e pré-incas, que aprendi na escola, quando era pequena [...]. (HERRERA, 2024, entrevista concedida para AeM em *Cartografia Materna*).

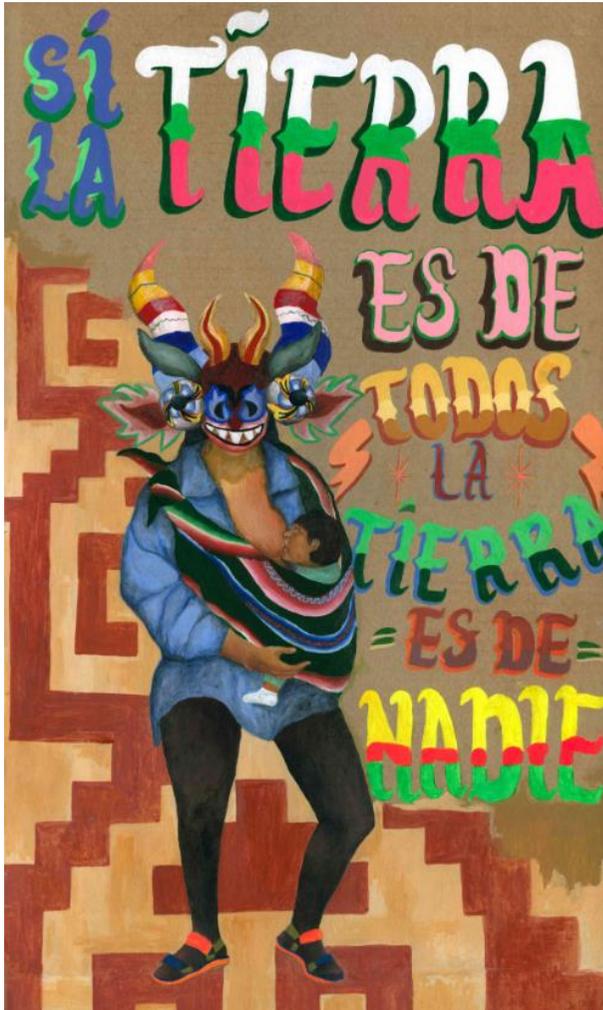


Figura 152. HERRERA, Yanaki. *Si la tierra es de todos la tierra es de nadie*, 2021. Acrílica sobre papelão 35 cm x 50 cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

A escolha pelo papelão como suporte de seus trabalhos se deu a partir da circunstância pandêmica, na qual a artista, por estar de mudança, utiliza o papelão como suporte para suas pinturas.

[...] eu estava de mudança e tudo estava dentro de caixas de papelão, tinha muito desejo de pintar e não tinha dinheiro para comprar telas [...] então comecei a usar o material que tinha em casa, pela falta de grana e também né, esteticamente porque o papelão contrasta com a cor que utilizo na minha paleta de cores e suporta tinta acrílica [...]. (HERRERA, 2024, entrevista concedida para *AeM em Cartografia Materna*).

Compreendemos como a *Poética Materna do Enquanto* se mostra na fala da artista, com as imagens e matérias avizinhas de seu corpo, que estão à disposição, presentes no cotidiano em ser mãe artista, que no entre, no que vai dar para fazer agora, surgem outras possibilidades na vulnerabilidade-impossibilidade, travando outras perspectivas para a poética artística.

Herrera trava diálogos em relação à economia do cuidado, como uma engrenagem de sistemas, serviços e

instituições, mas principalmente pessoas, que gerenciam e mantêm o funcionamento de uma sociedade por intermédio do cuidado e da solicitude, como demonstra Helena Hirata em *O cuidado: teorias e práticas* (2020).

O cuidado como direito e necessidade de todas as pessoas, independente de raça, gênero, classe, idade, deficiência e localidade geográfica. E, neste sentido, fortalecer o direito ao cuidado, principalmente, às pessoas que exercem o trabalho de cuidado. A afirmação segundo a qual o cuidado se aplicaria apenas aos seres dependentes parece desprovida de sentido. A ideia de que somos todos vulneráveis e, em um momento qualquer da nossa vida, interdependentes, adquire atualidade. (HIRATA, 2022, p.9).

Os trabalhos desenvolvidos por artistas mães se estabelecem de maneira política no sentido de propor uma cultura visual de questionamento das estruturas sociais machistas, ao mesmo tempo exigindo direitos e respeito à singularidade de cada mulher-indivíduo que deseja, tem planos de vida para além da maternidade.



Figura 153. HERRERA, Yanaki. *Desejos e saudades para além da maternagem* 2021-22. Acrílico e burilado sobre latão 46cm x 32,5cm. Fonte: catalogo Yanaki Herrera Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas.

A pintura *Desejos e saudades para além da maternagem* (2021/2022) [Figura 153] põe em xeque a romantização da maternidade, a qual imputa às mulheres mães/grávidas santificação e domesticação. Os desejos e os corpos das mulheres mães passam a serem vigiados, disciplinados e controlados socialmente, sob um sistema de tecnologias biopolíticas [FOUCAULT] com raízes cristãs.

[...] disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente punidos. (FOUCAULT, 1999, p. 291).

Herrera nos aponta as relações com referência ao doméstico, ao lugar público, ao político e ao privado à domesticação. Apontando que quando as crianças não são bem vindas aos espaços, imputa-se redução da presença das mulheres mães, haja vista que “[...] estar em lugares públicos, por exemplo, gera política, sendo mais fácil lidar com a gente em lugares domésticos, família, então quando trago o debate sobre o doméstico, penso em quem sustenta nossas casas-famílias, a

saúde mental dessas mulheres [...]” (HERRERA, 2024, entrevista concedida para *AeM* em *Cartografia Materna*).

Na série *Wawawasi* (2022), que significa “casa de criança”, a artista abordará as relações estreitas dos envoltimentos/sentimentos que atravessam as mulheres no advento da maternidade. A série se faz composta por quatro oratórios: *Embarazo*; *Parto*, *Puerpério* e *Primer Año*. A artista revisita a tradição peruana ao apropriar-se de oratórios católicos a fim de criar novos sentidos e significados.

Em entrevista, Yanaki nos conta que os *Cajones de São Marcos* eram oratórios itinerantes, que carregavam santos da igreja católica e estavam ligados à colonização e catequização do povo indígena peruano. Com o passar dos anos, o povo *Quechua* da cidade de *Yakutia* apropriou-se dos oratórios católicos, adicionando imagens e símbolos de sua própria cultura; *Retablos Ayacuchano*. Transgredindo os conteúdos dos oratórios cristãos e criando uma nova estética aos oratórios em narrativas contra coloniais.

Deste modo, em *Wawawasi* (2022), Yanak Herrera ressignifica os *Oratórios Itinerantes* produzidos em Minas Gerais, os quais apresentam formas e materiais tradicionais de oratórios coloniais e trazem carga simbólica à obra da artista.

Embarazo (2022) [Figura 154]: um corpo grávido crucificado, tendo seus braços e pernas amarrados a um grande crucifixo de madeira, o rosto da figura está tapado por um tecido escuro, sob seus ombros um pesado tecido característico, peruano. Nas portas do oratório, podemos ver diversas mãos apontando para o corpo grávido crucificado.



Figura 154. HERRERA, Yanaki. *Embarazo*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>.



Figura 155. HERRERA, Yanaki. *Parto*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 69 x 60 x 17 aberto/ 63 x 38 x 17 fechado 5.6 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>

Herrera traz à tona as diversas violências e os julgamentos socioculturais, projetados sobre corpos grávidos que orbitam entre os sentidos; mártir-santa-virgem-mundana-meretriz.

Parto (2022) [Figura 155]: uma mulher indígena em trabalho de parto, de cócoras sozinha, segurando as próprias pernas enquanto a cabeça do bebê está saindo. Diversas chamas de fogo aquecem a imagem que vibra. Nas duas portas que abrem-fecham o oratório são pintados dois seios, um deles escorre leite, e o outro sangue.

Puerpério (2022) [Figura 156]: uma figura feminina segura seu filho nos braços, ela está sobre um balanço, metáfora para a insegurança e instabilidade deste período, seu bebe mama, seu ventre sangra. A artista evidencia o sangramento do ventre, em uma quantidade tamanha que seus volumes ocupam todo o fundo do oratório, escorrendo para fora. Nas portas que abrem e fecham o oratório são pintadas as imagens de duas cobras.



Figura 156. HERRERA, Yanaki. *Puerpério*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>.



Figura 157. HERRERA, Yanaki. *Primer Año*, 2022, acrílica sobre oratório de madeira, 63 x 37 x 17 aberto/ 63 x 28 x 17 fechado 3.8 kg. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>

Primer Año (2022) [Figura 157]; o primeiro ano de vida de seu filho e da própria artista como mãe. A imagem central do oratório neste momento não está mais centrada na mãe, ou na artista, mas na criança, que se apresenta agachada sobre quatro apoios, como se estivesse saindo de dentro de um outro oratório, em *mise en abyme* interna na composição imagética. A criança veste uma máscara de onça pintada e, nas portas do oratório, a imagem de uma mulher com vestimentas típicas peruanas, carrega em suas costas uma casa.

A utilização de máscaras são referências constantes no trabalho de Yanaki Herrera, como na pintura *Mensagens solares* (2022) [Figura 158], em que apresenta a imagem de seu filho utilizando uma máscara. Herrera nos conta que quando representa seu filho com máscaras gosta de refletir em relação ao híbrido “[...] um menino brasileiro, de nascimento, que tem a

família materna toda peruana, um menino com cabeça de bicho e corpo humano [...]”. (HERRERA, 2024, entrevista concedida para *AeM* em *Cartografia Materna*). A artista pratica as danças populares peruanas desde muito jovem, de modo que seus resgates atravessam as relações tradicionais, bem como a memória e o afeto.

Yanaki Herrera constrói suas máscaras através de releituras das tradicionais máscaras peruanas, de *Paucartambo*, festa popular que acontece em Cusco durante os meses do carnaval, na qual são apresentados trabalhos cênicos, brincantes, danças, vestuários e máscaras específicas de cada região. Segundo a historiadora Vilma Campos Leite (2016), embora as máscaras peruanas tenham inspirações andinas, são produções culturais contemporâneas.



Figura 158. HERRERA, Yanaki. *Mensagens solares 2022*. Acrílico e burilado sobre latão Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/>

Em nossa investigação, a máscara como ícone, atravessa a produção plástica e a construção de significados nos trabalhos desenvolvidos por artista mães, de modo que a identificamos nos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo *Maternal Fantasies*, bem como no trabalho *Mãe Monstra* de Malu Teodoro. É possível então refletir em que medida somos atravessadas pela vivência animalesca-maternal, em tornarmo-nos quimera; cabeça de tigresa, corpo de cerva e cauda de cobra, raivosa que lambe a cria enquanto produz alimento para ela.

O símbolo *máscara* pode representar os desejos em construir o novo, inventar outros mundos, outras genealogias com outras características. Compreendemos que as produções de artistas que abordam a arte maternagem partem de autorrepresentações, de referências do cotidiano, que beiram autoficções, que engendram mudanças no/para outros mundos.

4.5. Domesticidade e maternagem como subversão poético-política: Clarice Gonçalves^{clxv}

Tratam-na como uma boneca viva e recusam-lhe a liberdade [...], pois quanto menos exercer sua liberdade para compreender, aprender e descobrir o mundo que a cerca, menos encontrará nele recursos, menos ousará afirmar-se como sujeito [...]. (BEAUVOIR, 2016, p. 25).

A artista Clarice Gonçalves constrói em seu trabalho ambiguidades e ambivalências imagéticas que permitem possibilidades interpretativas múltiplas, em suas representações, tal qual nos rostos e rostidades das pequenas crianças que se misturam e se confundem aos das bonecas^{clxvi}. Como na pintura *Autômatas* [Figura 159], que representa o condicionamento infanto-juvenil no espaço e aos cuidados domésticos, bem como a construção maternal inserida no universo lúdico feminino, pedagogicamente em uma maternidade e domesticidade anunciada às meninas ainda na infância, em contraponto ao universo lúdico masculino, exercido em espaços externo, em atividades físicas de simulações-explorações dos desafios do mundo público.

Fazemos um paralelo à pintura intitulada *Insulto muscular* [Figura 160], que remete ao insulto às possibilidades dos corpos de meninas, da crença-condicionamento-socio-cultural, de falta de aptidão feminina em jogos como o futebol, uma das atividades esportivas mais comuns no Brasil, que integra a estrutura cultural brasileira e historicamente pouco estimulada às meninas, denunciando a instituição de espaços sociais de saber-poder patriarcais. Compreendemos que as construções poéticas de Clarice Gonçalves denunciam as construções sociais sobre os corpos das meninas, bem como as organizações dos cuidados parentais.



Figura 159. GONÇALVES, C. *Autômatas*, acrílico sobre tela, 100 x 80 cm, 2006.



Figura 160. GONÇALVES, C. *Insulto muscular*, acrílico sobre tela, 100x 120 cm, 2007.



Figura. 161. GONÇALVES. C. *Madre mater*, óleo sobre tela, 100x80cm, 2007.

Clarice Gonçalves atravessada por suas pesquisas sobre a produção imagética da infância de meninas-mulheres, em 2007, produz *Madre mater* [Figura 161]. Na pintura é possível observar no ponto de fuga central a figura de Maria-mãe-vingem-pura em concepções sócio-culturais-religiosas que incidem sobre a construção social da mulher em sociedades católicas patriarcais como a brasileira, em um arremedo identitário patriarcal na perpetuação simbólica sobre as mulheres de castidade, obediência e pureza.

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).

Adentramos nas investigações pictóricas de Gonçalves em relação à infância e a sexualidade em seus desdobramentos sócio-políticos-culturais. Na pintura *Mudanças de planos* [Figura 162], a artista nos (re)convida ao espaço lúdico infanto-juvenil, no qual sob um fundo verde, que remete a um espaço aberto sob a iluminação a pino, que produz grandes sombras escuras, há o corpo de uma menina fazendo uma estrelinha, de modo a equilibrar seu corpo sobre os dois braços, enquanto move sincronicamente as pernas ao alto e os braços e, para finalizar o movimento, expõe a parte do corpo que a sociedade patriarcal incentiva a ser escondida. A artista nos provoca a um lugar ambíguo, do ponto de vista da criança, sobre seu próprio corpo e sua sexualidade.

Nesta perspectiva, Gonçalves nos apresenta na pintura de 2007, *Pijama* [Figura 163], uma denúncia à violência sexual que muitas crianças sofrem em sociedades predatórias como a brasileira. O ambiente doméstico é novamente revisitado, um quarto com decorações infantis nas paredes, dois corpos

apresentam silhuetas demarcadas; um corpo infantil sobre a cama e um corpo masculino que exhibe seu órgão sexual. O apagamento do rosto dos personagens ressalta a anulação das vozes infantis que, por vezes, sofrem abusos sexuais no seio de seu próprio lar, em seu espaço de intimidade. A artista evidencia a vista grossa da sociedade, pois, em muitos casos, os abusadores são acobertados pela família.

Pijama (2007) apresenta mais uma camada a ser analisada, a pintura sofreu censura em um espaço institucional em Brasília, sendo retirada da exposição por ter sido considerada um incentivo à pedofilia. Neste ponto refletimos o quanto a censura da pintura reforça o silenciamento da denúncia à violência infantil. No sentido em que a visibilidade do problema, a comunicação e responsabilidade são chaves para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de políticas públicas, asseguramento do cumprimento das leis, reconhecimento e imputação de crime a fim de extirpar a violência sexual sobre os corpos infantis e adolescentes.



Figura 162. GONÇALVES, C. *Mudança de planos*, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2007.



Figura 163. GONÇALVES, C. *Pijama*, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2007.

Pela domesticidade subversiva, Clarice Gonçalves exprime uma vivência feminina, traçando ressignificações subjetivas que, a partir da perspectiva estético-política em ser-estar mulher artista contemporânea que vivencia e analisa as experiências das diferenças de gênero e da política sexual do olhar sobre a mulher, produz denúncias-estético-poéticas sobre as violências explícitas e implícitas que o ser-corpo-mulher é submetido em uma sociedade patriarcal latino-americana, evidenciando sistemas de saber-poder gendrados que ainda vigoram nos tempos atuais.

A experiência erótica é uma das que revelam aos seres humanos da maneira mais pungente, a ambiguidade de sua condição; nela eles se sentem como carne e como espírito, como o outro e como sujeito. É para a mulher que esse conflito assume o caráter mais dramático ela se apreende inicialmente como objeto, porque ela não encontra de imediato uma autonomia segura no prazer; ela precisa reconquistar sua dignidade de sujeito transcendente e livre, assumindo sua condição carnal [...] a mulher tem em si mesma uma experiência mais autêntica. (BEAUVOIR, 2016, p. 160).

A sexualidade como temática abordada por Gonçalves instiga formas de subversão do olhar masculino sobre os corpos nus femininos, em uma denúncia do lugar comum objetificado e super sexualizado dos corpos femininos. Partimos da pontuação de Simone de Beauvoir sobre o erotismo como liberdade existencial em ser-outro-sujeito-corpo-espírito, estimulamo-nos a analisar a pintura *Tudo se reduz a água* (2008) [Figura 164], em que estamos diante de uma ode ao prazer, ao gozo, aos corpos femininos desejan-tes de si e entre si, numa profusão de sentidos e existências. Pela recepção da pintura, percebemos o recorte na imagem total, que aproxima o espectador/fruidor à cena, estamos em contato direto com o espaço íntimo de trocas de afetos e devires, encontros em movimento, que estimulam e potencializam esses desejos, no qual os desejos e as sexualidades são representados a partir da perspectiva feminina, na representação das dobras da saia-vulva que a personagem central veste. Gonçalves, através da representação de/para estes corpos desejan-tes femininos, estimula as potencialidades das mulheridades-sujeitas-desejan-tes.

Em *Elas existem e proliferam* (2009) [Figura 165], um corpo feminino potente, luxuoso e esguio, representado em perspectiva curta de cima para baixo, de forma que a totalidade da imagem transborda aos limites da tela, em aproximação ao ventre feminino que nos evidencia a mancha menstrual que atravessa a meia calça vestida, por um corpo desejante que produz seu próprio sangue em conato consigo mesma e seus ciclos e metamorfoses. Gonçalves nos dá pistas sobre as marcas sociopolíticas das tentativas de invisibilidade das mulheres em sociedades patriarcais, as quais criam padronizações aos corpos femininos. Este corpo desejante

representado na pintura tem o rosto cortado-suprimido pela artista, a escolha em realizar este corte na imagem nos transporta à retirada da identidade, uma estratégia de sem rosto, pode-se projetar-se neste corpo desejante e colocarmo-nos naquele lugar, vivenciando aquela experiência.

O efeito mulher como construção cultural de signos, intensidades e modulações que evidenciam a experiência das mulheres como uma fonte vital de conhecimentos e que a verdadeira subversão da intimidade provém dos questionamentos sobre os binarismos público/privado que sustentam as relações de saber-poder. (TARVADOVSKAS, 2015, p. 164).



Figura 164. GONÇALVES, C. *Tudo se reduz a água*, óleo sobre tela, 70x90cm, 2008.



Figura 165. GONÇALVES, C. *Elas existem e proliferam*, óleo sobre tela, 100x90cm, 2009.



Figura 166. GONÇALVES, C. *Talvez por efeito do cotidiano*, óleo sobre tela, madeira e crochet em barbante de lona, 35x 30cm, 2012.

Em entrevista, Clarice Gonçalves nos pontua que sua experiência puerpera e maternal alterou algumas das práticas em ateliê, o que nos instiga a refletir sobre as estratégias de produção que a artista-mãe se propõe ao vivenciar seu puerpério, as condições físicas-psíquicas-hormonais que são impostas, a privação do sono e os cuidados constantes com um pequeno ser humano que depende, solicita, exige atenção. Da inconstância do tempo e dedicação à execução da pintura a óleo, bem como a necessitar da luz solar, faz-se em reinvenções das práticas. Gonçalves passa a produzir em escalas menores e, em alguns trabalhos, **recorre ao crochê**, atividade historicamente tida como feminina, artesanal e supostamente inferior, subvertida por artistas feministas como prática política de confrontação “serve para questionar as fronteiras entre público e privado/intimo, entre arte e não arte, sobre quem pode fazer arte; sobre quem decide o que é arte”. (BARROS, 2021, p. 95).

Em *Talvez por efeito do cotidiano* (2012) [Figura 166], Gonçalves nos convoca ao espaço íntimo, doméstico-real ou

subjetivo-psicológico, em que um corpo feminino de joelhos parece tentar esconder-se num canto, com a cabeça encostada na quina entre duas paredes, exprime a exaustão, a solidão e a anulação que a mulher-mãe sem rede de apoio, pode vivenciar. É possível perceber as rachaduras craqueladas na tela emoldurada pelo crochê feito com os fios, refugos, restos das lonas das telas esticadas e preparadas pela artista, fios manchados por um pigmento de cor marrom, que remete ao barro, bem como ao sangue.

Em *Hipostasiado* (2015) [Figura 167], estamos diante de uma ordenha de leite materno, a pintura nos convoca a adentrar na privacidade deste corpo-útero-puérpera que colhe e conserva o alimento-leite. O termo *hipostasiado* refere-se a “tomar como absoluto algo que é relativo”^{clxvii}; nesta acepção, ampliamos a análise em relação ao sentido que a obra reflete sobre a experiência particular da artista de não ter conseguido amamentar seu filho, de modo que se faz relativa à condição da maternidade absoluta, dado que a maternidade real se impõe. Consideramos, além disso, o contexto colonial brasileiro da

presença-dependência da cultura patriarcal pelas amas de leite, recorrentemente mulheres negras.

A pintura *Maternidade e Loucura* (2016) [Figura 168] representa duas pernas femininas abraçada-presas em uma almofada, figura central nesta representação, que nos remete dubiamente ao aconchego de uma almofada-travesseiro, que grávidas utilizam para dormir, como também uma camisa de força. A ambiguidade apresenta-se na relação entre texto-imagem entre a legenda da pintura e a imagem que nos apresenta.

A maternagem como condição política subversiva, expressa na obra de Clarice Gonçalves, aponta-nos para o confronto com o contexto patriarcal, ampliando sentidos e enquadramentos poético-políticos de significados ambíguos em disputa, que fortalecem o debate feminista sobre a maternagem enquanto experiência potencial e política do cuidado como ética coletiva.



Figura 167. GONÇALVES, C. *Hipostasiado*, Óleo sobre tela, 80x80cm, 2015.



Figura 168. GONÇALVES, C. *Maternidade e Loucura*, óleo sobre tela, 80x90cm, 2016.

Cap. 5 [Fissura] Resistências e Combatências

“ser-sendo” torna-se um desafio subversivo, na medida em que estamos já impregnadas das relações de poder estabelecidas nos/entre nossos próprios desconhecimentos sobre nossos próprios corpos, poder este exercido socialmente, culturalmente e simbolicamente, que nos acomete em nos (re) conhecermos através de nossos corpos-sexo-desejos.

5. Feminismo Matricêntrico e Maternagens Ativistas

A pesquisadora Andrea O'Reilly ^{clxviii}, no livro *Matricentric feminism: Theory, activism, and practice* [*Feminismo matricêntrico: teoria, ativismo e prática*]^{clxix} (2016), compreende, em suas investigações, a necessidade de um feminismo voltado especificamente à mãe, no qual estariam empreendidas as questões histórico-político-sociais que permeiam a maternidade e a maternagem. Sendo assim, propõe um *Feminismo*, essencialmente, *Matricêntrico*. Segundo O'Reilly (2023), sob uma perspectiva *matrifocal*, a maternagem aponta a um *locus* de poder e engajamento ativista para mudanças sociais como dispositivo que se concentra em articular e teorizar em relação “às vozes das mães” por meio da criação de filhas e filhos, bem como provocar denúncias ao sistema patriarcal de saber-poder. “Uma *narrativa matrifocal* [...] se dá quando uma mãe desempenha um papel cultural e socialmente significativo e na qual a maternidade é elaborada e valorizada, e é estruturalmente central para a trama” (O'REILLY, 2023, p.169, tradução nossa).

Andrea O'Reilly (2016) se debruça em analisar a categoria mãe de maneira distinta da categoria mulher. Deslocando a categoria mãe para outro campo semântico, podendo associar a categoria mãe a qualquer indivíduo que exerça a prática do cuidado [maternagem]. Sob essa perspectiva, ao abordar a categoria mãe de forma distinta da categoria mulher, O'Reilly está chamando a atenção para a amplificação da violência que as mulheres-mães estão submetidas.

A autora aponta para o empobrecimento de mulheres ao tornarem-se mães, bem como as diversas camadas intrínsecas à maternagem, que tangenciam construções identitárias e o trabalho do cuidado em criar-cuidar-educar crianças como fundamental e valioso para a sustentação da sociedade-comunidade. A teórica salienta que o trabalho em maternar não deve/pode ser executado exclusivamente por mulheres-mães, mas sim por toda a sociedade em se envolver com a criança.

O'Reilly coloca-se criticamente oposta à imposição cultural-patriarcal-cristã que engendra a ideia de “instinto materno”. De acordo com Elizabeth Badinter (1985), pressupõem uma disposição “natural” em toda/qualquer mulher em ser/tornar-se mãe. Nesse sentido, assinala para a habilidade como atitude/responsabilidade em oposição à ideia de naturalidade, necessária para o desenvolvimento do cuidado a ser praticado por todo e qualquer ser humano que se disponha em ser responsável em criar e cuidar de crianças e/ou adolescentes.

[...] o feminismo matricêntrico desafia a suposição de que a maternidade é natural para as mulheres (ou seja, todas as mulheres naturalmente sabem como ser mãe) e que o trabalho da maternidade é impulsionado pelo instinto e não pela inteligência e desenvolvido pelo hábito e não pela habilidade. (O'REILLY, 2016, p. 4, tradução nossa).

Andrea O'Reilly pontua que os posicionamentos teóricos matrifocais não têm como prerrogativa a substituição do feminismo matriocêntrico em detrimento das pautas feministas, mas acrescentar que a categoria mãe é distinta da categoria mulher e que muitas das questões enfrentadas pelas mães são específicas.

A autora enumera as principais características culturais patriarcais que balizam a maternidade, tornando-a opressora às mulheres-mães, nomeadas por O'Reilly como “pressupostos tenideológicos da maternidade patriarcal”, os quais são classificados pelas categorias “essencialização, privatização, individualização, naturalização, normalização, idealização,

biologização, especialização, intensificação e despolitização da maternidade”, explica:

A essencialização posiciona a maternidade como a base [...] da identidade feminina. [...] privatização situa o trabalho da mãe apenas no âmbito reprodutivo do lar, [...] individualização faz com que essa maternidade seja o trabalho e a responsabilidade de uma pessoa, e a naturalização assume que a maternidade é natural para as mulheres – todas as mulheres naturalmente sabem como ser mãe – e que o trabalho da maternidade é impulsionado pelo instinto e não pela inteligência e desenvolvido por hábito em vez de habilidade. [...] normalização limita e restringe a identidade e a prática materna a um modo específico: a família nuclear. Em que a mãe é a esposa do marido, e ela assume o papel de nutridora, e o marido assume o de provedor. A especialização e a intensificação da maternidade [...] fazem com que a criação dos filhos seja totalmente consumista e orientada por especialistas. A idealização estabelece expectativas inatingíveis de e para as mães, e a despolicialização caracteriza a criação dos filhos apenas como um empreendimento privado e apolítico, sem importância social ou política. [...] biologização, em sua ênfase nos laços de sangue, posiciona a mãe biológica como a mãe “real” e autêntica. (O'REILLY, 2016, p. 14, tradução nossa).

Andrea O'Reilly (2016) pontua a maternidade como um marcador social da diferença, salientando o empoderamento, como retificação e resistência em ser mãe, como também do processo/trabalho de cuidado e criação de crianças e adolescentes, em investir autoridade e autonomia às mulheres sob suas próprias experiências e vivências maternas por suas especificidades múltiplas. De modo que tais preceitos universalizantes de uma “ideologia de maternidade moral” patriarcal e opressora estão embebidos sob um discurso dominante que desconsidera marcadores sociais de gênero, raça, classe e geografia.

Por ser construída e concebida sócio-culturalmente e ideologicamente, a maternidade e a maternagem fazem-se sob processos contínuos de transformações e mudanças. A autora, aponta a interdisciplinaridade^{clxx} do feminismo matriocêntrico, como processo em construção, desenvolvimento e diálogo com as demais áreas do conhecimento e abordagens feministas.

A maternidade não é, portanto, primordialmente uma função natural ou biológica; em vez disso, é específica e

fundamentalmente uma prática cultural que é continuamente redesenhada em resposta a fatores econômicos e sociais em mudança. Como construção cultural, seu significado varia com o tempo e o lugar; não há experiência essencial ou universal da maternidade. A maternidade patriarcal, como descrita por meus alunos, não é natural nem inevitável. E como a instituição patriarcal é socialmente construída, ela pode ser desafiada e mudada. (O'REILLY, 2016, p. 15-6 tradução nossa).

Faz-se necessário sinalizar que os conceitos matricêntricos, em perspectivas matrifocais, apontadas por Andrea O'Reilly (2016), não são recentes na história da humanidade, visto que as primeiras teses sobre matriarcado na África foram postuladas nos séculos XVII – XIX, repletas por preceitos coloniais e que, a partir da década de 1970, passam a circular com maior intensidade textos e teorias afro centradas.

O historiador e antropólogo senegalês Cheikh Anta Diop (1923-1986) desenvolveu importantes pesquisas sobre a cultura africana pré-colonial, considerado paradigmático para a afrocentralidade. Além disso, as investigações da socióloga nigerina Oyèronké Oyêwùmí, em seu livro *A invenção das*

mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos de gênero (2021), tece críticas importantes ao feminismo hegemônico, no sentido da reavaliação dos estudos sobre sexo e gênero.

A pesquisa inovadora de Oyêwùmí investiga as dinâmicas sociais pré-coloniais, em uma extensa região do continente africano, que compreende parte da Nigéria, Tongo e Benim, comumente referenciada como Iorubalândia. A autora demonstra que, a ideia de gênero não existia nesta região antes da colonização.

Oyêwùmí identifica a distinção entre sexo e gênero a partir da lógica Iorubá, a qual não distingue os corpos sociais por traços anatômicos/biológicos. Segundo a autora, as classificações sociais Iorubá assumem dois preceitos: senioridade, relativo à idade; e a natureza situacional, referente à mudança de posição social de acordo com as relações interpessoais.

A família Iorubá tradicional pode ser descrita como uma família não generificada. É não-generificada porque

papéis de parentesco e categorias não são diferenciados por gênero. Então, significativamente, os centros de poder dentro da família são difusos e não são especificados pelo gênero. Porque o princípio organizador fundamental no seio da família é antiguidade baseada na idade relativa, e não de gênero, as categorias de parentesco codificam antiguidade, e não gênero. (OYÈWÙMÍ, 2004, p. 6).

A profunda investigação de Oyèronké Oyêwùmí em levantamentos bibliográficos e estudos africanos indica incorreções metodológicas, aplicadas nos estudos sobre a cultura iorubá, que foram fundamentais para interpretações equivocadas pelo ocidente.

Dentre os significativos apontamentos desenvolvidos pela autora está a ênfase nas assimetrias de poder e armadilhas ocidentais sobre a produção de conhecimento, supostamente objetivas, que acabam por essencializar as culturas africanas. A autora nos alerta que “generalizações fáceis [...] resultam em homogeneizações injustificadas e [...] apagamentos de culturas africanas” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 21). Ampliando pesquisas em matrifocalidade e matripotência, bem como outras camadas da

pesquisa em Arte e maternagem, na quais nesta tese não iremos nos aprofundar.

O feminismo negro nos aponta para questões de extrema importância para a Teoria Materna ao elucidar que tal como a categoria mulher não pode ser considerada universal, deve-se fazer o mesmo em relação à categoria mãe.

As experiências maternas são diversas e variáveis, das quais resultam diferentes formas de identidade e níveis de negociações. Assim, amplia-se consideravelmente o leque de estudos maternos, pois as maternidades existem fora da cultura dominante: experiências maternas indígenas, negras, latinas, periféricas, estrangeira, queer, etc. em todas as diversas camadas idiossincráticas.

bell hooks, em *Feminist theory from margin to center [Teoria Feminista da Margem ao Centro]* (2019), denuncia os preconceitos neoliberais, essencialistas e racistas do feminismo acadêmico. Chama a atenção à *parentalidade*, apontando que a chave discursiva para a questão deve estar muito mais alinhada à inclusão dos homens no trabalho do cuidado, criar e educar

crianças, do que uma tentativa de deslocamento da categoria mãe. “Boas intenções não mudarão o conceito de maternal em nossa sociedade” (HOOKS, 2019, p. 202).

hooks (2019) tece críticas à teoria do *Pensamento Maternal* de Sara Ruddick (1989), no sentido em que Ruddick assume o termo maternal a todo e qualquer indivíduo que exerce a maternagem, enquanto hooks (2019) considera a “transformação dos homens em figuras ‘maternais’ uma visão que parece distorcida” (HOOKS, 2019, p. 202).

A análise de bell hooks se estende em considerar que entender a prática paternal como essencialmente uma atividade maternal reforça os estereótipos sexistas, hegemônicos e patriarcais. No sentido em que, na visão de hooks, tal tentativa assume a maternidade como superior à paternidade. Alertando-nos que a maternidade patriarcal também se estabelece como um sistema de saber-poder e que algumas mulheres encontram nesta configuração bases para exercerem poderes.

Ao entrar em contato com essa perspectiva de bell hooks (2019), me vem à mente os milhares de conselhos indesejáveis e

não solicitados que recebi durante a primeira infância da minha filha; como eu devia dar banho, como eu devia colocar o cueiro para amamentá-la na rua, que não podia deixar os pés da minha filha sem meias, recomendações de diversas naturezas que eram direcionadas para “me ensinar”, “me mostrar como devia fazer”, sem ao menos perguntarem se eu desejava ser ensinada.

Os homens foram educados para evitar a assumir a responsabilidade pelo cuidado parental, e essa atitude conta com o apoio das mulheres que acreditam que a maternidade é a esfera de poder que elas perderiam se os homens participassem dela. (HOOKS, 2019, p. 203).

Enquanto a autora Vera Iaconelli (2023) direciona o debate para a necessidade em revermos a masculinidade, ou seja, de associar o cuidar à masculinidade e desvincular de uma concepção que esteve arraigada como tarefa eminentemente feminina. A prática do cuidado deve ser assumida pelos homens de maneira a agregar a identidade masculina.

Segundo bell hooks (2019), a chave para solucionar o problema da participação desigual dos homens na criação dos/as filhos/as está na eliminação do sexismo, como também

a garantia de direitos: o direito das mulheres em não serem as únicas responsáveis pelos cuidados e o direito das crianças em terem uma criação comunitária, com diversas figuras tanto femininas como masculinas, de gerações mais antigas e recentes, uma pluralidade de referências humanas, que auxiliem na construção de subjetividades, experiências de saberes e fazeres.

bell hooks (2019) aponta que o engajamento masculino é necessário para a revolução feminista e que ao colocarmos os homens como uma unidade, “no mesmo saco que carrega o emblema opressor-inimigo”, continuaríamos afirmando uma ideologia sexista. Para que a revolução feminista não se torne mais trabalho exclusivamente feminino, é de extrema importância que homens assumam a responsabilidade em não compactuarem com a violência sobre as mulheres, o sexismo, o racismo, o classismo e homofobia.

Quando os homens demonstrarem vontade de assumir igual responsabilidade pela luta feminista, desempenhando quaisquer tarefas necessárias, as mulheres devem confirmar o seu trabalho revolucionário

através do reconhecimento dos homens como seus camaradas na luta. (HOOKS, 2019, p. 65).

Tal questão reflete incisivamente no trabalho do cuidado e criação de meninos, crianças que podem e devem ter a oportunidade de construir outra masculinidade, outro envolvimento com as crianças que o cercam, criar meninos passa por um grande desafio em uma sociedade patriarcal. Assim, a luta feminista se dá também em assegurar espaço de troca-dialogo-desconstrução da masculinidade tóxica, em abrir caminhos para o reconhecimento entre homens e mulheres de que a responsabilidade em construir relações-sociais-políticas, de uma sociedade civil mais justa, que cuida e acolhe seus entes está na mão de todos nós.

bell hooks, em seu ensaio *Revolutionary Parenting* [*Parentalidade Revolucionária*] (1984), contribui com uma importante base para os estudos sobre a maternidade negra. hooks demonstra que, nos Estados Unidos, as mulheres negras sempre estiveram exercendo trabalho através de sua mão de obra, desde a escravidão até os dias atuais, trabalhando fora de

casa e dentro de casa, e que a visão opressiva da maternidade como instituição pode ser compreendida para mulheres brancas de classe média e com estudo e que foram confinadas ao espaço doméstico; já para as mulheres negras, a maternidade faz-se exclusivamente humanizadora, já que historicamente as mulheres negras foram impedidas de criarem seus próprios filhos.

O paradigma da divisão entre o espaço público e privado não se aplica à experiência de grande parte das mulheres negras tanto nos Estados Unidos, na América Latina, como em grande parte dos países europeus. E, nesse sentido, sob um olhar interseccional, as experiências maternas de mulheres negras se dão pluralmente em formas distintas às experiências maternas de mulheres brancas de classe média.

[...] se as mulheres negras tivessem expressado suas opiniões sobre a maternidade, isso não teria sido considerado um sério obstáculo à nossa liberdade como mulheres. Racismo, disponibilidade de empregos, falta de competências ou educação... estariam no topo da lista – mas não a maternidade. (HOOKS *apud* TAKŠEVA, 2019, p. 184, tradução nossa).

Em relação à experiência materna negra nos Estados Unidos, Patrícia Hill Collins (2019) pontua que a maternidade negra se apresenta como dinâmica e dialética, passando por transformações socioculturais que esbarram em desconstruções das *imagens de controle* instituídas sobre as mulheres negras. A autora aborda a obra de Nancy Naples (1991)^{clxxi}, que conceitua a *maternagem ativista*, pautada sob a ética do cuidado pela presença da organização comunitária em redes de apoio, nas figuras de “mães de criação” que exercem o cuidado-educação-criação das crianças para além de uma estrutura normativa familiar.

[...] suas definições de maternagem iam além do cuidado com os filhos biológicos. Elas enxergavam a boa maternagem como um conjunto de ações entre as quais o ativismo social, que atendessem às necessidades de seus filhos e da comunidade como um todo. (NAPLES *apud* COLLINS, 2019, p. 317).

Collins (2019) argumenta como a *maternagem ativista* afirma a maternidade como símbolo de poder e empoderamento

daquelas/les envolvidos nos cuidados-criação de crianças. Para a autora, a presença de práticas de cuidado coletivo “coloca em xeque um pressuposto fundamental do sistema capitalista: o de que crianças são ‘propriedade privada’ e podem ser tratadas como tal” (COLLINS, 2019, p. 304-5).

[...] a maternagem ativista é um dos eixos fundamentais que cruzam experiências de maternidade de mulheres negras afroamericanas, levando em conta suas diversidades identitárias e as variadas conjunturas sociais onde vivem. Isso deve-se à potencialidade da maternidade para “catalisar mulheres negras a produzir ações que, de outro modo, elas poderiam não considerar. (COLLINS, 2000, p.194).

Hill Collins (2016) irá abordar a maternidade ativista das mulheres em comunidades negras apontando para o paradoxo capitalista patriarcal em atribuir a uma única pessoa toda a responsabilidade em ser mãe, ou desenvolver o trabalho do cuidado. A autora constata que, em comunidades negras nos EUA, as experiências maternas são amparadas pela comunidade, solidariedade entre mulheres que não são mães de sangue, mas que partilham dos cuidados em maternidades

ativistas, nas quais as crianças são criadas de forma horizontalizada, e que há a figura da mulher mãe mais velha que cuidava de várias crianças na rua, alimentando, educando e dando apoio à comunidade como um todo, de modo que o cuidado é realizado por um coletivo e que o papel materno [maternagem] pode ser desenvolvido por qualquer indivíduo.

Comunidades afroamericanas valorizam a maternidade, mas a habilidade de mães negras em lidar com opressões de raça, classe, gênero, sexualidade e nacionalidade não deveria ser confundida com transcendência de injustiças que caracterizam essas opressões. A maternidade negra pode ser recompensadora, mas ela também pode extrair altos custos pessoais. A quantidade de diferentes tipos de reações de mulheres negras em relação à maternidade e a ambivalência que muitas mulheres negras sentem sobre maternar refletem a natureza contraditória da maternidade. (COLLINS, 2000, p.195).

No Brasil, as mulheres estão em maior número populacional e menor representatividade política. A baixa representatividade política inviabiliza levantamento de pautas de equidade entre gêneros e direitos das mulheres, os índices de

violência contra a mulher são alarmantes, o aborto é criminalizado e permanecem precárias as infraestruturas sócio-institucionais de políticas públicas de assistência às mulheres, educação/planejamento familiar, o que acarretam o desconhecimento do próprio corpo pelas mulheres. Além disso, pontuamos as disparidades socioeconômicas da sociedade brasileira “[...] as estruturas para se ter e criar filhos no Brasil permanecem precárias, o que não raramente inserem as mães em situações de vulnerabilidade social”. (GONÇALVES *apud* SOUZA, POLIVANOV, 2023, p. 138).

3.1. FISSURA: Resistências e Combatências

O exercício do poder se dá pela prática, construída historicamente, a qual se manifesta em todo o tecido social em “procedimentos técnicos de poder que realizam um controle detalhado, minucioso do corpo – gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos” como nos aponta Roberto

Machado na introdução do livro *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 2006, p. XII).

O poder não se faz centralizado no Estado, porém é inegável sua rede de efeitos sobre a sociedade moderna. Torna-se relevante pontuar que o *poder disciplinar* [FOUCAULT, 1979] se manifesta por vezes de forma sutil, tendo como intuito o adestramento dos corpos, transformar o corpo em força útil, obediente e adequado às normas estabelecidas pelas instituições-escola-sociedade-igreja-família-fábrica-hospitais-prisões.

A fim de darmos contorno à ideia de *Fissura: Resistência e Combatências* que nos propomos neste capítulo, recorreremos à sugestão de Margareth Rago (2001), em pensar em uma cultura filógena [*philos, amigo + gyne, mulher*], ou seja, a favor das mulheres, o inverso da ideia misógina [*Origem: misogynês*], que tem aversão às mulheres.

Rago (2001) trava questionamentos que refletem sobre como a misoginia continua a vigorar nos tempos atuais e por quais motivos os movimentos feministas não são amplamente

reconhecidos como fundamentais para as mudanças estruturais da sociedade ocidental, mesmo sendo pivô de conquistas significativas: a presença da mulher no mercado de trabalho, o direito ao voto, tal como o direito ao próprio corpo e sexualidade. A autora atenta-se em denunciar os aparelhamentos dos sistemas do saber-poder que por vezes sutis, por vezes incontestáveis, produzem a submissão e descrédito moral e físico sobre o sujeito mulher e a cultura feminina.

Por que, enfim, esse fenômeno não é percebido como um resultado extremamente positivo das pressões históricas do feminismo, num mundo em que todos reconhecem a falência dos modos cêntricos – faloeuro-etnocêntricos – de agir e pensar? (RAGO, 2001, p. 60).

Pegamos o gancho de Margareth Rago (2001) e extrapolamos os contornos do pensamento sobre uma cultura filógina, ao passo que previamente, deve se constituir antirracista. “A tomada de consciência da opressão ocorre, ante de tudo, pelo racial”. (GONZALES *apud* CARNEIRO, 2003, p.119).

Lélia Gonzales, em *Por um feminismo Afro-Latino-Americano* (2019), conduz para a compreensão de que tanto o sexismo quanto o racismo partem de diferenças biológicas para se imporem como ideologias de dominação e exploração. Não podemos corroborar com processos racistas por omissão.

[...] é válida a afirmação de que o racismo rebaixa o status dos gêneros. Ao fazê-lo, institui como primeiro degrau de equalização social a igualdade intragênero, tendo como parâmetro os padrões de realização social alcançados pelos gêneros racialmente dominantes. Por isso, para as mulheres negras atingirem os mesmos níveis de desigualdades existentes entre homens e mulheres brancos significaria experimentar uma extraordinária mobilidade social, uma vez que os homens negros, na maioria dos indicadores sociais, encontram-se abaixo das mulheres brancas. (CARNEIRO, 2003, p. 119).



Figura 169. VENTURA, M. *Luz Negra*. Praça da Liberdade, 3,3 x1.5m. 2020.

Neste sentido, associamos os apontamentos de Sueli Carneiro (2003) e Lélia Gonzales (2020) com a frase da escritora e ativista Juliana Borges, transformada em obra de arte por Mônica Ventura (1985) [Figura 169: *Luz Negra*, Praça da Liberdade, *Vozes contra o Racismo*, 2020]: “Uma mulher negra feliz é um ato revolucionário”^{clxxii} e nos colocamos a pensar; **uma**

mãe negra feliz se estabelece sob um rompimento imensurável de violências históricas.

Ser mulher no Brasil não é uma tarefa fácil, ainda assim, ser uma mulher negra e mãe carrega consigo “múltiplas formas de discriminação social [...], em consequência da conjugação perversa do racismo e do sexismo, as quais resultam em uma espécie de asfixia social, com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida” (CARNEIRO, 2000, p. 210). Que intensificam danos à saúde mental e física, menor expectativa de vida, e maior exposição às situações de abusos e violências.

A responsabilização massiva de mulheres ao trabalho de cuidado e manutenção da vida implica na redução de qualidade de tempo para dedicação aos estudos e/ou trabalho, em grande parte de jovens racializadas e mães solo, de modo a reduzir a inserção das mulheres no mercado de trabalho, bem como a participação delas na vida pública e política. Assim, intensificando a precarização destas mesmas mulheres e daqueles/as que dependem dela. Em relação ao trabalho: trabalhos informais, desemprego, subemprego e inatividade. Em

relação à saúde: aumento da carga mental e adoecimento, insegurança alimentar.

Em relação ao tempo de dedicação aos afazeres domésticos e economia do cuidado, o IBGE aponta estatísticas importantes que são reflexo da divisão sexual do trabalho doméstico. Os homens que residem sozinhos apresentam um aumento nas horas dedicadas aos afazeres domésticos, em torno de 14,3 horas por semana. Enquanto homens que coabitam, ou seja, dividem a residência com outras pessoas, cônjuge, companheiro/a ou parentes, dedicam em torno de 12,5 horas semanais.

As mulheres que vivem sozinhas dedicam por volta de 19,3 horas semanais ao trabalho doméstico, tempo significativamente maior que os homens em mesmas condições. Na medida em que, para as mulheres, estar em uma situação de coabitação aumenta significativamente as horas dedicadas aos afazeres domésticos, por volta de 24,1 horas semanais. Compreendemos com isso que essas mulheres possivelmente

cuidam de crianças, filhos, enteados e/ou idosos, além dos cônjuges e da casa.

Em relação à cor ou raça, mulheres pretas [36,1%] e pardas [38,0%] são aquelas que executam maior parte dos cuidados em suas próprias residências. Compreendemos que a porcentagem relativa às mulheres brancas [31,5%], apresenta-se menor que a relativa às mulheres pretas e pardas possivelmente porque mulheres brancas podem contar com serviços remunerados de cuidadoras/creches/babás, o que reduz expressivamente a demanda e sobrecarga, visto que a porcentagem relativa aos trabalhos de cuidados desenvolvidos pelos homens, em suas próprias residências não apresenta grandes alterações percentuais em relação à cor ou raça [em torno de 23,8% a 22.8%].



Figura 170. FALCÃO, Márcia, *Cariátides contemporânea*, 2020, acrílica e óleo sobre tela, 70x50cm.

A distribuição percentual dos arranjos familiares relativos ao papel de “Chefe de Família” vem sendo exercidoa cada vez mais, por mulheres. Em termos de renda média familiar, as famílias negras se fazem menores que as famílias não negras.

Entre as chefes femininas, 34,2% eram de arranjos familiares com filhos, 29,0% de famílias monoparentais com filhos, 14,6% de casais sem filhos e 14,6% de famílias unipessoais, no 3º trimestre de 2022. (Dados do IBGE [PnadC trimestral])^{clxxiii}

As produções poéticas de artistas mães brasileiras, nesta tese analisadas, levantam questões importantes aos direitos reprodutivos das mulheres. Remetemos a pintura *Cariátides Contemporânea* (2020) [Figura 170], da artista carioca Márcia Falcão (1985-), mãe solo de duas meninas, moradora do Rio de Janeiro. Em suas produções, vale-se de questões voltadas ao corpo feminino, em grande parte do próprio corpo da artista. Falcão concebe imagens a partir do fazer-processo, da materialidade da tinta e em gestos amplos e marcados, remetendo à brutalidade da vida no subúrbio carioca e às

agressões recorrentes sofridas por mulheres, em grande parte negras e periféricas no Brasil.

A curadora e pesquisadora Carolina Rodrigues de Lima (2023) nos encaminha a uma importante relação entre a *ideologia de embranquecimento* apontada por Gonzales (2020) e as reverberações nas construções canônicas das produções artísticas brasileiras.

Lima (2023) retoma a política de Estado que oficializa a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, em associação com a legitimação de uma política de hierarquização racial e essencialização sobre a produção de conhecimento, imagens, saberes e práticas.

Academia Imperial de Belas Artes – fundada em 1816 por D. João VI, a partir do projeto de Joachim Lebreton na Missão Artística Francesa, durante a ocupação do Rio de Janeiro pela corte portuguesa –, que se instituiu um intenso processo de “domesticação” da produção artística. Foram incorporados a esse território padrões estéticos específicos, historicamente e racialmente localizados enquanto hegemonia, afirmando hierarquias de poder no mundo da arte. (LIMA, 2023, p. 82).

A autora (2023) enfatiza a concepção modernista construída a partir de sistemas de cópias dos cânones europeus [relativa à antiguidade Greco-Romana e Renascentista] a fim de instruírem a respeito das concepções de beleza, anatomia, comportamento, vestimentas e paisagens europeias, que se pretendem universais.

A retórica da modernidade sob preceitos racionalistas e essencialistas da missão secular de civilização, “foram capazes de difundir e de estabelecer essa perspectiva histórica como hegemônica dentro do novo universo intersubjetivo do padrão mundial do poder” (QUIJANO, 2005, p. 122), travando um sistema de saber-poder colonial de marginalização, violência, inferioridade, negação, silenciamento e exploração massiva do trabalho, dos recursos e das subjetividades do sul-global.

A artista Marcia Falcão, como mulher-mãe-artista, sofre marginalizações de diversas naturezas; por ser uma mulher, negra e mãe, por viver em um território de periferia, marcado pela violência, fazendo parte da comunidade negra, periférica do Rio de Janeiro.

Na pintura *Cariátides Contemporânea* (2020), a artista elabora o papel da mulher-mãe como arrimo de família. Apropriando-se do cânone da arte hegemônica, em signo e significado. As cariátides greco-romanas são figuras femininas esculpidas em colunas, que tinham como principal função, além da decorativa, a sustentação arquitetônica.

Assim, a artista, ao aproximar as imagens sustentáculos, engendra um movimento contracolonial de resistência. Márcia Falcão domina os códigos hegemônicos da história da arte, e ao dominá-los, brinca com seus sentidos e significados, deslocando o cânone eurocêntrico-branco para o território de periferia sul global, para um outro território epistêmico no qual “o pensamento de fronteira é exercido” (LUGONES, 2019, p. 947).

Marcia Falcão coloca em evidência seu lugar de artista, sujeito/a, de seu corpo, seu discurso e sua própria história. A artista tece críticas ao sistema de saber-poder colonial modernista, dando ênfase ao corpo-mãe, dissidente, negra, com duas crianças no colo, em uma paisagem tipicamente periférica

com paredes de tijolos aparentes, colunas de cimento e cacos de vidro no batente, comumente utilizados para impedir a entrada de pessoas indesejadas.

Ademais, trata-se de reconfigurar a cultura visual com outras expressões artísticas na contemporaneidade que representem mulheres negras nas artes visuais brasileiras, desvinculadas de um olhar elitista branco. Visto que o campo de representação na produção no barroco mineiro, como também nas produções modernistas paulistas, persistiu em construir imagens de pessoas negras através de um olhar de fantasia mitológica, construído através de imagens de controle [COLLINS, 2019] fetichista da mulata sexualizada, objetificada em imagens de mulheres negras dependentes do estado e demais alegorias, concebidas por preceitos modernistas colonialistas internos [QUIJANO, 2002].

O legado da escravidão, como visto no papel social da “mãe preta” da obra *A Negra*, de Tarsila do Amaral, é uma tentativa de reivindicação do patrimônio da cultura afro-brasileira, que tentou ser lido como nostálgico e afetivo a partir de um olhar aristocrático marcado pelo ambiente

patriarcal de uma elite branca, progressista e republicana. (CARRERA; MEIRINHO, 2020, p. 60).

Sob uma perspectiva decolonial, a transcendência se estabelece pela compreensão de subalternidade, e construção de um pensamento de fronteira, como uma arma epistemológica que rasga as opressões e escancara a carne-sangue pulsante.

O pensamento de fronteira [...] é uma consequência lógica da diferença colonial. [...] [O] lócus fraturado de enunciação a partir da perspectiva subalterna define o pensamento de fronteira como resposta à diferença colonial (MIGNOLO *apud* LUGONES, 2019, p. 947).

Tanto Maria Lugones (2019), como Glória Anzaldúa (2009/2021), Walter Mignolo (2000) e Anibal Quijano (2002) demonstram que o pensamento de fronteira se faz para além da fenda, da fissura, ou da repetição hierárquica dicotômica. O pensamento de fronteira estabelece um outro lugar de produção de conhecimento, o lócus fraturado.

Lugones (2014) aponta para a resistência das existências humanas em (re)estabelecer os parâmetros, produzir

linguagens/escritas [*languaging/ worlding*] ^{clxxiv} e (re)contar a história “a partir de um novo terreno epistemológico onde o pensamento de fronteira é exercido”. (MIGNOLO *apud* LUGONES, 2014, p. 947). A autora pontua que na diferença colonial [o sistema de gênero colonial moderno] implica uma conjuntura, de modo a manter a hierarquização entre mulheres brancas e mulheres negras, a desumanização “em localidades diferentes e entremescladas” (LUGONES, 2014, p. 947).

A crítica pontuada pelas autoras Claudia Anzorena e Sabrina Yáñez (2013) se estabelece ao feminismo que, buscando incluir as mulheres negras, racializadas e não brancas, acaba por exaltar a mulher-mãe pobre e solteira que tudo suporta. Faz-se necessário destituir o que o sistema colonial-patriarcal-moderno imprime como essenciais e traçar pautas através das quais as mulheres negras, racializadas e não brancas afirmem por necessárias. Visto que, como caracterizado por Kilomba, o racismo é uma problemática branca [KILOMBA, 2019].

São diversas as distinções das experiências maternas vivenciadas por diferentes mulheres. Sueli Carneiro (2003)

problematiza questões de saúde e direitos reprodutivos na agenda antirracista. Dentre elas, a prática massiva de esterilização de grande parte da sociedade negra, comumente relatada por mulheres negras de baixa renda.

[...] a maioria das mulheres que são esterilizadas o fazem porque não encontram no sistema de saúde a oferta e diversidade dos métodos contraceptivos reversíveis que lhes permitiriam não ter de fazer a opção radical de não poder mais ter filhos. Esse tema foi, também, objeto de proposições legislativas, numa parceria entre parlamentares e ativistas feministas que culminou no projeto de Lei nº 209/91, que regulamentou o uso da esterilização. (CARNEIRO, 2003, p.124).

Claudia Anzorena e Sabrina Yáñez (2013) investigam a não maternidade voluntária e nos estimulam a pensar a não maternidade como escolha. Visto que, no Brasil, a regulamentação do aborto e a estigmatização da recusa pela maternidade são questões centrais a serem enfrentadas para se promover uma maternidade verdadeiramente voluntária.

Enquanto o Estado permanecer outorgando dogmas religiosos a despeito de políticas públicas de saúde,

permaneceremos reduzindo os corpos de mulheres às funções biológicas relativas ao sexo e à procriação. “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados” (BEAUVOIR, 1949/2006).

No Brasil, a escolha em realizar procedimentos de laqueadura e/ou vasectomia pelo Sistema Único de Saúde (SUS) se estabelece da seguinte forma: visto que a legislação vigente se modificou há poucos anos, atualmente a Lei 14.443 de 2022^{clxxv} reduz de 25 para 21 anos a idade mínima de homens e mulheres, em capacidade civil plena, em optarem pela esterilização voluntária. Limite de idade que não é levado em consideração caso a pessoa já tenha dois filhos vivos.

Pela lei atual se faz revogado um dos dispositivos da antiga Lei 9.263 de 1996, que previa autorização expressa do cônjuge para ser feito o procedimento de esterilização. Mesmo considerando que a lei se estende a ambos os sexos, a responsabilização pelo uso de contraceptivos e cuidados parentais persiste recaindo massivamente sobre as mulheres.

Considerando que a escolha em não ter filhos e/ou interromper uma gravidez esbarra em outro aspecto social, com forte carga cristã, a ser revisitado, o tabu que envolve o aborto e sua legalidade/ilegalidade. A fim de pensarmos a maternidade voluntária, muitos são os aspectos, legais e morais, a serem revistos em nossa cultura.

Enquanto aborto for crime moral e penal, enquanto a recusa pela maternidade for considerada um sintoma de perturbação ou de deficiência, a maternidade continuará sendo uma função prescrita para as mulheres e da qual estamos constantemente sendo impelidas a exercer. (GONZAGA; MAYORGA, 2019, p. 62).

Analisemos um pequeno exemplo atual dos *mecanismos de controle do corpo e da sexualidade* em veemente funcionamento na contemporaneidade e de manutenção da noção hegemônica de impor obrigatoriedade do exercício do papel de mãe, gênese da estrutura patriarcal de exploração/objetificação da mulher.

Em pleno ano de 2024, mulheres e crianças brasileiras são alarmadas em persistirem não tendo garantidos seus

direitos reprodutivos, nem mesmo controle acerca de seus próprios corpos. O projeto de lei [PL 1904/2024]^{clxxvi} foi posto em votação às pressas em caráter de urgência na Câmara dos Deputados em Brasília, tal projeto equipara homicídio a um procedimento de aborto em gestações acima de 22 semanas.

Trata-se de pontuar que o aborto, via de regra, permanece sendo ilegal no Brasil, tendo como únicas possibilidades legais: em casos de estupro, quando a gestação representar risco à vida da mulher; e em casos de anencefalia fetal. Nessas situações, o aborto legal é permitido pelo Sistema Único de Saúde (SUS). Em outros termos, as forças biopolíticas-liberais-evangélicas-balagado de controle sobre os corpos femininos e/ou aqueles corpos que possuem um útero, fazem-se justamente em buscar reduzir as possibilidades específicas permitidas pelo código penal brasileiro.

Neste insano exercício do poder, ao equiparar o aborto legal a um homicídio, o projeto de lei pune a pessoa que sofreu a violência. Isto é, a pena em casos de aborto ilegal pode variar de um a quatro anos de detenção [Lei N°. 2.846/1940]^{clxxvii},

enquanto que, em caso de homicídio, estabelece-se de seis a vinte anos de detenção [Art. 121]^{cbxxviii}.

Faz-se necessária a esta reflexão marcar que, de acordo com o 17º. Anuário Brasileiro de Segurança pública (2023), no ano de 2022, o Brasil registrou 74.930 casos de estupro, sendo que mais da metade [56.820] são vítimas vulneráveis, ou seja, crianças menores de 14 anos. Um dado alarmante é de que 68% dos casos acontecem dentro de casa, ou seja, por pessoas próximas-conhecidas da criança.

As investigações, estudos e pesquisas maternas evidenciam que a manutenção do modelo patriarcal androcêntrico afeta diretamente as questões voltadas tanto à maternidade como a maternagem, a criação das filhas e dos filhos e a equidade entre gêneros, bem como o dispositivo

materno reflete os silenciamentos das vulnerabilidades e ambivalências: ausências, sombras, espectros, experiências, vivências e demais sentires, que reverberam nas produções de visualidades contemporâneas por artistas-mães.

Nesta perspectiva, apontamos para a democratização das práticas de cuidado, continuemos a lutar e exigir o direito de estudar, nosso e de nossas crianças. Pela divisão de trabalho doméstico, equidade de gêneros no trabalho do cuidado e responsabilização das instituições públicas e privadas, ampliação de políticas públicas na redução da vulnerabilidade, mental, física e financeira das mães brasileiras. Neste sentido, faz-se necessário observarmos as questões particulares das maternagens brasileiras em construções epistêmicas de fronteira, pelo lócus fraturado em resistências e combatências.

Fissura:
Ressitencias e Combatencias



Figura 171. Montagem com obras de Roberta Barros, Renata Felinto e Malu Teodoro.

5.1. Dar de si, Não Toque e Tomar para si: Roberta Barros

A artista visual e pesquisadora Roberta Barros desenvolve três performances de extrema importância para os estudos e práticas da arte e maternagem brasileira: *Dar de si* (2011), *Não Toque* (2014) e *Tomar para si* (2016), as quais suscitam debates essenciais como violência obstétrica, liberdade de decisão sobre o próprio corpo e a legalização do aborto.

Em seu livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016), baseado em sua tese de doutorado, Roberta Barros, através de uma escrita autoral, cria uma maneira à brasileira para abordar a arte feminista, na chave das autoras feministas da década de 1970/80. A tese de Roberta Barros recebe o prêmio Gilberto Velho^{clxxix} de teses no ano 2014.

Na introdução do livro, Barros nos surpreende ao descrever a intimidação que sofrera em sua entrevista para entrar no doutorado na Universidade do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2009. Segundo a autora, a banca despendeu cerca de 50 minutos a mais do que haviam gasto com o candidato anterior, pelo simples fato de que a pesquisadora estava grávida. “Cerca de metade da fala dos meus avaliadores, portanto, estava impregnada pelo dever de me confrontar com o imperativo da amamentação” (BARROS, 2016, p. 10).

Instigante questionamento para uma pesquisadora feminista e mãe, visto que a artista planeja a performance *Dar de si*, no mesmo ano. Contudo, a performance só pode ser de fato realizada dois anos depois. Roberta descreve os processos pelos quais teve de adiar a performance, desmame da primeira filha, aos nove meses, não fora suficiente para desencorajá-la a dar uma resposta, mesmo que tardia ao ocorrido em sua entrevista.



Figura 172. BARROS, Roberta. *Dar de si*. 2011. Imagem retirada do livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016).

Para o planejamento da performance *Dar de si* (2011) [Figura 172], a artista cria uma partitura na qual estabelece ações para o trabalho de ordenha performática do próprio leite da artista, para posteriormente oferecê-lo ao público. Para tanto, a artista fica cerca de 12 horas antes da performance sem amamentar sua filha, para que assim o leite se acumulasse.

Roberta Barros (2016) pontua que a performance, se estabelece como parte integrante de sua pesquisa-investigação sobre o corpo feminista e, conseqüentemente, de seu pensamento sob uma costura entre trabalho de arte-texto-corpo-experiência.

A descrição que a artista, nos propõe em seu livro se faz de maneira poética em terceira pessoa, como um desejo em se afastar para compreender a experiência “Fazer-me objeto, ao mesmo tempo em que me iludia como sujeito/autora da fala sobre os problemas daquela ‘outra’” (BARROS, 2016, p. 259).

Sendo assim, Roberta Barros adentra na sala expositiva, “vestida como uma santa”, vestido branco de linho, fechado por botões até o pescoço. Barros se ajoelha, “como uma moça

virginal”, “tal posição indicaria a reverência submissa da prece, não fosse a nudez das costas” (BARROS, 2016 p. 219) e, sem pressa, passa a abrir os botões do vestido, até a altura do umbigo, tendo os dois mamilos expostos, a artista alcança um copo estilo americano e passa a ordenhar um dos seios, apalpando a mama esquerda fazia vazar a “substancia fantasmática” [FOSTER *apud* BARROS, 2016, p. 220). O leite esguichava e enchia o copo de vidro, o envolvimento de vai e vem da mão no seio provocava uma expressão de prazer no rosto da artista.

Uma cena de todo instigante ao poder ser visto aos olhos dos espectadores, distinto de uma cena virginal santificada, a performance aproxima a maternidade e o prazer, que sem a criança para amamentar e notadamente esconder o mamilo e o leite, faz-se visível e expresso o gozo da mulher-mãe, com seu próprio corpo.

O indefinível prazer sereno de alimentar a cria, de desempenhar o papel materno, o gozo e o poder de gerar e manter uma vida, a satisfação paradoxalmente extraída desse ato escravizante de pura entrega esbarram ali na dor do desperdício. O desperdício proporcionou-me o alívio

imediatamente por esvaziar-me de uma dor e autorizou o toque dos seios de um modo lascivo, usualmente interdito no corpo da mulher-mãe. (BARROS, 2016, p. 221).

A artista encontra-se na fronteira entre a dor e a violência, entre o prazer e o alívio, ambivalente em suas expressões corpóreas-faciais, sob uma entrega à performance, esbarravam-se entre os limites morais e físicos, nos quais as pessoas ali presentes puderam, de uma forma talvez perturbadora, “experimentar algo entre o desejo e a repulsa. Algumas pessoas deixaram a sala”. (BARROS, 2016 p. 222).

Ainda em joelhos, a artista alcança um outro copo de vidro, tal qual o primeiro e passa para a ordenha da mama direita, a qual fazia-se cheia em nódulos de leite endurecidos, precisando ser massageados, para assim poder recolher o leite. Sob movimentos circulares e dedilhamentos, que a artista descreve como “uma onda de gozo me fez abrir levemente as palpebras a revelar uma pequena greta leitosa como que em transe” (BARROS, 2016 p. 223). Em profunda exaustão a artista

se retira da sala expositiva, deixando no chão os dois copos com o leite ordenhado.

Roberta Barros aproxima o jorrar do leite ao jorrar do esperma, em uma figura instigante “mãe-com-dois-falos”. Contudo, nos agracia com reflexões da filósofa Lucy Irigary (1985) ao afirmar “o desejo da mulher não falaria a mesma língua que o do homem” (IRIGARY *apud* BARROS, 2016, p. 224), de modo que o prazer foi corrompido na construção discursiva à um falomorfismo, tal como alienado pelo tabu de uma sociedade-patriarcal-cristã-moderna, amedrontada pelo toque feminino em seu próprio corpo, a busca de seu próprio prazer.

[..] o corpo materno como um campo de multiplicidade libidinal que é anterior à separação entre a criança e a mãe, como *locus* de materialidade difusa que resiste a toda significação unívoca. (BARROS, 2016, p. 227).

A constituição descritiva e contextualizada promovida pela artista se faz estratégica ao lançar mão de outras artistas feministas [Judy Chicago, Miriam Schapiro] que, na década de 70, lutavam pela autonomia feminina de decisão em representar, expor e sexualizar seus próprios corpos. Utilizando-se dos espaços públicos para chamar a atenção às problemáticas estabelecidas no privado, transpondo ao mundo da arte, utilizando-se de seus corpos como ferramentas políticas. Roberta Barros investiga o corpo feminino, o corpo materno, corpo pós-feminista, em busca de uma fronteira que não seja fixa, descolada ao corpo biológico.



Figura 173. BARROS, Roberta. *Dar de si*. 2011. Imagem retirada do livro *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016).

As performances *Não Toque* (2014) e *Tomar para si* (2016), que serão analisadas a seguir, foram desenvolvidas a partir do Projeto *Arte Mulher e Sociedade: Residência Artística em Maternidade Pública*, no Hospital da Mulher Heloneida Studart, em São João do Meriti, na Baixada Fluminense, Estado do Rio de Janeiro, hospital especializado em gravidez/gestação de alto risco.

Roberta Barros, em entrevista concedida para o *Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza* (2020)^{clxxx}, conta que o projeto passou por uma comissão de ética interna no hospital, revelando o interesse da própria instituição em que as residências artísticas acontecem. Tanto Roberta Barros, como outras artistas foram convidadas a realizarem uma residência artística que acompanhasse a rotina hospitalar, de modo que elas tinham a oportunidade e a responsabilidade de vivenciarem como um membro da equipe do hospital, utilizando as vestimentas e práticas específicas realizadas naquele ambiente. Roberta aponta que eram realizados encontros e reuniões semanais com a equipe durante o plantão de oito horas diárias. Contudo,

curiosamente, são os/as artistas estrangeiros/as a aquele universo que reconhecem pontualmente as violências perenes existentes nas práticas e falas normalizadas no hospital.

Para a construção da performance *Não Toque* (2014), Roberta Barros se utiliza dos signos visuais presentes no ambiente hospitalar: luvas plásticas, papéis vermelhos, roupas brancas. Barros, na entrevista supracitada, descreve a coreografia dos residentes em cobrir os cabelos, corpo e mãos ao adentrarem-se na sala de parto, apontando os invólucros plastificados que favorecem o não toque entre paciente-médico/a.

Portanto, o nome da performance *Não Toque* (2014) estabelece essa relação intrínseca com as luvas plásticas utilizadas pelos/as médicos/as e enfermeiros/as, para proteger os corpos envolvidos nos procedimentos contra infecções. Roberta Barros estabelece uma metáfora em relação ao material plástico das luvas, do qual protege e também impede a sensibilidade do toque entre peles.

Na performance *Não Toque* (2014), as luvas protegem os nomes daquelas pessoas que Barros conheceu durante a residência artística: mães parturientes, recém nascidos, fetos que não chegaram a nascer, mães que morreram, familiares impedidos de entrar na sala de parto, mães de parturientes, bem como as enfermeiras que também sofriam constantes violências.

Pela metáfora construída pela artista, as luvas também impedem o toque. Neste sentido, Barros aponta para a ausência. A falta de sensibilidade e empatia dos profissionais de saúde com os quais a autora teve a oportunidade de conviver.

Na obra *Não Toque* (2014) [Figura 174], Roberta Barros inicia a performance lendo uma extensa lista de nomes em que o último nome é o seu próprio. Ela apresenta a metodologia do trabalho de residência por observação-participante dos plantões de oito horas que aconteciam no hospital. Sinalizando a sua pretensão em aproximar-se dos residentes e salas que realizavam pré-parto, parto e centros cirúrgicos. Barros descreve em escritos, notas e relatos, diversas violências obstétricas que

as parturientes sofrem dos/das médico/as, sempre com os nomes substituídos por letras.

3º Dia: [...] 7h43. Atrasei para entrar na sala de parto no. 2 em função ainda da falta de familiaridade com os movimentos coreografados dentre os integrantes da equipe para se deslocarem da sala de pré-parto até a sala de parto, passando pelo ritual do encobrimento de cabelos, sapatos, dorsos e (o que não era o meu caso) mãos. As “extimidades” da mãe A.K.O.A. já estavam escorridas, pintando a Dra. F.P. “Quem é essa bebê que chegou?” “Alycia”, responde quase inaudível a mulher do corpo escancarado. Dra. F. P: “Eu já pedi pra trocar”. Dra. K. C. “Nossa, você não acha que essa criança vai sofrer no colégio para aprender a escrever o próprio nome?!”

7º Dia: [...] quando entrei no centro cirúrgico a equipe me tomou por acompanhante. Fui olhar atrás do pano azul e notei a lágrima congelada no canto externo dos olhos de G.M.A. Relógio parado. “Por que ela continua ali?” Percebo a dormência em minha mandíbula. O frio intenso também impõe a dificuldade para decidir se protejo as mãos no bolso ou escrevo em meu “escudo”. Música Legião Urbana e falatório alto. Blusas de times de futebol compradas em Nova York. G.M.A. fecha as pálpebras, lentamente. Espera. Espero. Espiei, e a lágrima continua ali. “Lá vem aquele cheiro de queimado”. Lembrei simultaneamente dos partos das meninas. O caso parece mais grave ainda do que todos esses que passam por aqui todos os dias.

Sucção de bastante quantidade de líquido amarelo escuro, por muito tempo. “Por que Ana Julia não chora logo?” Comentários sarcásticos sobre Los Hermanos. Um calor estranhamente forte se concentrou em meu peito a contrastar com o arrepio que se mantinha pelo corpo. Involuntariamente prendi a respiração como se fosse um método eficiente na contenção da náusea. Ventilação. Esparadrapo no buço com uma linha branca muito delicada para dar voltas e mais voltas no tubo. Apenas Dr. B. Falou com a mãe: “Parabéns, amor, tudo de bom, tá?”. (BARROS, R., FRIAÇA, B., OLIVEIRA, L; DERRAIK, A. RIVERA, T, 2015, p. 3834).

O ritual-performance desenvolvido por Roberta Barros, se dá em uma rampa, acesso ao segundo piso do hospital. A artista

constrói um inventário de nomes para a performance; parturientes, acompanhantes, mães, médicos/as, recém-nascidos/as, artistas, médicas, obstetras, enfermeiras, técnicas de enfermagem, anestesistas, maqueiros, ascensoristas, professoras orientadoras, funcionários da direção etc.

Utilizando de um longo vestido branco, insere os papeletes vermelhos com nomes escritos à mão dentro de luvas hospitalares, cada um dos nomes do inventário criado. Barros infla as luvas com a própria boca e amarra cada uma com um nó, fazendo alusão a uma mão aberta. Ela caminha entre as luvas infladas, reorganizando o material insistentemente, quantas vezes forem necessárias.



Figura 174. BARROS, Roberta, *Não Toque*, performance, 2014.



Figura 175. Roberta Barros, *Não Toque*, performance, 2014.

A performance *Não Toque* (2014) escancara as violências obstétricas sobre os corpos de parturientes, estabelecendo críticas pertinentes à instituição hospitalar, bem como seus/suas funcionários/as que consagrar-se-ia como um espaço supostamente preparado para receber parturientes e recém nascidos. As contradições e paradoxos vivenciadas pela artista passam a ser estopim para a concepção do trabalho, bem como para a denúncia na qual a poética travava.

Faz-se pertinente pontuar a sagacidade política de Roberta Barros, em estabelecer-se como corpo-persistente em testemunhar tamanha violência para enfim construir fissuras no sistema-opressor-hospitalar. Roberta Barros mantém-se presente, munida de suas armas poéticas, para a *combatência poética*.

[...] O fato de eu ficar ali meses e meses, é silenciada, vendo aquele tanto de violência, mas, num equilíbrio tênue de uma corda bamba se eu antes do tempo, se eu denunciasses demais eu perdia a oportunidade de fazer um trabalho que talvez ganhasse mais projeção de mídia, que

fosse parar na secretaria de saúde, que fosse parar no Ministério da saúde, é se eu denunciasses muito rápido as coisas que aconteciam ali eu perderia o privilégio de ter mais elementos para fazer mais denúncias, então eu compactuei durante muito tempo com muitas violências tendo que fazer pequenas subversões ali escondidas para acariciar, para pagar, para socorrer, para de certo modo convencer uma equipe técnica de se deslocar da sala de médicos para ir lá embaixo ver uma parturiente que realmente precisava de ajuda, que não era frescura, não era *mimimi*, então assim foram meses de me auto silenciar e ficar nesse equilíbrio tênue [...] (BARROS, 2020, em entrevista concedida para Mulher Artista Resiste, transcrição livre).

Roberta Barros, em entrevista concedida para o Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza (2020)^{clxxxi}, conta que experienciar a violência sobre outros corpos de outras mulheres fez com que ela revisitasse a violência obstétrica que sofreu em seu primeiro parto. Pensamos que a *Reconhecimento*, termo no qual trabalhamos nesta tese, estabelece-se quando a vivência da outra mãe é reconhecida em nós mesmas, uma identificação mesmo que na diferença.

[...] eu comecei a ouvir as histórias delas e todos os que eu tinha escutado durante todos aqueles meses até [...] então, e elas falando ali em cima me desencadeou um momento de muita emoção, ali. [...] muito interessante e complicado perceber que eu tinha sido vítima de violência obstétrica, eu sabia que tinha sido vítima de violência obstétrica, mas retrospectivamente eu codifiquei coisas que tinham acontecido comigo porque eu vi acontecendo com outras, né, e você vê, aquela história do que acontece com uma, acontece com muitas. (BARROS, 2020, em entrevista concedida para Mulher Artista Resiste, transcrição livre).

A performance *Não Toque* (2014) surtiu como denúncia e teve uma grande repercussão em mídias especializadas de obstetrícia, de parto humanizado e em coletivos ativistas da luta contra a violência obstétrica, ampliando a reverberação também na grande mídia, que gerou demissão de alguns/mas funcionários/as da instituição.

O vestido branco utilizado pela artista na performance *Não Toque* (2014) foi também utilizado pela artista em outros trabalhos. A escolha pelo mesmo vestido branco cria diálogo

interno em seus trabalhos, estabelecendo um fio condutor material-temporal nas performances realizadas por ela.

A materialidade do vestido aponta ao tempo-experiências vivenciadas tanto pela artista, como pelo próprio vestido, que se modifica a cada novo trabalho, guarda em suas entranhas camadas de suor, manchas de leite e sujeiras do chão do hospital.

Curiosamente, identificamos na construção poética dos trabalhos de Jocarla Gomes a presença de um vestido branco, o qual Gomes também utiliza com recorrência em suas performances.

Para o desenvolvimento da performance *Tomar para si* (2016), a artista escolhe um espaço físico diferente, as salas de espera do hospital e enfermarias. Roberta Barros acompanhou histórias de vida de diversas mulheres em situações de espera, desde situações de expectativas como mulheres com gestações em risco que passavam meses sendo monitoradas pelo corpo médico, até circunstâncias complexas como de uma paciente

que realizaria uma cirurgia de alto risco para a retirada de um tumor no útero.

As vivências-trocas-histórias, na sala de espera do hospital, as quais abarcavam diversos tipos de violência sobre os corpos de mulheres, fizeram com que Roberta Barros passasse a pesquisar políticas públicas voltadas ao aborto, visto que, no Brasil, o aborto ainda é considerado tabu.

Neste trabalho, Roberta Barros aponta para o aborto, em uma performance em que tece em crochê um fio comprido em tons pastéis. Enquanto borda, preenche uma roupa, em formato de barriga, na qual passa o tempo em que está performando em silêncio, aborda o tempo de gestar, o tempo esgarçado.

As agulhas de crochê que são usadas para o preenchimento da barriga de fios, também são utilizadas ao final do trabalho do tecer, pois Barros espeta a barriga pela parte de baixo, enfiando as agulhas por dentro da roupa-barriga,

abortando sua barriga-gestada de fios de tricô, de modo que, ao final, desfaz todo o tecer e desmancha a barriga-roupa, deixando no chão do hospital os fios amontoados, que são recolhidos por uma funcionária da limpeza do hospital, com uma pá e uma vassoura.



Figura 176. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min.



Figura 177. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min.



Figura 178. BARROS, Roberta. *Tomar para si*, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min.

5.3 Embalando Mateus, João, Maria e tantas outras crianças: Renata Felinto

A artista, pesquisadora, professora e mãe de duas crianças, Renata Felinto desenvolve uma extensa investigação que tenciona narrativas hegemônicas, apagamentos históricos e visibiliza a biografia e produção de artistas afro-diaspóricos e não brancos, muitas vezes relegados ao apagamento histórico. Suas pesquisas reverberam em diversas esferas tencionando debates na arte-educação e sociedade e sua extensa investigação lança luz sobre as biografias e produções desses artistas, contribuindo para uma compreensão mais inclusiva e representativa da história da arte.

As pesquisas de Felinto têm impacto em diversas esferas, desde o campo da arte-educação até a sociedade em geral, estimulando debates importantes sobre representatividade, justiça cultural e reconhecimento das contribuições de comunidades historicamente marginalizadas. Ao desafiar as estruturas de poder e os preconceitos arraigados, Renata Felinto abre espaço para uma reflexão crítica sobre as normas culturais e a construção da identidade, promovendo uma maior valorização da diversidade e da pluralidade de experiências na arte e na sociedade como um todo.



Figura 179. FELINTO. Renata, *meu bebê*, Fotografia, 2013.

No tríptico *meu bebê* (2013) [Figuras 179 e 180], trabalho desenvolvido durante sua primeira gestação, Renata Felinto inicia sua pesquisa sobre as questões que abordam a maternidade.

A artista, através de sua experiência estética de resistência, a partir de seu corpo, afirma a experiência de mulheres negras mães no espaço de legitimação da arte contemporânea, contrapondo as imagens de controle [COLLINS, 2019], as quais se fazem a serviço do projeto colonizador.[QUIJANO, 2002]. .

Apropria-se da imagem de uma conhecida boneca branca de plástico, vendida por diversas lojas de departamento sob o slogan “meu bebê”.

Renata Felinto tenciona o debate sobre a construção de subjetividades e identidades infantis, principalmente das/nas crianças pretas, pois, até muito pouco tempo, não havia no mercado muitas opções de bonecas que representassem identidades diferentes da normativa hegemônica branca.

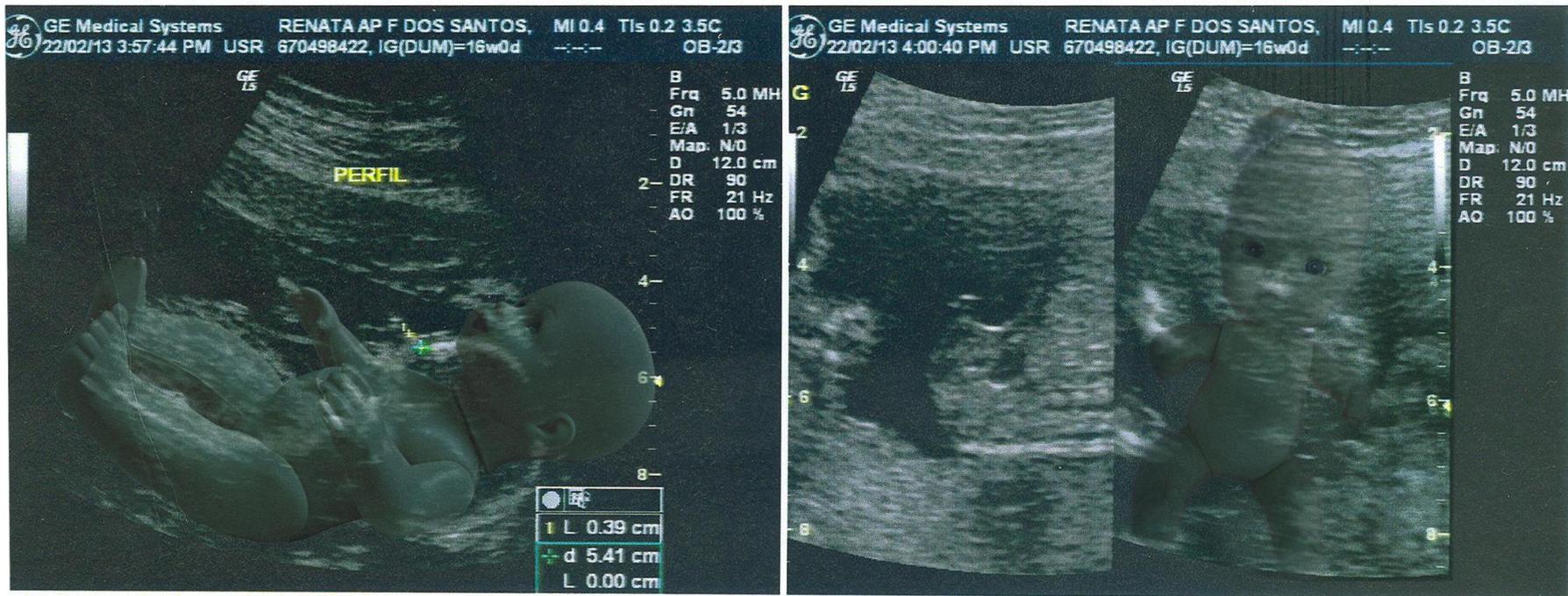


Figura 180. FELINTO. Renata, *meu bebê*, Fotografia, 2013.

Na obra *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017) [Figuras 181 a 184], inspirada ironicamente no ditado popular: *Quem pariu Mateus que o embale*, Felinto aborda a maternidade solo de forma cirúrgica, colecionando boletos dos pagamentos com todos os gastos que teve com sua filha e seu filho, na manutenção e cuidado com sua família: alimentação, aluguel, escola, uniforme, babá etc. O impacto e a carga tributada sobre as mulheres que exercem a maternidade solo provoca modificações estruturais e emocionais na vida da artista, as quais passam a ser estopim para a criação do trabalho.

Felinto articula um diálogo visual entre boletos, colagens, trabalhos infantis das crianças, aproxima as imagens fotográficas de sua família em uma rede de memórias, omissões, privações e exaustão ancestral feminina que reverbera e está presente na atualidade. “Por trás de uma mãe que aguenta tudo, há uma mulher que desistiu de muita coisa e um pai ausente desculpado pelo patriarcado” (RIBEIRO, 2018, p. 87). Criticando

as expectativas carregadas por estereótipos impressos sobre mulheres negras mães solo.

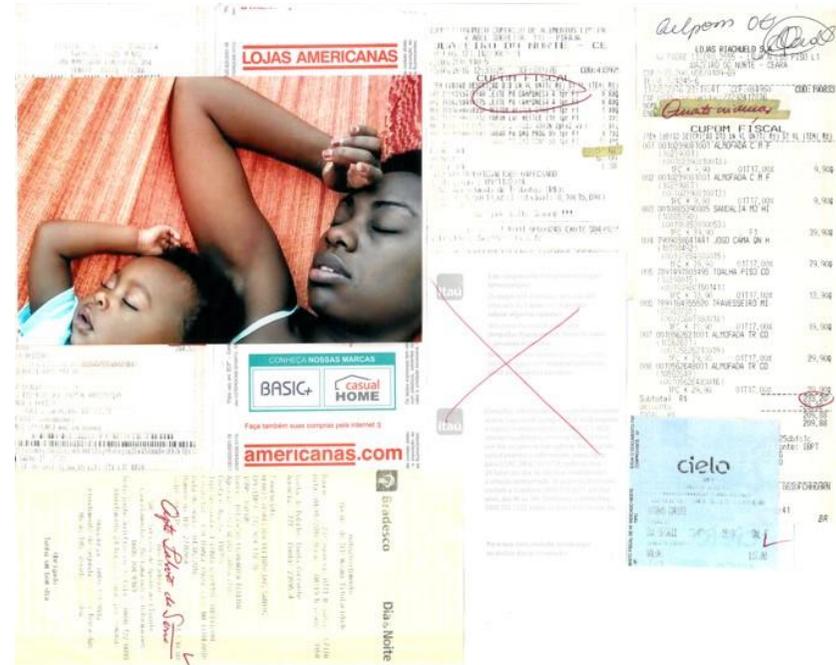


Figura 181. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017.



Figura 182. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017.

Em entrevista, Renata Felinto (2020) nos conta que participou de grupos de mães solo em uma comunidade de uma rede social, na qual compartilhou e coletou materiais para a pesquisa poética. Felinto pergunta para as mães deste grupo quais foram as frases que as mulheres ouviram a partir do momento em que encontram-se desenvolvendo a maternagem sozinhas, sendo mães solo ou não.

Para a instalação do trabalho *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017), Felinto desenvolve vários enxovais completos com: fronhas, lençóis, mantas, cueiros e fraldas que são postos sobre um berço de madeira. As estampas dos tecidos foram produzidas a partir das impressões de sua coleção particular dos comprovantes de pagamentos e boletos bancários. As fraldas, cueiros e mantas são adornados com frases^{clxxxii} bordadas a partir de relatos de mães solo coletados pela artista; “Você sabia que ele não presta”, “ano que vêm é outro para o bebê”, dentre diversas frases dilacerantes que refletem os julgamentos sofridos por mulheres mães.

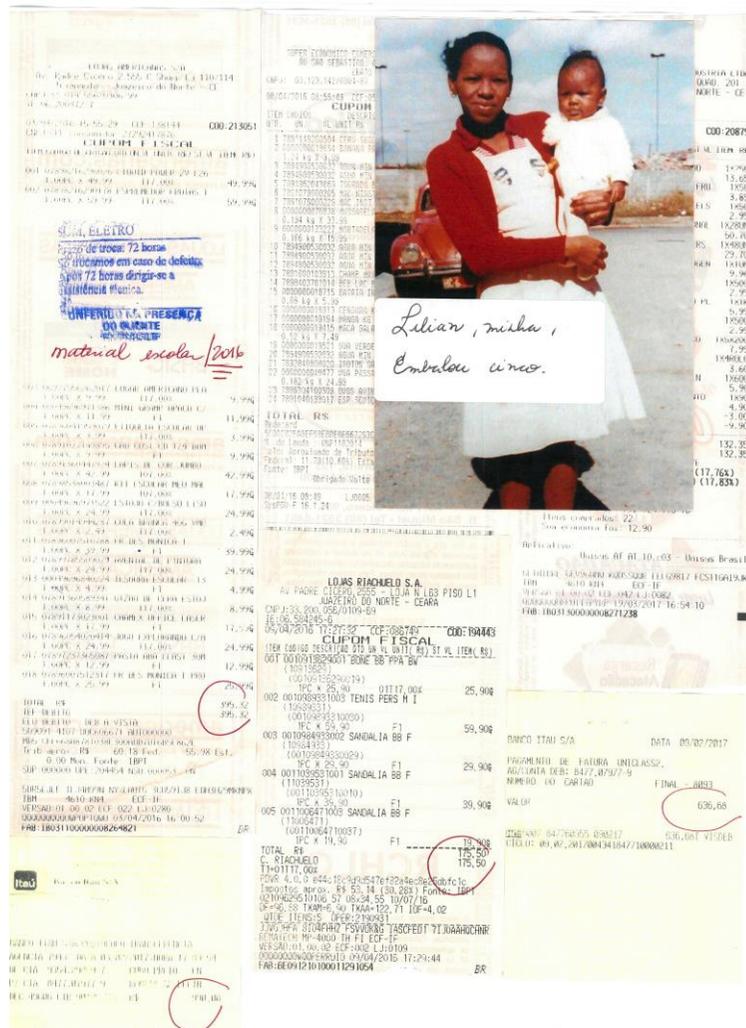


Figura 183. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017.

A instalação conta com um varal nos quais estão penduradas as composições imagéticas, fotografias, desenhos, trabalhos infantis e comprovantes de pagamentos. Bem como uma mesa e cadeira na qual as/os visitantes podem se envolver com o universo exaustivo que diversas mulheres mães vivenciam diariamente. Sobre a mesa, um álbum de bebê está disposto com as composições imagéticas produzidas pela artista e, ao lado, é disponibilizado um fone de ouvido em que se pode ter contato com partes de conversas entre a artista e o curador da exposição, que revelam as inconstâncias, privações, domesticidades que a maternidade e os cuidados com os filhos impõem às mulheres.

Como seus dois filhos eram muito pequenos, Felinto não pode estar presente na exposição em que *Embalando Mateus ao som de um Hardcore* (2017) foi montada em Recife clxxxiii, solicitando que uma amiga fotografasse a obra para ela. Ao receber os registros, Felinto percebe que uma das imagens do varal estava virada com a frente para a parede. Refletindo sobre a impossibilidade do controle, “uma dimensão de

desorganização” sobre sua própria produção artística que muitas mães artistas compartilham. Ao relatar a experiência pontua “eu não consigo fazer tudo [...] essa imagem virada é o dado do impossível, daquilo que você não consegue gerir totalmente, não é totalmente a partir do que você imaginou, do que você projetou” (FELINTO, entrevista para AeM, 2020).



Figura 184. FELINTO, Renata. *Embalando Mateus ao som de um Hardcore*, 2017.

5.4 Não estamos mortas: Malu Teodoro

you are dead. Really something that we are not, as we bring to light, is dead. But we will die, we will die a lot. A very large part of us is taken from inside our bodies and this internal absence turns into an external presence constant, an animalistic and brutal connection, that now feeds on our blood in the form of milk, from a part of our energy, and of our time. I died for what I was, I died for the relationships I had, a lot of me died but a lot of me was born in the middle of the birth, screams, crying, blood and whispers. I know, my daughter knows, some know. you can't see, but I'm not dead (TEODORO, Malu, site oficial da artista)^{clxxxiv}.

The artist, photographer and mother Malu Teodoro, in the photographic and embroidered series *You are dead*^{clxxxv} (2018 – 2021) [Figura 106 a 113], composed of eight images, addresses sensitive, deep and thorny issues of intrafamily violence and distancing/abandonment by the father, in an autobiographical exercise. The series, with which she received the Adelina award in 2021 and in 2022 the 1^o National Salon of Arts of Jataí-GO acquired the work.

Malu Teodoro enters into contact with photographs of the artist and her daughter taken while her daughter was very young, body-mother-daughter-nude, skin to skin, images loaded with particular emotion of a specific time-space of the postpartum, of a recent birth both for the daughter and for the mother, body-mother-daughter framed by a landscape of a house under construction: would it be the beginning of the family relationship? Would it be the house that the couple and the baby would live together? The rough wreckage of the house-works contrasts with the soft body-mother-daughter.



Figura 185. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.

Em laborioso trabalho de bordado, costura sobre as imagens fotográficas por meio de furos que são feitos delicadamente sobre o papel fotográfico, passando-se as linhas em cores vermelha e branco, frases agressivas, abusivas, insultos, sobrepõem o corpo-mãe-filha:

“Você está morta”; “Por mim ela teria ido para a creche aos três meses e essa casa pode apodrecer que eu não ligo, se eu faço isso é por você mas você não faz o que é mais importante para mim: Boquete”; “ Não vejo a hora de você parar de amamentar”; “há três anos você não trabalha”; “Pegue suas coisas, vá embora e não volte nunca mais”; “puta mentirosa”; “quando tiver dinheiro, te pagarei a pensão”; “você não se comporta como uma pessoa adulta”.



Figura 186. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.



Figura 187. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.

Não sabemos ao certo em que medida as frases supracitadas são parte do exercício autobiográfico de Malu Teodoro, mas para nossa análise compreendemos o quanto tais frases são naturalizadas em relacionamentos abusivos e em que medida a estrutura sociocultural patriarcal corrobora com ditados populares como “em relacionamento de marido e mulher não se mete a colher” para que tais absurdos possam ser ditos pela boca de um homem que deveria cuidar e não insultar as duas, não só a mãe, mas também a filha. Teodoro assume o lugar da violência verbal, emocional, moral, como denúncia. Reivindicando o cuidado, a saúde moral e mental que todas as mulheres têm o direito.

Neste sentido travamos uma aproximação dialógica entre os trabalhos de Renata Felinto e Malu Teodoro, ao criticarem o *locus* familiar tradicional-burguês-cristão, escrachando as violências de gênero, desigualdades do trabalho do cuidado e doméstico. Travando visibilização ao trabalho materno diário, que envolve a árdua tarefa em manter a vida; cuidar, gerenciar, educar, alimentar e no mais.

Neste ponto reverberamos a quão necessária se faz a rede de apoio, “a falta de apoio é um precipício” (BEZERRA *et al.* 2023, p. 77), cuidados coletivos nos quais a mulher não seja a única responsável pela criança, e persistimos em exigir creches públicas, hospitais públicos e assistência psicológica para as mulheres mães.



Figura 188. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.

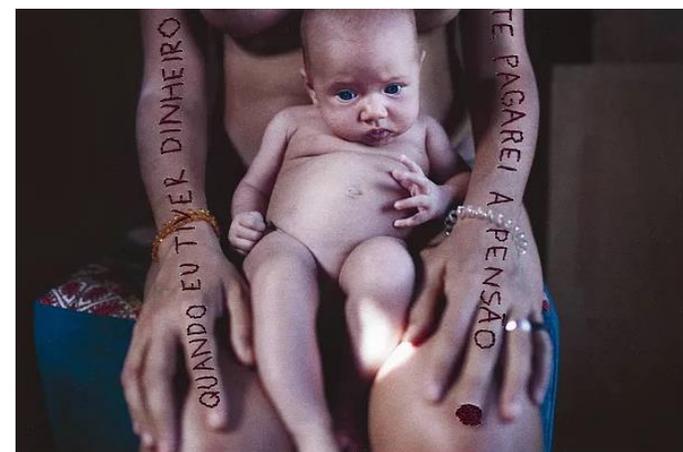


Figura 189. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.

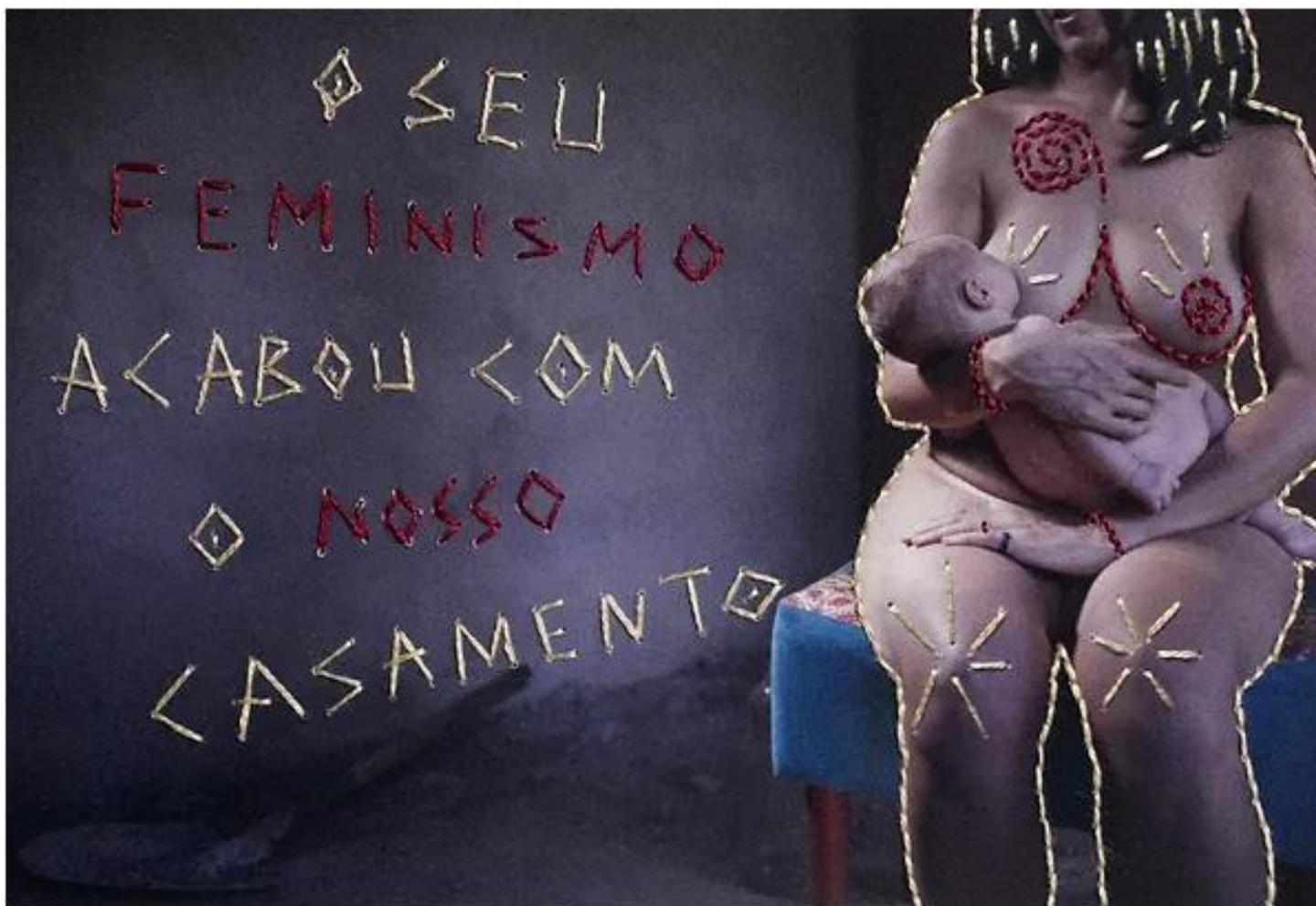


Figura 190. TEODORO, Malu. *Você está morta*. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.



Figura 191. TEODORO, Malu. *Você está morta*. Série fotográfica. 16x11 cm, bordado sobre impressão em jato de tinta, 2018 – 2021.

A artista, ao unir palavras e imagem em um mesmo suporte, produz um efeito polissêmico à composição, rico em sentidos e significados, unido a experiência verbal à visual, aproxima a fala ao acontecimento, para além de uma simples legenda, Teodoro provoca o espaço-tempo da imagem, costurando as palavras, dando a elas reverberação, constrói-se um eco.

Em suas investigações poéticas, Malu Teodoro desenvolve uma relação estreita com a imagem, não somente com a produção fotográfica e do vídeo, sobretudo dos princípios da fotografia, de como é feita a imagem, sob uma relação profunda com os primeiros instrumentos técnicos, através do estudo da cianotipia, da produção de vídeo em quadro a quadro, em uma produção imagética quase que artesanal.

Dentre as estratégias de produção artística, Teodoro destaca em entrevista (2024) a relação criada através de diversas camadas subjetivas e materiais, dentre elas: produção de texto, feitura de imagens, produção de livros, colagens, arte e

educação em diálogo perene com a vida e os cuidados com sua filha e de si.

Em relação à construção imagética da série fotográfica, apontamos a utilização da arte têxtil, que se faz presente de forma recorrente nos trabalhos das artistas mães investigadas nesta tese, como na poética de Clarice Gonçalves, Jocarla Gomes, Malu Teodoro, Bruna Alcantara, Cathy Burghi, dentre outras.

O bordado e as artes têxteis historicamente foram considerados como trabalhos decorativos voltados aos espaços domésticos que, pelas mãos de artistas mães, são subvertidos nas produções contemporâneas.

Rozsika Parker, ativista feminista e historiadora da arte, em seu texto *A criação da feminilidade* (1984/2019), aponta como a divisão sexual do trabalho atribuiu a costura e o bordado ao espaço doméstico, criando-se socio-culturalmente uma estranha associação com a feminilidade e distanciamento com a masculinidade, “aspectos cruciais da ideologia do patriarcado,

do sexisimo e a divisão rígida e opressiva do trabalho.” (PARKER, 2019, p. 97).

Porém, em vez de se reconhecer que bordado e pintura são, ambos, arte, ainda que diferentes, atribui-se um menor valor artístico ao bordado e ao artesanato associado ao “segundo sexo” ou a classe operária. (PARKER, 2019, p. 99).

Parker (2019) elucida interessantes movimentos das mulheres em torno da produção de bordados e da costura; a autora chama atenção à produção iconográfica dos bordados, ou seja, as bordadeiras empregam padrões específicos em seus trabalhos e que as escolhas por cada modelo se fazem por motivos simbólicos, afetivos singulares, significados próprios atribuídos aos padrões, criando sentidos coletivos impressos nas padronagens. Podemos aludir a possíveis processos comunicacionais presentes nas padronagens de distintos grupos sociais, raças, etnias, territórios e no mais.

A imensa popularidade de algumas imagens em diferentes momentos indica que elas tinham importâncias específicas, e uma ressonância poderosa nas mulheres

que escolhiam borda-las [...] os significados de cada imagem bordada devem ser cuidadosamente analisados em seu contexto histórico artístico e de classe [...] e acrescentamos territorial, geográfico e de raça. (PARKER, 2019, p. 104).

Por terem sido tradicionalmente imputados pelo sistema hegemônico patriarcal de saber-poder aos espaços domésticos, as mulheres encontram espaços para reunirem-se em volta do trabalho do bordado, criando laços sociais entre si, configurando um possível retorno aos encontros de *gossips* em tavernas no século XV e XVI, na França e na Inglaterra.

Em entrevista, dialogamos com a artista Malu Teodoro (2024) que pontua a feitura do trabalho, *Você está morta* (2018 – 2021), como construção em diversas camadas. Primeiramente, a produção fotográfica; depois, a dedicação ao bordado, em momentos de solidão; e, ao final, a exposição do trabalho e a possibilidade dialógica em trocar com outras mulheres sobre uma temática tão complexa e infelizmente corrente na sociedade brasileira, que é a violência intrafamiliar.

Malu Teodoro (2024) aponta como estratégia poética-política revisitar seus antigos trabalhos e construir novos discursos, estruturas, maneiras de expor que provoquem outros sentires-sentidos, faz-se interessante, pois, a estratégia de colocar-se em contato com antigos trabalhos e dar outros significados a aquela matéria que se faz recorrente entre artistas-mães.

Ademais, a presença e a inserção das crianças, filhos e filhas nas composições imagéticas, comum nas produções de artista-mães, faz-se de forma surpreendente na poética de Malu Teodoro, pois, não somente insere a imagem da sua filha, Inaê, como também estimula a pequena a produzir arte, montar as exposições, fazer escolhas subjetivas.

Possíveis de serem conferidas no trabalho *Gravurinhas* (2022) [Figura 192], xilogravuras produzidas a partir de garatujas e primeiros desenhos produzidos pela filha entre três e quatro anos de idade, bem como nas exposições: *A menina é a mãe da mulher* (2024) e *Não há descanso do coração sobre a pelve* (2024), ver site oficial da artista^{clxxxvi}.



Figura 192. TEODORO, Inaê. GRAVURINHAS, Xilogravuras, 2022, dimensões variadas.

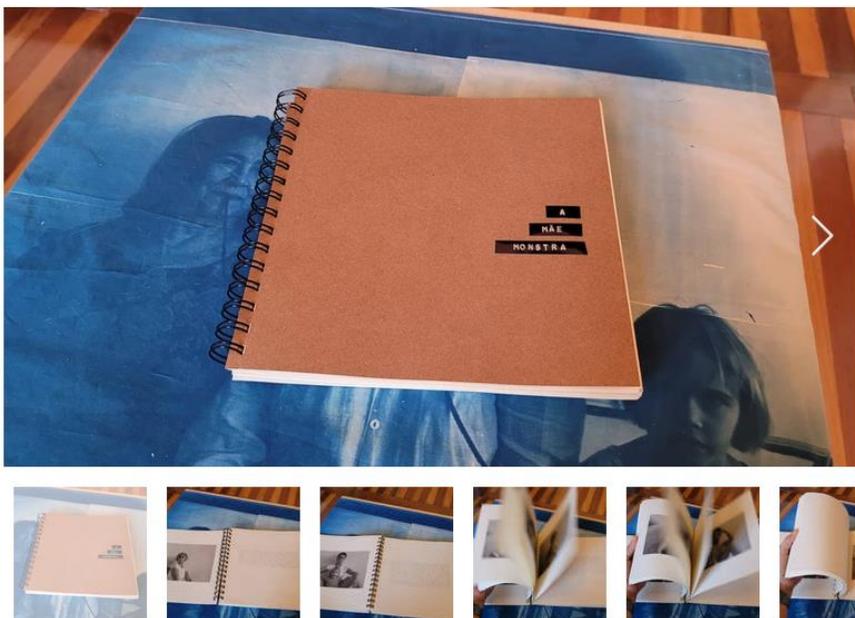


Figura 193. A MÃE MONSTRA^{clxxxvii}, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.

Malu Teodoro (2024) nos conta que a integração de sua filha ao processo de feitura e produção dos trabalhos se torna importante para manter a produção respirando, em fluxo contínuo. Aos três anos, Inaê tendo uma câmera profissional em casa, montada em um tripé, produzia fotografias, junto com sua

mãe, Malu. Durante a pandemia do coronavírus, a produção de fotografias, colagens, desenhos, projetos e outros trabalhos se intensificou, de modo que foram produzidas as fotografias que compõem a série *A Mãe Monstra*.

Lembro-me de entrar em contato com a Malu Teodoro, na época, assim que vi as fotografias pela primeira vez, pois tinha interesse em escrever sobre a produção, mas a artista me disse que achava que o trabalho ainda não estava pronto.

No período da pandemia, quando tive contato com esse trabalho da artista, imediatamente associei a uma fotografia marcante da artista estadunidense Tierney Gearon, na série *The Mother Project* (2006)^{clxxxviii}, a qual gerou um documentário com o mesmo nome e uma publicação que recebeu o nome *Daddy, Where Are You?*

Tierney Gearon sempre deixou explícita que suas fotografias podem ser perturbadoras a algumas pessoas. No ano de 2001, uma exposição feita na galeria Saatchi, em Londres, foi visitada pela polícia Londrina, pois acreditavam que algumas

imagens produzidas pela artista podiam ser consideradas pornografia infantil, contudo, as acusações foram retiradas.

A fotografia que analisamos aqui [Figura 194] foi produzida por Tierney Gearon, mãe solo de quatro crianças, em uma das viagens com sua família para a casa de sua mãe, a avó das crianças, no interior dos Estados Unidos. Na imagem, a mãe está usando uma máscara de esqueleto de Halloween, assustando o bebê, filho mais novo da artista.

Tanto esta como as várias outras fotografias da artista Tierney Gearon nos fazem refletir sobre a ficcionalidade embutida em obras fotográficas, longe de serem registros oficiais, documentários de fatos históricos ou verídicos, a fotografia como linguagem pode ser explorada de diversas formas e Tierney Gearon essencialmente constrói mundos, em performances quase teatrais, nas quais as relações familiares se estabelecem inseparáveis de sua produção.



Figura 194. GEARON, Tierney. Série *The Mother Project* (2006).

Na série da artista Malu Teodoro, *A Mãe Monstra*, a construção fictícia de realidades paralelas, mas nem tão distantes assim, são matéria para a criação artística.

Malu nos conta que produziram massinhas, ela e a filha, e que, durante a brincadeira, a artista colocou a massinha em seu rosto. A essa altura, conversas sobre monstros se faziam correntes, devido à idade de sua filha. Nesta experiência, nasce *A Mãe Monstra*, uma personagem que encarna as diversas dificuldades das quais as mães, naquele momento pandêmico, atravessavam com maior intensidade.

A artista junto com sua filha performam para a câmera, brincam com os sentidos e significados que as máscaras podem tomar na relação mãe-filha, de maneira lúdica e talvez jocosa explora a máscara-monstra em fotoperformance.

O texto, escrito em terceira pessoa, foi nascendo conforme, ao longo dos dias, a criatura ia aparecendo em nossa casa, e são como curtos contos sobre uma mãe pandêmica, cansada, exausta, sem recursos, com medo, raiva, e também amorosa. (MALU TEODORO, site oficial da artista).

A obra é composta por quarenta imagens e texto, escrito em terceira pessoa, de forma a buscar tanto um afastamento, como uma narrativa ficcional. Malu Teodoro (2024) nos conta que a concepção do trabalho, como um todo, ou seja, a feitura em livro contendo imagens e textos, busca explorar as possibilidades de diálogos com demais mães, que podem ser atravessadas por sensações próximas, ao vivenciarem as diversas personagens que encaramos enquanto exercemos a maternagem.

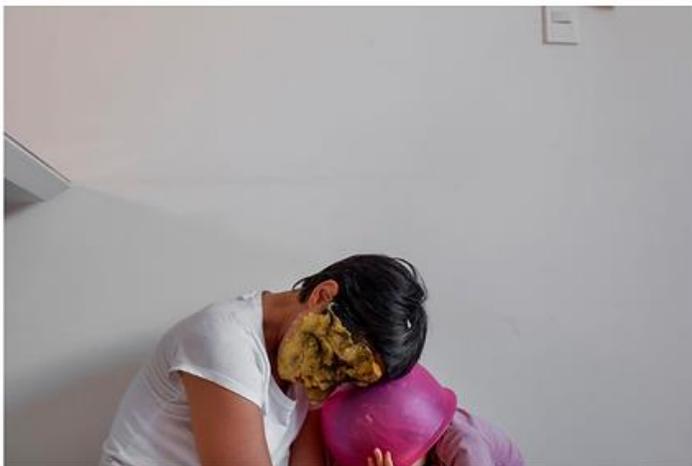


apresento-lhes a mãe-monstra, também conhecida como mãe ingrata ou mãe arrependida. essa mãe subverte a brincadeira de massinha da criança e bota-a na cara. corta o cabelo no banheiro com a tesourinha da própria filha e usa os restos de seus cabelos para assustar. essa mãe fica nervosa e clama por melhores condições de existência para as mães. a mãe monstra está exausta assim como as mães na pandemia. a mãe monstra incomoda pois ela não está calada e amável. incomoda pois na foto a criança não está sorrindo feliz. a mãe vira monstra quando a culpa é maior que a compaixão por si mesma. a mãe é monstra quando escolhe fazer algo por si e não pela criança. rebeldias íntimas. a mãe monstra flerta com a amargura. veste a monstra, absorve a monstra, e se cansa. Tira a máscara e a monstra vai embora, mas ela sempre volta.



a mãe monstra é apegada nessa blusinha que a criança usa desde antes de completar um ano. tá curta e segue usando. o tecido é tão confortável e ela não é rosa, atenção, é listrada de vermelho, listras bem fininhas. a mãe monstra, nos momentos de descanso sem a criança, escreve, pensa, desenha e trabalha sobre a filha. uma relação intensa e complicada. materna. a mãe monstra queria mais tempo sem a filha, pra poder dormir, comer besteira e perceber se vai sentir saudades. não entende bem esse sentimento, sente medo de ser muito julgada, mas as outras mães sempre a compreendem e dizem que isso é perfeitamente normal. ela flerta com a ideia de que o amor materno é um amor construído culturalmente, não é instintivo. vive o conflito da carreira x maternidade, querendo dedicar mais tempo ao seu trabalho mas a existência da criança não a permite. vida pessoal ou social não tem. e odeia quando dizem "é fase, vai passar".

Figura 195. A MÃE MONSTRA, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.

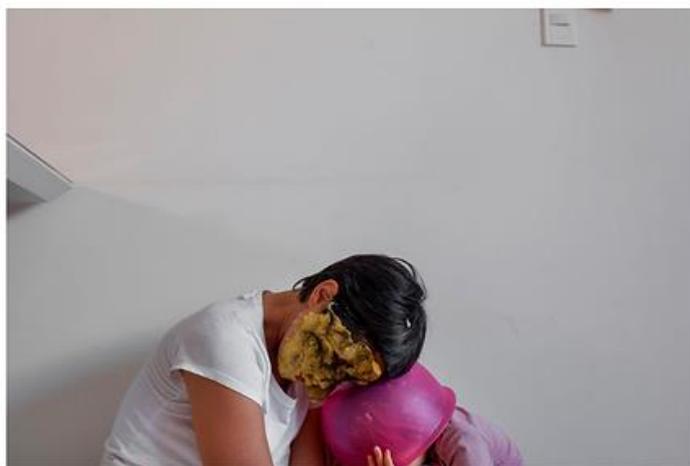


mãe monstra está exausta e poderia escrever textão mas não vai pois exausta e que se foda.



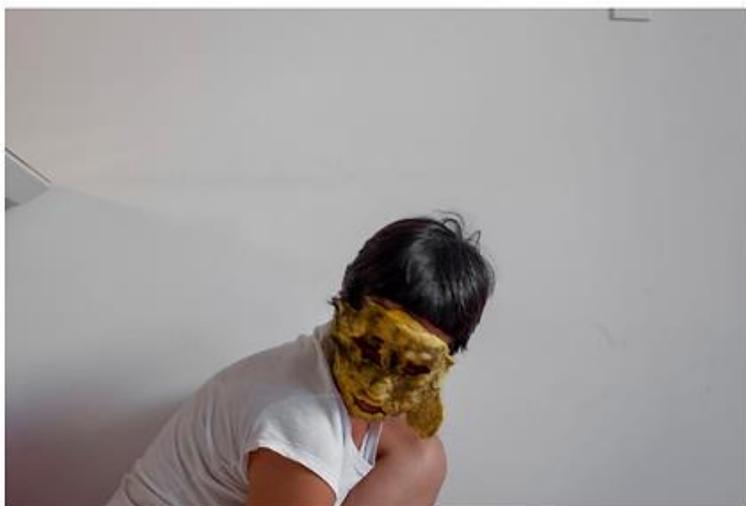
a mãe monstra não é sempre gratidão e good vibe. a mãe monstra sente ódio. sente ódio sobretudo desse governo e do descaso com as mães, mulheres e crianças desse país. a mãe monstra foi ensinada a ser sempre agradável e educada até que já não cabe, até que explodiu. espocou. a mãe se sentiu monstra pela primeira vez quando a criança sentiu medo dela. ah, e teve também outro momento quando a criança era um bebê, e pela vigésima vez na madrugada acordou pra dar de mamar e gritou com a voz mais profunda que já existiu: "eu quero dormir caral*oooooooo". a mãe monstra tem medos, medo do micróbio, medo de faltar, medo da criança acordar e encontrar a mãe monstra morta.

Figura 196. A MÃE MONSTRA, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.



mãe monstra está exausta e poderia escrever textão mas não vai
pois exausta e que se foda.

Figura 197. A MÃE MONSTRA, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pele", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.



ela se tornou tudo o que mais temiam:
nervosa, irritada, abandonada, silenciada, bruxa, megera, mesquinha, solitária, sapatona,
gorda, impaciente, solteirona, comunista, artista, sobrecarregada, insegura, medrosa,
histérica, geniosa, ambiciosa, difícil, rancorosa, vingativa, desesperada, perigosa,
carente, mal comida, sem vergonha, puta, frígida, flácida, feminista, suja, largada,
peluda, provocadora, intransigente, temperamental, oferecida, mãe solteira, velha,
descuidada, seca, fria, mandona, errada, perdida, irresponsável, burra, culpada, monstra
nojenta

Figura 198. A MÃE MONSTRA, Fotoperformance de Inaê e Malu Teodoro, Textos de Malu Teodoro, 2021-2022. Edição única na exposição "Não há descanso do coração sobre a pelve", Casa da Cultura, Uberlândia, 2023.

Cap. 6 [ETNÓGRAFA DE MIM]

Ser-sendo, artista-mãe-pesquisadora-amante-filha-fragmentada de propósito.

6. Etnógrafa de mim ou daquilo que produzi e venho produzindo

A autoetnografia se estabelece como instrumento metodológico no qual a/o pesquisadora/o investiga sua própria produção teórica, científica, artística, poética e no mais. Uma abordagem na qual permite-se acolher as experiências individuais, subjetivas, que abarcam conexões entre o pessoal e o social. (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2010).

As pinturas que venho desenvolvendo trafegam pelo documentar, (des)lembrar, construir e inventar memórias, histórias e escritas. A partir de imagens fotografadas e performadas por mim e minha filha, em nosso universo particular, íntimo e cotidiano, produzo pinturas que buscam o diálogo com o mundo e os acontecimentos que nos atingem, afetam e transbordam.

Neste sentido, interessa-me não somente os elementos dispostos nas telas, pela tinta, construídos a partir de referências fotográficas, vivências, investigações com a materialidade da tinta e o processo investigativo e criativo em produzir-saber-fazer, mas também os sentires e sentidos, as reflexões e as interpretações durante-após a imagem se estabelece como feita. São através dos diálogos-trocas, conversas com outras artistas-amigas, artistas-amigos, desconhecidos, pessoas interessadas no trabalho que aprofundo-envolvo-me compreendo a obra, instigo-me pelas reverberações da existência da imagem, no após, o que se pode pensar e sentir neste tempo-espço do processo-entre-*Enquanto*.

Devo dizer que, como artista, eu sempre pintei, porém as manifestações nas quais me envolvi durante grande parte da minha trajetória artística estiveram voltadas para a produção audiovisual em vídeo-arte, live-cinema, performances e intervenção urbana. A

pintura me convocou, durante meu puerpério, um tanto escrevi sobre esta experiência no início desta tese. Meu processo de retomada, pós-parto, deu-se a partir de uma escrita-pintura despretensiosa, tornando-se potência em *escripintar-me*. As pinturas passaram do caderno ao cavalete, em maior escala, pela presença de outras mulheres-artistas-mães, e ter tido o privilégio em participar da residência *Matriz* e do *Coletivo Matriz*. Durante a residência artística, produzi duas pinturas: *Enquanto ela dorme eu posso...* (2019) [Figura 199] e *Ancoras também projetam sombras* (2019) [Figura 200]. Os dois trabalhos são transicionais.

Faz-se pertinente pontuar que antes da experiência em ateliê com o *Coletivo Matriz*, minha experiência com a linguagem da pintura se estabelecia entre a performance e a pintura, eu pintava imagens abstratas, fluidas, aquosas, escorridas, delimitando espaços por faixas de cor verticais e horizontais. No processo de residência artística com artista mães, passo a investigar imagens fotográficas produzidas por mim, despretensiosamente de momentos cotidianos e familiares e, a partir desta relação com a minha vivência-experiência materna, passo a produzir as obras que analiso nesta tese.

Para a produção da pintura *Enquanto ela dorme eu posso...* (2019), foi a primeira vez que me dispus a reproduzir uma imagem figurativa. A partir da imagem fotográfica da minha filha nua, dormindo, busco refletir a respeito dos ínfimos espaços de tempo em que eu podia, enfim, lembrar-me como uma mulher-não-mãe, e a respeito deste tempo-espaço não-mãe busco tratar no título da pintura; enquanto ela dorme, eu posso etc., em outras palavras, buscava tratar do tempo-espaço que ainda se faz nosso, sem a carga mental-física-materna, em estar sob vigília exercendo o trabalho do cuidado.

A produção imagética nesta pintura se dá carregada de outro tempo como pintora, outra mão, outro corpo que produzia linhas dançantes, escorridos e aguadas. Devir folha-nuvem que me atravessou por anos de produção, fazendo brotar do centro do enquadramento da tela a imagem de um bebê, quase angelical, que para tanto povoa o corpo-mente da mãe em impedimentos-anseios-inseguranças nada angelicais. Como um autorretrato invertido, retratar o fora para sugerir o dentro.



Figura 199. MENCARINI, Marta. *Enquanto ela dorme eu posso...*, acrílica sobre tela, 54x65cm, 2019.

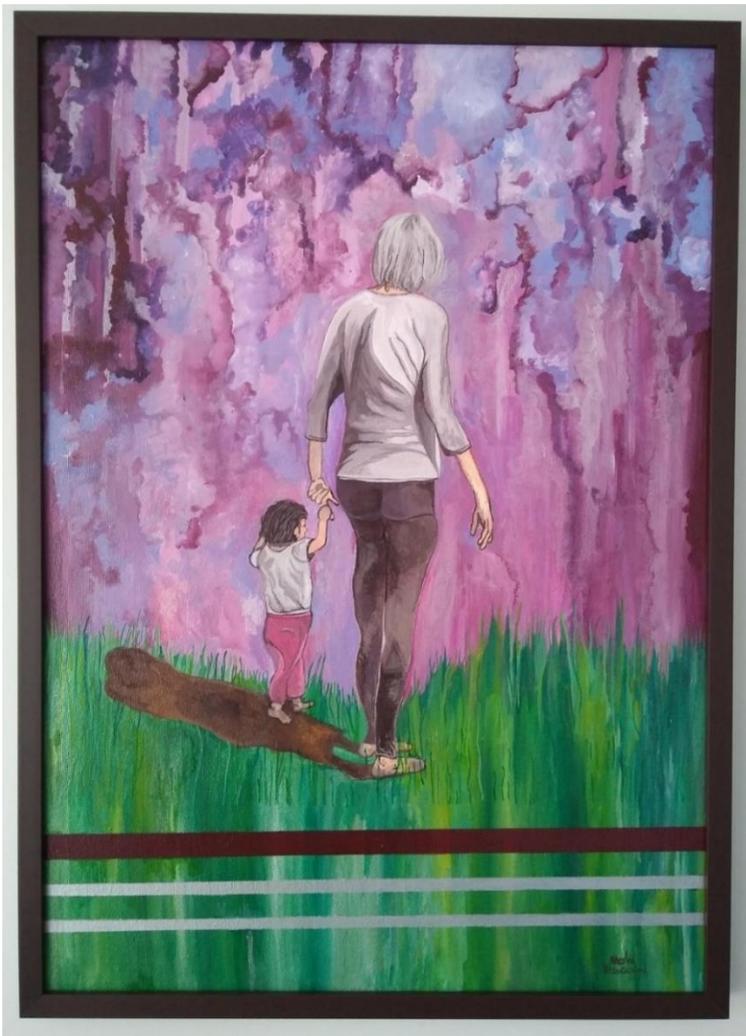


Figura 200. MENCARINI, Marta. *Ancoras também projetam sombras*, acrílica sobre tela, 65x65cm, 2019.

Para desenvolver a pintura *Ancoras também projetam sombras* (2019) apropriei-me de uma fotografia que fiz de minha mãe e minha filha, buscando elencar os envolvimentos entre avó e neta bem como a relação expandida avó-filha-neta. A ancestralidade, a construção de memória, a construção de uma rede de apoio e o envolvimento em criar e ser criada, afetar e ser afetada, influenciar e ser influenciada e de que não há controle sobre a sombra ancestral projetada.

Tanto a pintura *Enquanto ela dorme eu posso*, como em *Ancoras também projetam sombras* (2019) mantém-se a paleta de cores muito próxima, bem como as construções imagéticas-corpo-figura-fundo, pois apresentam fundos aquosos e manchas com as imagens figurativas brotando ao centro do enquadramento.

Eu nunca poderia imaginar, no tempo em que produzi essa imagem, que eu retornaria ao lar de minha mãe e que lidaríamos juntas com nossas sombras, particulares e ancestrais.

Reverencio as mulheres-mães da minha linhagem que me possibilitaram estar aqui, vivenciando-exercendo-pesquisando sendo mulher, tendo condições de produzir uma pesquisa acadêmica que tem como tema mulheres mães artistas. Minha mãe, Regina Cely Mencarini; minha avó materna, Julieta Miglioranzi; e avó paterna, Odete Souza; minhas bisavós maternas: Olga Borato e Angelina Pirilo; e avós paternas: Heloísa Duque Estrada Guimarães e Maria Izolina de Sousa; e todas aquelas, que não foi possível guardar seus nomes.

Quando eu penso na vida dessas mulheres, ponho-me a refletir sobre quantas vezes sofreram violências simplesmente por serem mulheres, quantas oportunidades não tiveram, quantas foram as gravidezes indesejadas que mantiveram, quantas pessoas-filhos-maridos-idosos-familiares tiveram que cuidar, quantas vezes tiveram de abrir mão de seus desejos, submeterem-se e se calarem, quantas foram as vezes que tiveram que dar o que exigissem e agradecer mesmo sem querer.

E me ponho a refletir sobre as histórias dessas mulheres, dentre elas, a que pude experienciar e viver mais próxima, foi

com a minha avó Julieta, mãe da minha mãe. Eu a conheci idosa, era uma mulher branca, tinha os cabelos também brancos e os prendia com grampos. Era dona de uma personalidade forte, falava muito e reclamava muito também. Minha avó gostava de fofoca e reza, em seus melhores momentos cantarolava cantigas italianas. Ela tinha uma estranha corcunda e um andar lento, muitas rugas em sua pele fina, um cordão dourado pendurado no pescoço e um pingente de Nossa Senhora. Minha avó nasceu em Poços de Caldas (MG), cidade na qual conheceu meu avô, que exercia a atividade de mecânico, pelo o que contam era também um boêmio que gostava de fazer serenatas, inclusive fez várias para a minha avó. Eles se casaram, tiveram cinco filhos e, posteriormente, foram para o Rio de Janeiro. Mas, a parte da história que aqui nos interessa, neste contexto, aconteceu quando Julieta era muito mais nova. Minha avó tinha nove anos, quando a mãe dela, Olga Borato, morreu.

Olga era filha de imigrantes italianos, casou-se com um homem que não amava e morreu cedo devido a um aborto mal sucedido, de uma gravidez que não queria. A morte de Olga,

minha bisavó, é composta por uma paisagem um tanto tenebrosa, móveis sendo tirado dos lugares, um velório feito em casa, seu corpo sobre a mesa da sala.

No leito de sua morte, ela pediu para que Julieta entendesse que devia cuidar de seu irmão, que era, a essa altura, um bebê de colo. Segundo minha mãe, ela cumpriu sua promessa, sendo responsável inclusive financeiramente pelo irmão até a morte dele. Julieta não pode ir ao enterro de sua mãe, pois teve de ficar em função das demandas de seu irmão. Aos nove anos Julieta se tornou mãe de seus dois irmãos. Minha avó teve que abandonar seus estudos, tendo estudado até a segunda série. Aos 12 anos, foi incumbida pelo seu pai em ser responsável pelas contas, entregas e encomendas das mercadorias e clientes do mercadinho da família, que ela chamava de “secos e molhados”.

Conto toda essa história, pois, quando minha filha nasceu, passei a refletir mais profundamente sobre o dispositivo da maternidade e como tais dispositivos patriarcais se impõem na realidade-vida das mulheres.

E, me ponho a pensar se a Olga, em seu leito de morte, tivesse dito para Julieta cuidar de si mesma, ao invés de cuidar de seus irmãos, o que esse sopro de liberdade poderia ter reverberado na vida da minha avó e de todas as mulheres que vieram depois dela? Talvez nada, ou tudo.

Na minha produção artística, passo a desenvolver uma dança com a pintura, quase obsessiva. Mesmo não tendo um espaço adequado, pintava, na mesa da sala enquanto alimentava a minha filha, ouvindo o som do desenho infantil projetado pelas caixas de som da televisão. Pintava principalmente de madrugada, em silêncio, enquanto todos dormiam em casa. *A Poética Materna do Enquanto* surge desta experiência em ser/estar mãe-artista sem galeria, sem ateliê, com uma bebê em aleitamento, dependente do corpo-mãe, aconchego-acalento-sufoco em não me sentir inteira, sendo inteiramente mulher-mãe-pesquisadora no tempo-espaço do Enquanto.

Livre Demanda (2019) [Figuras 201 e 202] modificou minha forma de pensar pintura, timidamente compreendia, que

o trabalho tomaria corpo, a partir dali, as cores que escolhia, a forma de tratar as peles e carnes, as texturas, cabelos, sombreamentos, passei a encará-la como o lugar que queria estar-chegar com meu trabalho. Nessa obra aproprio-me de uma imagem fotográfica em que amamento minha filha, buscando abordar as questões que atravessam a relação entre mãe-filha, em um momento de tensões, encontros e desencontros entre dois corpos que conhecem-desconhecem o processo de alimentar a si e ao outro. A amamentação não define o que é ou deixa de ser uma mãe e nunca será. Amamentar é nutrir com o melhor alimento, um ato de resistência-resiliência-transformação que cobra seu quinhão, num misto de apego e aprisionamento. Em *Livre Demanda* busco traçar questões sobre o envolvimento, a intimidade entre mãe e filha em um processo simultâneo de nutrir uma a outra.

Passei a considerar as imagens que produzia em fotografia, pelo celular, de outra forma; cada fotografia era uma imagem potencial, os afazeres cotidianos passavam a ser encarados de outra maneira. *Matilha Doméstica*, [Figura 203] remete diretamente a uma *selfie* familiar [Figura 204], sob uma paisagem íntima que revela traços identitários e memórias nas fotos, livros, máscaras-roupas-pijamas representadas pelos/nos/dos personagens da pintura, que não por acaso, minha família. As pequenas batalhas e brincadeiras cotidianas ecoam na pintura. Resistindo e existindo nos avizinhamentos, redes de apoio e matilhas, a *selfie* produzida não tinha pretensões divinatórias do que vivenciaríamos meses depois. Meu núcleo familiar foi atingido e percorremos a pandemia do coronavírus, juntos e separados.



Figura 201. MENCARINI, Marta. *Livre Demanda*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020.

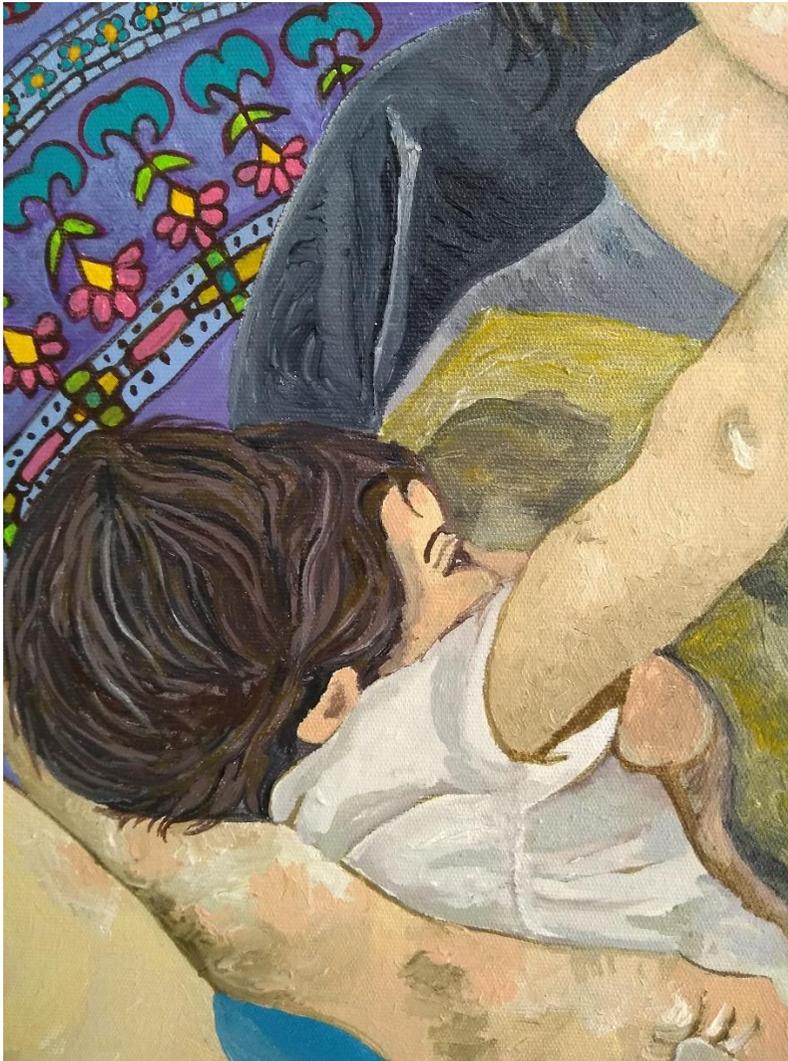


Figura 202. MENCARINI, Marta. *Livre Demanda*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020. Detalhe.



Figura 203. MENCARINI, Marta. *Matilha Doméstica*, acrílica sobre tela, 54x65 cm, 2020.



Figura 204. MENCARINI, Marta. Fotografia, *selfie* familiar que inspirou a pintura *Matilha Doméstica*.

Assumir a vulnerabilidade não somente do/no corpo-mente-mãe, mas também enquanto prática artística. Os primeiros experimentos com tinta óleo foram também parte de meu processo-questionamento como pintora, da prática em que busco-anseio como artista. Prossigo no caminhar de uma escrita de si, partindo de imagens fotográficas tiradas por mim, e/ou familiares, a fim de produzir autoficções que buscam travar diálogos entre a experiência em maternar e produzir arte.

Por uma investigação que esbarra na vida-pessoal, tanto minha como dos personagens familiares que escolho representar, bem como pela proximidade de cada um deles, com o estreito espaço de produção artístico-doméstico no qual desenvolvo meu trabalho poético, que passa inevitavelmente e constantemente a ser questionado, pelas pessoas-familiares que escolho retratar nas pinturas.

Atravesso um laborioso processo em "retratar" aqueles que amo e lidar com as críticas/anseios particulares; "Minha expressão não está parecida comigo! Minhas pernas estão

tortas! Eu quero estar de vestido, rosa! Meus olhos estão estranhos! Meu pescoço está largo!!!". São análises sistemáticas que atravessam não apenas as escolhas estéticas ou poéticas que desenvolvo, mas principalmente os títulos das obras, bem como os enquadramentos, expressões e gestos, dos personagens-pessoas que habitam meu fazer materno-artístico.

A pintura *Encontrar os tesouros e reparar as ausências* (2021) [Figura 205] trafega pela construção de experiências-memórias a partir da relação intrafamiliar e ancestral com o mato. O quintal de plantas nativas do cerrado, vegetais e árvores frutíferas, envolvem a paisagem lúdica das brincadeiras infantis em construir mundos imaginários e aventuras mirabolantes de encontrar tesouros escondidos. Gerações distintas, avô-neta, envolvem-se em ensinar-conhecer-experimentar em devir-vivência retroalimentação afetiva, da infância presente-passado-futuro, dos desejos/sonhos infantis possíveis e impossíveis. Dos caminhos-escolhas traçados em outros tempos, possíveis de serem (re)feitos no agora.



Figura 205. MENCARINI, Marta. *Encontrar os tesouros e reparar as ausências*, óleo sobre tela, 54x65cm, 2021.



Figura 206. MENCARINI, Marta. *Não há lugar como nosso lar*, óleo sobre tela, 54x65 cm, 2021.

A pintura, *Não há lugar como nosso lar* (2021) [Figura 206] trava um diálogo estreito com o conto “O mágico de Oz”, trafegando sob a mistura entre realidade e ficção, de inventos lúdicos-devaneios-sonhos infanto-juvenis projetados na vida adulta. Buscando abordar as ambivalências entre sonho e realidade, em quais sentidos são performados cada um dos personagens do conto na busca por uma ingênua-romântica ideia de perfeição do/no lar-familiar. Na pintura, o caminho de “tijolos amarelos” propõe distintas direções, os personagens da ‘família’ atravessam o percurso, que os leva a uma pequena casa de boneca.

Exaustão, palavra insuficientemente sintética para significar o esgotamento materno que não é somente físico e mental é metafísico, histórico, político. A pintura *Exaustão* (2021) [Figura 207] provoca o espaço-tempo-corpo-útero-mãe, mulher pandêmica, atravessada por um mundo-crise onde o

privado torna-se público, em que tudo é para agora. Corpo unotriplicado-exausta, corpo-polvo-mãe, em movimento constante.

A pintura *Sobrecarga mental* (2021) [Figura 208] aborda o trabalho invisível materno, cuidado-manutenção com a casa-filha-comida-contas-saúde que abrange os espectros público e privado de ser mulher-mãe-artista amplificados pela pandemia do coronavírus. Neste trabalho, busco a plasticidade do escorrido da tinta a óleo, em camadas múltiplas e sobrepostas, utilizando o suporte em MDF entelado.

Suporte que também escolho para a pintura *Mãezinha bota um paninho* (2021) [Figura 209], na qual, de forma bem humorada, busco o deboche-sátira-sarcasmo da solicitação patriarcal que intitula a obra. Abordando a liberdade de mães amamentarem em espaços públicos. A pintura foi transformada em Lambe-lambe^{clxxxix} [Figura 210].



Figura 207. MENCARINI, Marta. *Exaustão*, 45x80cm, óleo sobre tela, 2021.

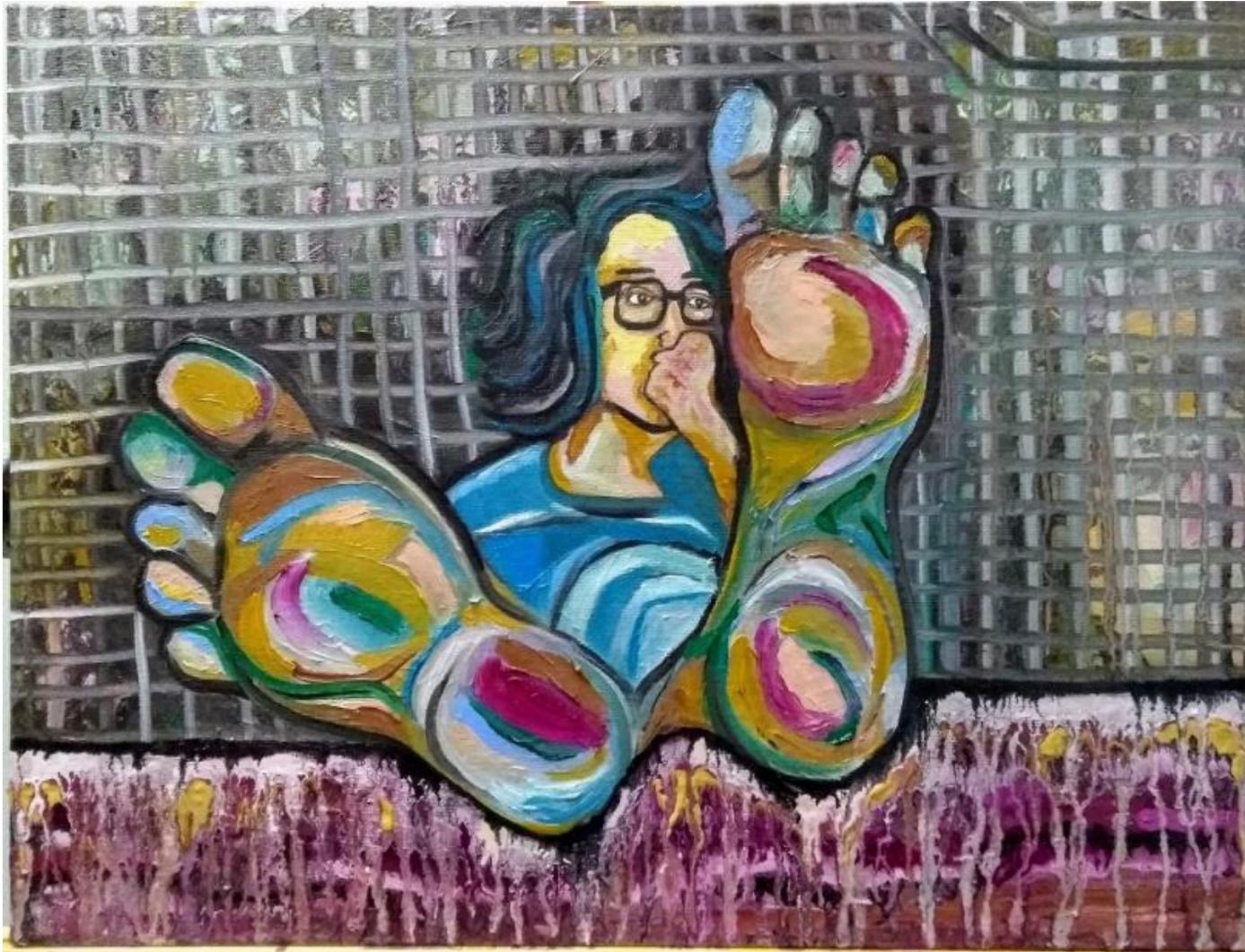


Figura 208. MENCARINI, Marta. *Sobrecarga mental*, óleo sobre MDF entelado, 30x40cm, 2021.



Figura 209. MENCARINI, Marta. *Mãezinha bota um paninho*, 40x30cm, óleo sobre tela, 40x30, 2021.



Figura 210. MENCARINI, Marta. *Mãezinha bota um paninho*, dimensões variáveis, Lambe-Lambe/ Colagem digital, 2021.

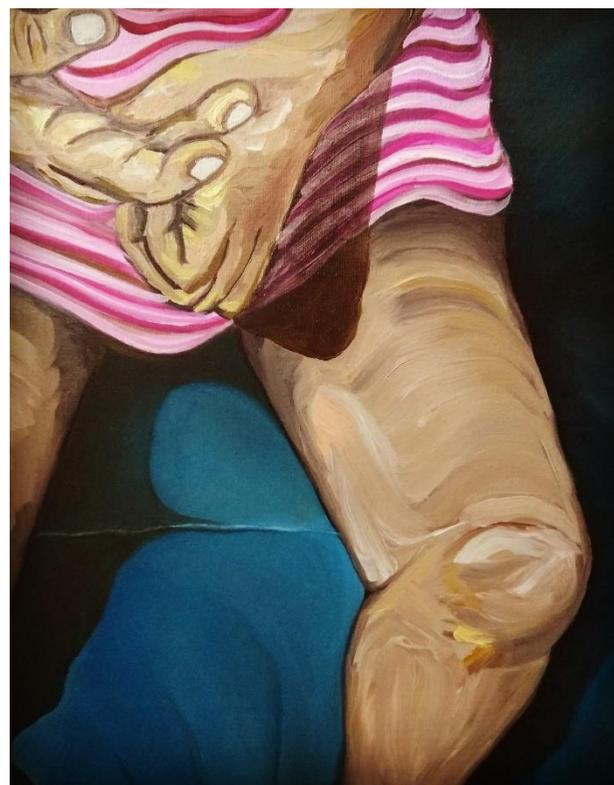


Figura 211. MENCARINI, Marta. *Ponta Cabeça*, óleo sobre tela, 64x65 cm, 2021.

Passo então a buscar a abordagem da pintura como meio para a linguagem que venho perseguindo, a qual não está finalizada na pintura, mas na construção de imagem-memória-diálogo com o outro, a imagem não somente sob o suporte da tela, mas também no espaço público, lugares não necessariamente institucionalizados pelo sistema da arte, nos quais pessoas-mães-mulheres-homens-crianças etc., possam se envolver, fruir com as temáticas da maternidade e da maternagem.

A pintura *Ponta Cabeça* [Figura 211], aborda a dor infantil, como também a dor adulta, insegurança materna, medo-culpa, ambivalência de sentimentos sensações tanto da criança como de quem cuida-cria da criança. A pintura atravessa o espaço-enquadramento da tela e torna-se carta de Tarot para o projeto “Cartas ao M.A.R ternar”^{cx} [Figuras 212 e 213].

Birra: Expressão genuína da incompreensão dos sentires e dos queres, que gera confusão entre corpo-mente-sensação-sentimentos internos e externos, que não sabemos ao certo onde por. Em ser um pequeno corpo, que está em constante aprendizado, conquistando diariamente sua própria autonomia, testando a si e aos outros que a cerca. Perceber-se dependendo gera uma ambivalência de sentimento: Angústia/controlar. A birra se manifesta tanto em corpos infantis como em corpos adultos. A birra nos espanta, nos tira da zona de conforto, nos confronta, nos provoca. É preciso paciência e empatia, em não estar somente exercendo nosso poder, em um exercício de colocar-se no lugar do outro e acolher tanto a criança, como a nós mesmas.



XII. BIRRA

Expressão genuína da incompreensão dos sentires e dos querereres, que gera confusão entre corpo-mente-sensações-sentimentos internos e externos, que não sabemos ao certo onde por.

Em ser um pequeno corpo, que está em constante aprendizado, conquistando diariamente sua própria autonomia, testando a si e aos outros que a cerca.

Perceber-se dependendo gera uma ambivalência de sentimentos; Angústia/controlé.

A birra se manifesta tanto em corpos infantis como em corpos adultos.

A birra nos espanta, nos tira da zona de conforto, nos confronta, nos provoca.

É preciso paciência e empatia, em não estar somente exercendo nosso poder; em um exercício de colocar-se no lugar do outro e acolher, tanto a criança, como a nós mesmas.

35

Figura 212. MENCARINI, Marta. *Birra*, dimensões variáveis. Ilustração para carta de Tarot para o projeto Cartas ao M.A.R ternar, p. 34 e 35, 2021.



Figura 213. Imagens das Cartas de Tarot, dimensões variáveis. Projeto Cartas ao M.A.R ternar, p. 10 e 11, 2021.

Girar em torno do seu próprio eixo, girar, girar, girar, fechar os olhos e girar, abrir os braços e girar até compreender-se completamente tonta. Provocar as entranhas das subjetividades múltiplas. Provocar deslocamentos que nos obrigam a estar em movimento. Muitas foram as flechas lançadas ao alto, flechas-texto-imagens-sons-tinta, algumas passaram de raspão pelo meu corpo, outras me atingiram em cheio. Fazendo-me entrar em contato com um eco interno profundo, quase azul.

Neste ponto do texto, fazemos uma pausa, pois busco aqui produzir um retorno ao capítulo 1 desta tese, no qual abordamos a *Poética Materna do Enquanto*. Visto que compreendo meu processo investigativo-criativo-artístico-coletivo através das incorrências-escolhas-fissuras-separações e [re]começos, tanto de natureza poética como pessoal e íntima.

Primeiramente, os processos em *Escrever-me*, instrumento de rotação para a engrenagem de assumir a pintura como prática artística. Em que a materialidade da tinta, cheiro-cor-luz-forma convidativa, permitiu a “concretização para uma

ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto [artístico]” (SALLES, 2011, p. 58). Tais processos de feitura entre imagem e escrita se deram fundamentais à construção do projeto artístico em abordar a maternagem/maternidade como campo investigativo-artístico, dando vazão à experiência intimista fronteiriça em ser-sendo mãe-artista, a qual move-se em assumir-se vulnerável e, para tanto, produzir uma estratégia político-artística.

Posteriormente, os primeiros experimentos com imagens figurativas foram também parte de meu processo-questionamento como pintora, da prática em que busco-anseio como artista em persistir no caminhar de uma escrita de si, apropriando-me de imagens fotográficas tiradas por mim, e/ou familiares, a fim de produzir autoficções que buscam travar diálogos entre a experiência em maternar e produzir arte.

Neste processo em revisitar-me, tanto a mim como meu processo criativo, entrar em contato físico-mental-sentimental com as vulnerabilidades em contrapartida às muralhas da zona

de [des]conforto, fez com que travasse uma compreensão estratégica, nomeada *Poética Materna do Enquanto*, como ferramenta poética-política-materna.

A retomada dos trabalhos precedentes emerge como uma estratégia potencial para artistas que, simultaneamente, dedicam-se à criação artística e ao cuidado dos filhos. Através da revisitação, propõe-se uma (re)aprendizagem dos movimentos criativos, atestada pelas experiências coletivas e pela necessidade de reconfigurar a prática artística em resposta a novos contextos pessoais e sociais.

Tais processos de reconfigurações se deram na pintura *Mãezinha bota um paninho* (2021), na qual transpôs o suporte pintura ao formato lambe-lambe. O mesmo processo se deu com a série fotográfica *Domesticidades n.1* (2020), trabalhada a partir da reconfiguração imagética para a construção de uma pintura, *Ponto Zero* (2020) e, posteriormente, um lambe-lambe, *A Revolução será Materna e Feminista* (2022). Da mesma maneira que a pintura *Ponta Cabeça* (2021) recompõe-se em carta de tarot *Birra* (2021). Rever com outros olhos, mover os

dedos em outras velocidades, tatear de mansinho, repetir, repetir, repetir até tornar diferente. A prática de revisitar experiências e processos criativos com um novo olhar, bem como a repetição como estratégia para transformar o que já foi realizado, revela-se como uma tentativa de escapar das limitações impostas pelo dispositivo materno em forma de uma "zona de conforto" que, embora segura, sufoca a autenticidade artístico-materna-poética.

Mostrar-se vulnerável aparenta estar jogando errado o jogo social. Porque foi pesado carregar, arrastar e empilhar todas essas “coisas” que formam a muralha nomeada zona de conforto? É mais divertido parecer forte, estável ou interessante do que ser, qualquer um desses adjetivos. Não dá para ser toda hora. E essa frase da Clarice Lispector que não sai da minha mente, e olha que eu nunca li esse livro: “Liberdade é pouco, o que desejo ainda não tem nome”. Nota mental: ler “Perto do Coração Selvagem”.

O que tem de tão excitante na vulnerabilidade que me deixa sem sono, fervilha a mente, me inquieta? Fico remoendo,

(re)explicando para mim mesma, milhares de vezes. São palavras encadeadas tentando evadir um bololô de sentimentos, não consigo explicar. E frito na cama, olhando as sombras que brincam na parede do quarto... Esse negócio de encarar a própria vulnerabilidade não tá pra jogo. Parece ingênuo, mas, não é. A mente trabalha fora da zona do raciocínio. Pessoas que se reconhecem como mulheres aprendem a performar felicidade desde muito cedo.

- Por que você não está sorrindo?

Desenhar outros contornos não é uma tarefa simples, principalmente porque não fomos nós que definimos os limites impostos. O sistema engole tudo, até o autocuidado. Colocaram tudo à venda; amor, carinho, criatividade. A vulnerabilidade mostra o que é precisamente, preciso. Dói. Não vou mentir. Que horas já são? Que ~~bosta!~~ Eu disse que iria acordar cedo... serei uma zumbi amanhã, mais uma vez.

Fazia muito tempo que não pintava, cerca de um ano, algo praticamente impensável a uma artista que se diz pintora. A mão

esfria, é o que dizem, quando permite-se afastar da materialidade da tinta-cheiro-cor. Nenhum retorno é simples, a mente-corpo tem que reaprender a dançar com a tinta, brincar com a tinta. Pensar-mover-corpo-tinta. A tinta é viva, não sabe, ela se comporta como bem quer, escorre por veios que não havia planejado para a imagem. Molhada é uma, seca se torna outra, a tinta mutante, muda de cor, textura, brilho, opacidade. Trata-se da materialidade desse pigmento cheiroso e viscoso, tinta, lugar de aconchego, onde deposito minha vulnerabilidade.

Mover-se em passos curtos para não tombar, escolhi a aquarela, papéis pequenos, sobre a mesa, ao fim da noite, *enquanto* minha filha dorme, passei a permitir novamente o contato entre o pincel e o papel, minhas mãos-anseios-medos-corpo guiando esse envolvimento, produziram novamente a primeira imagem, um quase exercício-expurgo de mim, que nomeei *Impressão do Vazio* (2023) [Figura 482].

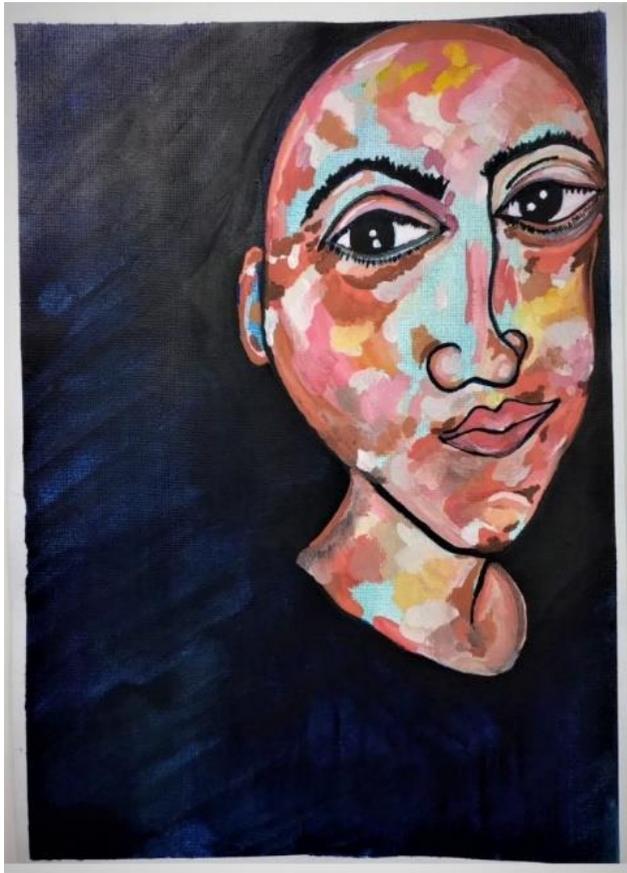


Figura 214. MENCARINI, Marta. *Impressão do Vazio*. Aquarela sobre papel. 297x210 mm. A4. 2023.

Venho exercitando retratar-me a algum tempo e, pela primeira vez, retirei meus cabelos negros da imagem, retratei-me

careca, com a pele azulada e algumas manchas de tinta próximas a cores de carnes, possíveis ou não. A representação da cabeça se estabelece em uma parte estranha do papel, não está centralizada, mas muito acima, quase confinada entre as margens da folha. Talvez sejam nos olhos, não sei ainda. Esta imagem incômoda se assemelha àquela que vi no reflexo do espelho, um vulto meu que, talvez incompleta, esteja mais próxima do todo do que se estivesse inteira.

A aquarela *Responsável por outra que não eu* (2023) [Figura 215] foi produzida como segundo exercício, mais consciente em relação à produção-composição imagética. Recorro ao desenho no papel e esboços/rascunhos. Produzo um rosto de perfil que expõe uma máscara ao lado. Uma grande mão esquerda é estendida, dedos longos e compridos como quem solicita por algo. A imagem em desenho passa por um processo de camadas sobrepostas em aquarela, a máscara-rosto recebe um fino fio azul, ao seu redor. A máscara na imagem retoma um lugar-espaco-criação-vivência entre ser/estar mãe e filha e os diversos papéis que são incumbidos aos corpos-mães.

A temática da responsabilidade é atravessada pela temática da vulnerabilidade na qual se compõe; nas imagens, busco transpor as sensações-sentimentos que abarcam a imposição sociocultural compulsória aos corpos-mulheres-mães em ser/estar responsáveis por outro ser/individuo em formação, mesmo em condições vulneráveis.

Busco compor imagetivamente em fragmentos, círculos, partes metáforas que buscam questionar sobre o quão responsáveis somos sobre nós mesmos, bem como o quanto a responsabilidade por outro (a) pode oprimir e exaurir a existência-corpo-mãe responsabilizada pela sociedade em executar diversos papéis: criteriosa, consciente, equilibrada etc. que, por muitas vezes, são impossíveis de serem cumpridos, que passam a ser desenvolvidos nas pinturas; *Esferas do risco* [Figura 216] e *Reencontrar o mundo exterior (interior)* [Figura 217].



Figura 215. MENCARINI, Marta. *Responsável por outra que não eu*. Aquarela sobre papel. A4. 2023.



Figura 216. MENCARINI, Marta. *Esferas do Risco*. Série: Em ser responsável por outra que não eu. Acrílico sobre MDF entelado. 40x50 cm. 2023.
Figura 217. MENCARINI, Marta. *Reencontrar o mundo exterior (interior)*. Série: Em ser responsável por outra que não eu. Acrílico sobre MDF entelado, 40x50 cm. 2023.



Figura 218. MENCARINI, Marta. *Mãe de uma*, óleo e acrílico sobre tela, 80x90 cm. 2021/2024.

Trata-se de encarar a vulnerabilidade ambígua dos quereres, busco persegui-la pelas minhas veias, onde pulsa, sentindo-a escorrer pela minha garganta, dura. Trata-se em assumir a precariedade do desejar, emoções que sacodem, aumentam o batimento cardíaco, fazem transpirar.

Mãe de uma (2021/2024), título que recebeu essa composição de tintas e vivências. Essa pintura se faz carregada de madrugadas do *Enquanto*, dúvidas e postergações, passamos por diversas modificações, sobreposições de tintas, escolhas de cores, retirar e colocar imagens, expressões nos rostos e olhares; uma separação, uma mudança de morada, processos desconhecidos e construções de caminhos de outras possibilidades; em viver, fazer arte e criar minha filha.

Passei um bom tempo com a pintura inacabada pendurada na parede, ela olhava para mim e eu olhava para ela e eu sabia que não ia terminar tão cedo. Durante esses anos, ela me acompanhou por momentos muito específicos, coisas que não se projetam em palavras, mas em camadas impressas na imagem.

A pintura *Mãe de uma* (2021/2024) [Figura 218], parte de uma sessão de fotografias, performadas por mim e por minha filha Athena, afim de dialogarmos sobre a carga mental, o trabalho do cuidado, da criação e as relações intrínsecas entre o crescimento/ desenvolvimento tanto da criança como da mãe, imbuídas nas relações de trocas em ensinar e ser ensinada. Na pintura, há uma referência direta a um trabalho da artista Clarice Gonçalves, *Existência Simultânea*^{cxci}. Imagem que se faz pendurada na parede, no último plano da pintura.

A última pintura que abordaremos nesta análise tem como título *A conta que não fecha* (2024) [Figura 219], a qual abre outros diálogos sobre minha produção artística, em permitir afagar a individuação, compreender os limites entre individualismo e autorrealização de si mesma. Relatar-me não passa a ser um processo individual, mas um lugar-imagem-composição em transformação e reconhecimento, de mim comigo mesma e de outras-corpas [mães ou não] que assim desejarem.



Figura 219. MENCARINI, Marta. *A conta que não fecha*, óleo e acrílico sobre tela, 45x65 cm, 2024.

Desfechos no *Enquanto*

Ser mãe-artista no Brasil é uma trincheira? Tem-se de assumir o corpo-mãe-quimera-polvo com seus diversos tentáculos que abarcam funções domésticas, públicas, privadas, manutenção e cuidados, cobranças sociais e pessoais em “não abandonar o sonho para manter a família” (FELINTO, entrevista 2), em um exercício diário de transmutar determinismos socioculturais. Tem-se de vasculhar pelos destroços do corpo-mãe ao encontro da mulher, assumir-se mulher de mãos dadas à mulher, afagar-se para semear estratégias maternas, gerar poéticas da sobrecarga mental, poéticas do tempo esgarçado, poéticas do inacabado.

Fecundamos estratégias possíveis: Exigimos a divisão do trabalho doméstico; como “*refúgio-estratégico*”, realizamos produções artísticas com/sobre junto de nossas filhas e filhos; descansamos em “*sanitários santuários*” (JOCARLA GOMES) e retomamos nossos “*cadernos de anotações/caderno de artista*”, investigamos, organizamos e visibilizamos pesquisas, arquivos, ideias e desejos para/que alcancem outras mulheres.

Não teremos pressa para acabar nossos trabalhos artísticos; nosso tempo não é o mesmo desse sistema que aí está posto. Negociamos diariamente e enfrentamos nossos colegas de trabalho. Investimos e exigimos recursos financeiros dignos às mulheres que trabalham conosco, seja dentro, seja fora de nossas casas. Criamos redes de apoio nas/com as escolas, avizinhamo-nos como comadres-mães que buscam objetivos semelhantes. Exaustas, mas seguimos em luta, resistindo, formando coalizões, lapidando-nos nesta jornada que nunca fazemos sós.

Esta investigação teve como objetivo acrescentar reflexões ao diálogo feminista sobre a maternidade no âmbito da produção artística contemporânea, buscamos criar um recorte na produção de artistas mães contemporâneas brasileiras, a fim de analisar as narrativas imagéticas e os discursos sobre os quais as representações constroem relatos do mundo social, vivências pessoais, experimentos performativos, produções de visualidades que favorecem a investigação sobre o feminino e a maternidade.

Após quatro anos de pesquisa, entrevistas, análises, compreendemos que o campo da arte e maternagem na contemporaneidade manifesta críticas às relações de poder estabelecidas pela cultura hegemônica e inscrevem outros contextos a serem trabalhados, debatidos, confrontados na cultura vigente, ao passo que a produção poética de artistas-mães amplia o debate feminista nas artes visuais.

A produção poética desenvolvida por artistas-mães trava alicerces para a criação de outras escrituras-visualidades sobre a maternidade e a maternagem, na contemporaneidade, não

apenas no universo das artes visuais, mas na cultura-vida-mundo, no sentido em que amplia a visibilidade das particularidades viventes de mães e pessoas que cuidam.

Assim, as artistas-mães concebem expressões-poéticas-imagens-palavras-sons arte embotadas de vida-experiência cotidiana para refletir sobre os acontecimentos macro-sistêmicos-poderes. Abrindo fissuras hermenêuticas na produção e representação sobre/da maternidade, exigindo que o mundo-estado-sociedade solidarize com essas novas vidas mulheres-mães e crianças.

Apontamos a crescente retomada nas produções artísticas e poéticas que abordam a maternidade e a maternagem como temáticas em pesquisas acadêmicas e exposições, dentre as quais se destacam: *Birtg*^{cxcii} (Londres, 2019), tal como o levantamento feito pela pesquisadora Silvana Macedo (2017); *Maternal Metaphors* (2004), *New Maternalisms: Redux*^{cxci} (Alberta, 2016), *New Maternalisms*^{cxci} (Toronto 2012; Santiago, 2014), *Home Truths* (2013), dentre outras. Pontuamos importantes museus para a pesquisa como o MOM – Museu da

Maternidade^{cxv}, localizado em São Petersburgo, Flórida – EUA; *Birth Rites Collection*, em Londres, e no *Museum of Motherhood*, em Nova Iorque. Tal como o levantamento feito pela pesquisadora Clarissa Borges (2019).

Tantas outras artistas abordam os estereótipos da maternidade, a pressão social patriarcal e a luta de empoderamento das artistas mães, rompendo aspectos romantizados do ato de matinar: Mierle Laderman Ukeles com o *Manifesto para arte de manutenção* de 1969 e a proposta para a exposição *CARE*; Barbara Carrasco, na litogravura *Pregnant Woman in a Ball of Yarn*, (1978); Lourdes Grobet, na série de fotografias *La doble lucha* (1981-2005); o coletivo Polvo de Gallina Negra, no trabalho *Madres! Nuestro Mundo* (1983); Renina Katz, na série de xilogravuras *Retirantes* (1994); Eti Wade, em *Mother artist statement* (2001); dentre outras cujas poéticas foram analisadas nesta tese.

No Brasil, a abordagem sobre temáticas que envolvam a maternidade e a maternagem passa a ser traçada com mais expressividade na contemporaneidade. Exemplo disso são as

exposições: *As vezes é melhor fazer uma sopa*^{cxvi} (2016); *Madre Pérola*^{cxvii} (2018); Dentro fora entre: o corpo da mulher (não) é uma casa^{cxviii} (2019); *Matriz*^{cxix} (2019); *Exposição Arte na Maternidade*_{MAM} (2021)^{cc}; *Ovo Lar*^{cci} (2022); *Idílio*^{ccii} (2022); *A Doce Matéria Mater*^{cciii} (2022-atual); *Imersão artística M.A.R; Mulher Artista Resiste*^{cciv} (2021/2022); *Festival Ocitocina*^{ccv} (2022); *Maternagem: percepções sobre o nascer*^{ccvi} (2023); *Não Reagente*^{ccvii}; *A menina é a mãe da mulher*^{ccviii} (2023); *Não há descanso do coração sobre a pelve*^{ccix} (2023); *Fio-ação*^{ccx} (2023); *Leite de Pedra*^{ccxi} (2023); *Lilas*^{ccxii} (2023); *Mães no imaginário da arte*^{ccxiii} (2023); *MAM Mostra de Arte e Maternidade, Mamãe, mães, mamãe*^{ccxiv}; (2023) Tal como *sementes*^{ccxv} (2023); *Língua Materna*^{ccxvi} (2023); *É preciso dizer antes que passe*^{ccxvii} (2023); *Armadilhas Maternagem e Arte*^{ccxviii} (2023); dentre outras.

Diversas são as artistas mães brasileiras das quais não foi possível analisar os trabalhos, nesta pesquisa. Contudo, fazem parte do desejo em permanecer pesquisando, aprofundando e ampliando os espaços de diálogo-trocas-fruição e reivindicação de direitos. Dentre elas: Anna Maiolino; *Por um fio*, Série

Fotopoemação (1976); Aline Motta, Pontes sobre Abismos (2017); Brígida Baltar, Abrigo (1996); Luciane Bucksdricker, E a casa caiu (2017); Daisy Serena (2019); Ana Dalloz (SP); Luisa Günther (DF); Leonora Weismann; Alessandra Lange; Evary Leal; Emilia Simon; Anne Caurtios (SP); Beatriz Bonifacio (SP); Lucia Oliveira; Luciana Brandão; Carolina Velasquez (SP); Isabel Pochini (SP); Stella Ramos (SP); dentre tantas outras.

Noutro sentido faz-se interessante para esta pesquisa pontuar que no ano de 2022, durante a Documenta 15 em Kassel, na Alemanha, a artista Graziela Kunsch, em colaboração com Elke Avenarius, apresentou a obra *Creche Parental Pública* [*Public Daycare*], transformando o museu *Fridericianum* em um espaço de convivência-infantil-aprendizagem-doméstica-cotidiana. A artista Graziela Kunsch pontua, em seu site oficial, que a obra foi inspirada na abordagem pedagógica de Emmi Pikler (1902-1984) e na investigação sobre o desenvolvimento infantil da primeira infância. A abordagem de Pikler, em linhas gerais, traz a atenção ao movimento livre e autonomia dos corpos infantis, enfocando no desenvolvimento psicomotor da criança.

Faz-se importante para essa análise a proposta de inclusão de crianças no espaço expositivo do museu, em que os adultos são convidados a aprender com os movimentos-experimentações das crianças, uma quebra de hierarquia-corpo entre adultos e bebês.

Durante essa jornada investigativa, pude compreender a **potencialização em criar coletivos, em processo de coletivizar-se como ferramenta de combate e resistência**. Tanto pelo processo de pesquisa em arte e maternagem, como em integrar coletivas de mães-artistas. Da mesma maneira em idealizar, coordenar, produzir e desenvolver o *Mapeamento-Cartografico AeM*, experiências que ampliaram e ampliam em modos-afetos-percepções-trocas-existências em aproximar-me de outros processos de subjetivação de artistas-mães brasileiras.

A Poética Materna do Enquanto estruturou-se como uma ferramenta metodológica para a produção artística, a qual se deu através de frutífera colheita em diversas literaturas feministas, saberes e fazeres, perspectivas, pensamentos fronteiriços que me provocam em descolonizar meus olhares-mente-corpo-

maternagem-processo artístico, tal qual processos físico-psicológicos que me atravessaram, oprimiram, construíram e desconstruíram nestes últimos 42 anos.

O trabalho em elaborar pesquisas com temáticas voltadas à maternagem acompanha as demandas contemporâneas em reverberações dos movimentos feministas e ativistas, os quais buscam exigir-produzir teorias feministas próprias que apontam a outros conceitos-ideias-sentidos-conteúdos-significações mais representativas e adequadas às vivências-experiências dos corpos-sentidos-mundo; em feminismos plurais^{ccxix}.

A mensagem final é que nunca conseguiremos igualdade de gênero entre homens e mulheres, a menos que valorizemos o trabalho de cuidar tanto quanto valorizamos o trabalho remunerado – ou quando ambos, homens e mulheres, fizerem-no. (SLAUGHTER *apud* O'REILLY, 2019, p. 25, tradução nossa).

As investigações que abordam a maternidade/maternagem merecem aprofundamentos, captação de recursos, produção de projetos expositivos,

produção de residências artísticas voltadas para mães e seus/suas filhos/filhas, publicação de livros e documentários, dada a consistência de material produzido e relações criadas até então. Em meu desejo investigativo profundo, buscarei transpor territórios-línguas-linguagens, a fim de investigar artistas-mães latinas. Entendo que esta tese se estabelece como o início de uma longa pesquisa que realizarei pelos próximos anos, na minha vida artística e acadêmica.

Faz-se necessário ampliar/construir espaços para as mulheres-artistas-mães e seus/suas filhos/filhas no sistema/instituições da arte contemporânea, bem como em instituições de pesquisa/estudo/extensão e universidades. De modo que “a maternidade não seja uma responsabilidade total da mãe, o ser humano mãe precisa de condições para oferecer o melhor a seus filhos e nisso entra a responsabilidade de todos” (CAVALCANTE, entrevista para AeM, 2020).

Cada vez mais é preciso falar desta batalha diária das mulheres que gestam, parem, nutrem, maternam e sustentam a vida no planeta. Valorizar o trabalho reprodutivo e reivindicar

melhores condições de vida para todas as pessoas é um ato de resistência frente à necropolítica do sistema colonial moderno, patriarcal e neoliberal.

Podemos estar sob o mesmo céu do jogo de poder-saber-força, subjetividades e significantes, mas nem todas as mulheres-mães-artistas comungam do mesmo barco-espaco de práticas de privilégios. Trata-se de manter o fôlego, exigindo políticas públicas com perspectivas transversais de gênero, sexo, raça, etnia, território, nacionalidade, classe, maternidades e demais marcadores sociais da diferença.

Referências

ABREU, Mariela Lamberti. **O corpo Materno como provocação entre público e privado. Revista Aspas PPGAC-USP**. Vol. 8, n. 1, 2018. DOI: 10.11606 /Issn. 2238-3999.v8i1, p163-175.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum: Sobre o método**. São Paulo: Boitempo, 2019.

ALMEIDA, F. L. de. **Volver à vulva: O olhar de uma feminista sobre algumas representações da genitália feminina nas artes visuais**. Cartema, 8(8), 2021, 97–111.
<https://doi.org/10.52583/cartema.v8i8.248538>

ANASTACIO, Leticia Cassia da Silva. **Outra forma de ser mulher: a luta das mulheres Zapatistas a partir de uma análise decolonial (1999-2007): Another way of being a woman: the struggle of Zapatist women from a decolonial analysis (1999-2007)**. **Revista De História Da UEG**, 10(02), e022117, 2021. Disponível em: [//www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/11575](http://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/11575).

ANZALDUA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Tradução: Édna de Marco. Revisão: Claudia de Lima Costa Simone Pereira Schmidt. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis - SC, Brasil. v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ANZALDÚA. Glória. **A vulva é uma ferida aberta e outros ensaios**. Tradução Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

ANZALDÚA, G. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. 4ªed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. Traducción: Carmen Valle. Madrid, España: Capitán Swing Libros S.L., 2016.

ANZALDÚA, Gloria. **Como domar uma língua selvagem**. Tradução: Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. Revisão da Tradução: Viviane Veras. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, p. 297- 309, 2009. Disponível em: <https://prefcgrepositorio.campogrande.ms.gov.br/wpcdn/uploads/sites/26/2019/10/15anzaldua%C2%A6%C3%BC%20como-domar-uma-linguaselvagem.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2024.

AMARAL, Rosana e LIMA, Deyvison. **Judith butler sobre o gênero: as performances e os corpos estranhos**. *Kínesis*, Vol. XIV, nº 36, julho 2022, p.444-463.

AMÉLIA, Sylvia. **Mulheres, arte e domesticidade: entre a Arte feminista e o Dicionário do Lar/** Silvia Amélia Nogueira de Souza. 2012. 126f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2011.

AMÉLIA, Sylvia. **O Corpo entre a arte e o Dicionário do Lar: uma leitura sobre os vídeos domésticos de Letícia Parente**, 2017. Disponível em: <https://sylviaamelia.com/o-corpo-entre-a-arte-e-o-dicionario-do-lar-uma-leitura-sobre-os-videos-domesticos-de-leticia-parente-2017/>.

AQUINO DE SOUZA, Cristiane. **A Desigualdade de Gênero no Pensamento de Rousseau**. Revista Novos Estudos Jurídicos - Eletrônica, Vol. 20 - n. 1 - jan-abr 2015. Doi: 10.14210/nej.v20 n1.p. 146-170.

ARAUJO, Luiz Antônio Souza de; FERNANDES, Edicléa Mascarenhas. **O cuidado com pessoas com deficiência em tempos do COVID-19: considerações acerca do tema**. Brazilian Journal of health Review. Braz. J. Hea. Rev. Curitiba, v. 3, n. 3, 5469-5480 may. /jun. 2020. ISSN 2595-6825

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

ALVES, Caroline Farias. **Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2019.

ANDERSON, Elizabeth. Feminist Epistemology and Philosophy of Science. In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. 2011.

Disponível em: <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-epistemology/>.

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2023. São Paulo: **Fórum Brasileiro de Segurança Pública**, ano 17, 2023. ISSN 1983-7364. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/6b3e3a1b-3bd2-40f7-b280-7419c8eb3b39>.

ANZORENA, Claudia., & YÁÑEZ, Sabrina. **Narrar la ambivalencia desde el cuerpo: diálogo sobre nuestras propias experiencias en torno a la “no-maternidad”**. Investigaciones Feministas, 4, 2013, p. 221-239. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.43890.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BADIOU, Alain. Sobre a situação epidêmica. In: **Sopa de Wuhan**, 2.a edição: abril 2020, Rio de Janeiro, Brasil. Edição portuguesa: Editorial Siesta. Coordenação editorial: Caro Pierro. Revisão: Mauro Sá Rego Costa

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

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos Pagu (26), Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, Campinas, 2006, pp.329-376.

BAILER, Sascia; KALLENBERGER, Magdalena; SILVA; Maicyra Leão Teles; *et al.* **Re-assembling Motherhood(s): On radical Care and Collective Art as Feminist Practices. Maternal Fantasies**. Onomatopee. 2021.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11. P. 89 – 117. 2013.

BARAITSER, L. **Maternal Encounters: The Ethics of Interruption**. London, UK, and New York, NY: Routledge, 2009.

BARAITSER, L., POLLOCK, G. & SPIGEL, S. “**Editorial: M(O)ther Trouble: Motherhood, Psycholysis, Feminism**”, *Studies in the Maternal* 2(1), 1, 2010. Doi: <https://doi.org/10.16995/sim.80>.

BARAITSER, Lisa. Maternal Publics Time, Relationality and the Public Sphere. In: BARAITSER, Lisa. **Mothering and Psychoanalysis: Clinical, Sociological and Feminist Perspectives**. Demeter Press. Canadá. 2014. ISBN 978-1-927335-26-0.

BARAITSER, Lisa. **Enduring Time**, London and New York: Bloomsbury, 2017.

BARBOSA PINTO SILVA, J; SILVA LOPES, E. **O ativismo materno na pandemia da COVID-19 no Brasil**. Revista Científica/FAP, Curitiba, v. 29, n. 2, p. 337–368, 2023. DOI: 10.33871/19805071.2023.29.2.8124. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/8124>. Acesso em: 29 fev. 2024.

BARROS, Alessandra e ABULQUERQUE, Larisse. Aumento da violência contra a mulher durante o isolamento social: perspectivas constitucionais e penais. In: RODRIGUES, Carla Estela; MELO, Ezilda e POLETINE, Maria Julia (org). **Pandemia e Mulheres**, Vol. 01, Salvador: Studio Sala de Aula, 2020.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.

BARROS, Roberta. Tomar para si: Diálogo entre arte contemporânea, o maternal e direitos reprodutivos. In: CESARI, Paula (Org.). **Feminino Manifesto**. 1 ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021. p. 93 –127.

BARROS, R., FRIAÇA, B., OLIVEIRA, L; DERRAIK, A. RIVERA, T, **Arte, Mulher e Sociedade** – Residência Artística em Instituição Pública de Saúde. Simpósio 10 – Práticas colaborativas na arte contemporânea: processos criativos críticos e tensionamentos políticos, 24 Encontro da ANPAP, Compartilhamentos na Arte: redes e contextos, Santa Maria, RS, 2015.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc.** 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BASTOS, Roberto Kennedy de Lemos. **A escrita como cuidado de si na obra tardia de Michel Foucault.** Revista Sisifo. 2017. ISSN: 2359-3121

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

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida.** volume 2. Tradução Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERARDI, Franco. Crônica da psicodelfação. In: **Sopa de Wuhan.** 2.a edição: abril 2020, Rio de Janeiro, Brasil Edição portuguesa: Editorial Siesta Coordenação editorial: Caro Pierro Revisão: Mauro Sá Rego Costa Arte da capa: Caro Pierro.

BESERRA, Elisa Elsie; PAVAN, Maria Angela; COSTA, Josimey. **O autorretrato na fotografia contemporânea e a negociação de um novo repertório visual sobre a amamentação.** Diálogos, Maringá-PR, Brasil, v. 27, n. 3, p. 72-93, set./dez. 2023.

BETTERTON, Rosemary. **Maternal Embarrassment: Feminist Art and Maternal Affects Studies in the Maternal.** 2 (1) 2010. Disponível em: www.mamsie.bbk.ac.uk.

BETTY, Friedan. **The Feminine Mystique.** Dell, 1974.

BIROLI, Flávia; QUINTELA Débora Françolin. Divisão sexual do trabalho, separação e hierarquização: contribuições para a análise do gênero das democracias. **POLÍTICA & TRABALHO** Revista de Ciências Sociais, nº 53, junho/dezembro de 2020, p. 72-89. ISSN 1517-5901 (online). Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/51417/33129>. Acesso 26 set. 2024.

BONFANTE, G., & HELENE, D. **A casa, a metafísica referencial e a descolonização ideológica da arquitetura e do urbanismo.** *Revista Periódicus*, 1(18), 05–24, 2023. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i18.49918>.

BONNET, Marie-Jo. **Femmespeintres à Leur Travail: de l'autoportrait comme manifeste politique** (XVIIIe-XIXesiècles), *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, nº 49-3, set., 2002, p. 140-167. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm>. Acesso em: 30 jul. 2021.

BORDO, Susan. Feminism, Foucault and the politics of the body. In: RAMAZANOGLU, Caroline (org.). **Up Against Foucault: Exploration of some Tensions between Foucault and Feminism.** Londres e Nova York: Routledge, 1993.

BORDO, Susan. O Corpo e a reprodução da feminilidade: uma apropriação feminista. In: BORDO, Susan, JAGGAR, Alison (ed.). **Gênero, corpo, conhecimento.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

BORGES, Clarissa Monteiro. **O parto nas artes visuais: uma abordagem histórica e feminista do nascimento e da maternidade.** 2019. 318 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

BORGES, Clarissa Monteiro. **Parto como prazer.** *METAgraphias*, 1(3), 2017. Doi: <https://doi.org/10.26512/mgraph.v1i3.273>

BORGES, Luana Lemes. **Novas práticas de maternagem e feminismo das mulheres da plataforma cientista que virou mãe.** Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** 11º ed. Rio de Janeiro 160p. Tradução Maria Helena Bertrand Brasil, 2012.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai.** São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética.** Filó: Autentica, 1 Ed, 2015. ISBN: 9788582176887

BUTLER, Judith. Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico. In: NICHOLSON, J. Linda(Org.).

Feminismo/posmodernismo. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. p. 75-95.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade racial no Brasil.** São Paulo: Selo negro, 2011.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero,** 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-ofeminismo-situacao-da-mulher-negra-naamerica-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero>.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres e Movimento. In: **Estudos Avançados** 17 (49), 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18400.pdf>.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. Feusp - São Paulo. Tese de Doutorado.

CARNEIRO, Sueli. A batalha de Durban. In: **Revista Estudos Feministas**, ano 10, 1º semestre 2002, p.210.

CARRERA, Fernanda; MEIRINHO, Daniel. **Mulheres Negras nas Artes Visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle.** Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/> ISSN 2175-8689 – v. 23, n. 3, 2020 DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27572.

CASTRO, M.G. Família, modos de usar e abusar. Maternidade e deslocamentos ou ensaiando indisciplinas. In: MESSEDER, S.; CASTRO, M.G.; MOUTINHO, L. (orgs.) **Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero** [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 41-65. ISBN: 978-85-232-1866-9. DOI: <https://doi.org/10.7476/9788523218669.0003>.

CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. **The newly born woman**. Trad. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975c, 1987.

CHANTER, Tina. **Gênero**. Conceitos-chave em Filosofia. Tradução de Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHODOROW, Nancy. **The reproduction of mothering**. Psychoanalysis and the sociology of gender. Berkeley: University of California Press, 1978.

CLARK, Linda N. **Traversing mother/artist identities in contemporary installation art, School of Arts and Communication**, Faculty of Business, Education, Law and Arts. University of Southern Queensland, Bachelor of Creative Arts (Honours) (Visual Arts), 2014.

CLÍMACO, Júlia Campos. Maternidades, matrifocalidade e a ética feminista do cuidado. SOF - Debates Feministas, São Paulo, n. 14, p. 1-32, 2020.

COLLIER DE MENDONÇA, M. **Maternidade e maternagem: os assuntos pendentes do feminismo**. Revista Ártemis, [S. l.], v. 31, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/54296>, Acesso em: 19 out. 2021. DOI: 10.22478/ufpb.1807-8214.2021v31n1.54296.

COLLINS, P. H. (2016). **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Sociedade e Estado, 31(1), 99-127. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>

COLLINS, Patrícia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; SILVA, Kleber. A. da; GOMES, Maria Carmem. A. **Interseccionalidade, Opressão Epistêmica e Resistência: uma entrevista com Patrícia Hill Collins**. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, SP, v. 60, n. 1, p. 328–337, 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Mammies, matriarcas e outras imagens de controle. In: COLLINS, Patricia Hill, **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **The Meaning of Motherhood in Black Culture and Black Mother-Daughter Relationships**. Atlanta, Ga. Vol. 4, Ed. 2, (Fall 1987): 3. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/c5d904be524038d21ec38135cea7b5fe/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819689>.

COSTA, Maria Alice; COELHO, Naiara. **A(R)Tivismo Feminista – Interseções Entre Arte, Política E Feminismo**. CONFLUÊNCIAS | Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. Vol. 20, nº 2, 2018. 25-49.

CRISPIM, Maristela. **Um vírus e duas guerras: Mulheres enfrentam em casa a violência doméstica e a pandemia da Covid-19**. Ponte Jornalismo (online). Disponível em: <https://ponte.org/mulheres-enfrentam-em-casa-a-violencia-domestica-e-a-pandemia-da-covid-19/>, Acesso em: 27 set. 2021.

CUNHA, A. S. T. **Academias de Arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das letras Educar em Revista, Curitiba, Brasil, v. 35, n. 73, p. 327-332, jan./fev. 2019.

DABI-FARKAS Rita, POPOVICS Viktória. **Handle with CARE**. Dr. FABÉNYI Julia a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum igazgatója Director of Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art. 2023.

DAICH, Deborah. **Reseña de "La adopción. Una aproximación desde la Antropología del Parentesco"** de Mónica Tarducci

(2011) AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 7, núm. 2, mayo-agosto, 2012, pp. 260-264 Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red Madrid, Organismo Internacional. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62323322008>

DALY, Brenda O. REDDY, Maureen T. (Orgs.). **Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities**. University of Tennessee Press, 1991.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução Heci Regina Candiani. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE LAURENTIIS, Gabriela Barzaghi. **Espacializações de Anna Bella Geiger: A imaginação é um ato de liberdade**. Orientador Vera Maria Pallamin. São Paulo, 2022. 487p. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. In: DIAS, Juliana Michaello M. “O grande jogo do porvir”: a Internacional Situacionista e a ideia de jogo urbano. Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, RJ, v. 7, n. 2, p. 210-222, ago. 2007.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**. Condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DEL PRIORE, M. L. M. **A árvore e o fruto: Um breve ensaio sobre o aborto na história.** Revista Bioética, 2(1), 43-51. 1994.

DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: BALIBAR, E.; DREYFUS H.; DELEUZE, G. *et al.* **Michel Foucault, filósofo.** Barcelona: Gedisa, 1999. p. 155-163.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs.** Vol.I e II. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DEMETRI, Felipe Dutra; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. **Performatividade contra a precariedade: modulações do sujeito político na obra de Judith Butler.** Rev. psicol. polít., São Paulo, v. 17, n. 39, p. 318-326, ago. 2017. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519549X2017000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DESCARRIES, Francine. **Teorias feministas: liberação e solidariedade no plural.** Tradução: Tânia Navarro Swain. Textos de História, vol. 8, n° 1, 2000.

DI GIOVANNI. Julia Ruiz. **Histórias de fantasmas para gente grande.** Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, p. 349-355, jan.- jun. 2014. Disponível em: www.revistatopoi.org/numero_atual/topoi28/TOPOI_28_R04.pdf. Acesso em: 05 mar. 2017.

DIAS, Bianca. **Névoa e assobio.** 2. ed. Ilustração de Julia Panadés. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIMEN, M. Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, A. M.; BORDO, S. R. (Eds.), **Gênero, corpo, conhecimento.** Rio de Janeiro, RJ: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

DINNERSTEIN, Dorothy. **The mermaid and the minotaur.** Sexual arrangements and human malaise. 4. ed. New York: Harper & Row, Publishers, 1977.

EHRENREICH, Barbara; HOCHSCHILD, Arlie. **Global women: nannies, maids and sex workers in the new economy.** New York, Granta Publication, 2003.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. **Autoethnography: An Overview.** Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, v. 12, n. 1, 24, nov. 2010. Disponível em: <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3096>. Acesso em: 13 jun. 2023.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos A. (org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta. v.13, n.25, p. 17-31. 2009

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, Priscilla Menezes de. Mulher-casa, mulher-faca. Concinnitas | v.20, n.35, setembro de 2019 DOI: 10.12957/concinnitas.2019.44887.

FELINTO, Renata (org). **Yanaki Herrera. Warmiwasi: Lutas coletivas e subjetivas**. Ciclo de Mostras BDMG Cultural. Galeria Dde Arte BDMG Cultural. Rua Bernardo Guimarães 1600 Lourdes. Belo Horizonte. 2023. Disponível em: https://www.ciclodemostrasbdmgcultural.org/wp-content/uploads/2023/10/Yanaki-Herrera_catalogo_web.pdf. Acesso: 20 jun. 2024.

FEDERECI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulaçãp primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

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

FEDERICI, Sílvia, 1942. **Mulheres e Caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução Heci Regina Candiani, 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Sílvia. **Wages against Housework**. London, Bristol: Falling Wall, 1975

FONSECA, J.; PAGLIARINI, A. A sobrecarga da jornada ininterrupta da mulher na pandemia: mais um caso de desigualdade de gênero. In: RODRIGUES, Carla Estela; MELO, Ezilda e POLETINE, Maria Julia (org). **Pandemia e Mulheres**. Vol.01, Salvador: Studio Sala de Aula, 2020.

FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** Coleção Passagens, Vega, Lisboa, 1992. 161 p.

FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 783-813. Technologies of the self » (*Université du Vermont*, outubro, 1982; trad. F. Durant-Bogaert). In: Hutton (P.H.), Gutman (H.) e Martin (L.H.), ed. **Technologies of the Self**. A Seminar with Michel Foucault. Anherst: The University of Massachusetts Press, 1988, pp. 16-49.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 22^a ed. 2006.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008. Exemplar eletrônico.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999. Exemplar eletrônico.

FOUCAULT, Michel. **O Nascimento da Clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Coleção Passagens. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **Técnicas de si**. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Paris: Gallimard, 1994. Vol. IV. p. 783-813, por Karla Neves e Wanderson Flor do Nascimento.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade volume I: a vontade do saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade vol. III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2007.

FOUCAULT, Michael. **Arqueologia do saber**. Tradução Miguel Serras Pereira. Edições Almedina. Coimbra. 1969.

FREYRE, *Gilberto*. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Record, Rio de Janeiro, 1998, 34.^a edição, pág. 372.

FUCHS, Isabela Marques. **Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 49–79, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671353. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671353>. Acesso em: 13 maio 2024.

GABRIEL, Alice. **Do matricídio à Placentação**. In: Das Questões, vol. 17, n.1, novembro de 2023, p. 4-34.

GIFFNEY, Norren; MULHALL, Ane; O'ROURKE, Michael. **To Encounter a Child: Maternal Subjectivity and the Aesthetics of Reading**. Studies in Gender and Sexuality, 13: 1–11, 2012 Copyright # Taylor & Francis Group, LLC ISSN: 1524-0657 print=1940-9206 online. DOI: 10.1080/15240657.2012.682543

GUIMARÃES, Marta. **Mesa de Luz: colagem-composição**. Marta Mencarini Guimarães; orientador Maria Luiza Fragoso - Brasília, 2010. Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arte) -- Universidade de Brasília, 2010.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. **Matriz: relato de uma experiência em arte e maternidade**. Seminário internacional fazendo gênero 12 (Anais Eletrônicos), ISSN 2179-510x. 2021, Florianópolis, 2021a, Disponível em: <https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg>

[2020/1609981323_ARQUIVO_b2729aa935d3f3871111362c685c1865.pdf](https://arquivo.ufsc.br/2020/1609981323_ARQUIVO_b2729aa935d3f3871111362c685c1865.pdf). Acesso em: 17 set. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. **Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas**. Palíndromo, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 231-247, 2021.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. **Maternidades x produções nas artes visuais: estratégias para ser e estar**. Entrevistado: Marta Mencarini. Entrevistador: Jocarla Gomes. Local: Projeto Exposição Virtual Travessias Nômades, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2B3HelXRSw>. Acesso em: 17 set. 2024.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. **Da maternidade: reflexões sobre identidade, quadinhos autobiográficos e subjetividades na arte contemporânea**. Revista Trapiche – Educação, Cultura e Artes. Resumo Expandido. São Cristóvão, SE, n. 3, p. 91-95, 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/trapiche/article/view/12347>. Acesso em: 6 mar. 2020.

GUIMARÃES, Marta Mencarini. **(Re)existência em Escrituras de uma artista-mãe**. In: CoMa IX Coletivo em Artes Visuais - Ponto(s) de Fuga, 2021, Brasília. Coletivo em Artes Visuais (9.: 2021: Brasília). Ponto(s) de fuga [recurso eletrônico]: IX COMA - Coletivo em Artes Visuais. Brasília: Editora do PPGAV |

Departamento de Artes Visuais, 2021b. v. 9. p. 249-262. ISBN 978-65-86503-78-4.

GUIMARÃES, Marta; REIS, Tatiana; MOREIRA, Bárbara; GONÇALVES, Clarice; MELO, Camila, NUNES, Angélica. **Pande[Mãe]nicas** [livro eletrônico]. 1.ed. -- São Paulo: Coletivo Transverso, 2021. PDF. 37 p.; 10 cm.

GUIMARÃES NETO, Regina B. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson *et al.* **História oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, Florianópolis/SC: Ed. Da UFSC, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios**, intervenções e diálogos/organização Flavia Rios, Marcia Lima. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GONZAGA, P.; MAYORGA, C. **Violência e Instituição Maternidade**. Psicologia: Ciência e Profissão 2019 v. 39 (n.spe 2), e225712,59-73, 2019.

GRAU, María Eugenia (Org.). 60.º Prêmio Nacional de Artes Visuales Gladys Afamado, Gráfica Mosca, Uruguay, 2022. ISBN: 978-9974-36-483-7. Disponível em: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/>. Acesso em: 20 jun. 2024.

GREEN. Fiona Joy. **Feminist Mothering in Theory and Practice, 1985–1995: A Study in Transformative Politics**. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2009.

HOLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais / Audre Lord et al.** Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2019.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** cadernos pagu (5) 1995: pp. 07-41.

HAYS, Sharon. **Contradições culturais da maternidade.** Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

HIRATA, Helena. **O cuidado: Teorias e práticas.** Tradução Monica Stahel; [Prefácio: Evelyn Nakano Glenn; Pós-fácio: Danièle Kergoat]. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2022.

HIRATA, Helena; KERGOAT, Danièle. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. Genre, Travail, Mobilités, Centre National de la Recherche Scientifique. Tradução: Fátima Murad. Cadernos de Pesquisa, v. 37, n. 132, p. 595-609, set./dez. 2007.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo** [recurso eletrônico]: políticas arrebatadoras. Tradução: Ana Luiza Libânio. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. Artistas mulheres: O processo criativo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André

(org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas.** Vol. 2. São Paulo: MASP, 2019. SP, p. 236-243.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista: Da margem ao Centro.** São Paulo: Perspectiva. p.79-109.

HOOKS, b. Constituir o lar: um espaço de resistência. In: HOOKS, b. **Anseios, gênero e políticas culturais.** São Paulo: Elefante, 2019. p. 102-117.

HOLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais / Audre Lord et al.** Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2019. IACONELLI, Vera. Manifesto antimaternalista: Psicanálise e políticas da reprodução. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa nacional por amostra de domicílios contínua.** 2021. Disponível em: <https://www.dieese.org.br/outraspublicacoes/2021/graficosMulheresBrasilRegioes2021.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2022.

IPEA – Instituto de Pesquisa e Economia Aplicada. Estudo mostra desigualdades de gênero e raça em 20 anos. 2017. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=29526. Acesso em: 27 jul. 2022.

IONTA, Marilda. Escrita de si em cartas e Blogs: Figuração da subjetividade feminina. In: RAGO, Margaret; MURGUEL, Ana

Carolina (ORG). **Paisagens e tramas**: O gênero entre a história e a arte. São Paulo: Intermeios, 2013.

IRIGARAY, Lucy. **The Sex which Is not One**. Tradução de Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

IRIGARY, Luce. A questão do outro. Tradução Tania Navarro Swain. *Labrys, estudos feministas*. Número 1-2, julho/dezembro, 2002.

JOHNSON, Miriam. **Strong Mothers, Weak Wives**: The Search for Gender Equality. University of California Press, 1988.

JUSTINO, M. Lygia Clark, a vivência dos paradoxos. In: *Cultura Visual*, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 95-114

KASTRUP, Virgínia. **O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo**. *Psicologia & Sociedade*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. v.1, n19, p.15 – 22, janeiro/abril;

KELLER, Evelyn Fox. **Qual foi o Impacto do Feminismo na Ciência?** *Cadernos Pagu*, (27): 19-50, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, pp. 33–4.

KLINGER, Diana. **Escrita de si como performance**. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Porto Alegre, n. 12, p. 11-30, 2008.

KNIHS, Maiara. **Contradizendo os arquivos da nação: revisões da “mãe preta” na arte brasileira**. Dissertação de doutorado, Escola de Pós-Graduação em Artes e Ciências da Universidade de Harvard. 2024.

KRISTEVA, Julia. *Stabat mater*. In: MOI, Toril. **The Kristeva Reader**. Oxford. Blackwell, 1986.

LAMBERTI, Mariela; ROMANO, Lúcia Vieira Regina. **Mãe é Tudo Igual? Representações da Maternidade nas Produções artísticas Feministas**. *Rebento*, São Paulo, no. 18, Jan-Jun 2024.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAURENTIS, Tereza. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais / Audre lord et al**. Rio de Janeiro. Bazar do Tempo, 2019.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. **Máscaras em Paucartambo** (Peru) - Primeiros diálogos. *Repertório*, Salvador, nº 26, p.71-78, 2016.1.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 1. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

LOPES, Almerinda. **Marginalidade e Transgressão: A participação Feminina na Arte Postal e o Grupo Polvo de Gallina Negra (décadas de 1970-1980)**. Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019].

LOVELESS, N. **Artistas Mamtivistas Contemporâneos: Um Fórum sobre Arte Ativista Materna para os Estudos na Materna** Edição Especial sobre A Prática Materna Cotidiana: Estruturas Ativistas no Trabalho Criativo, Verão de 2016, Estudos na Maternal 8(2), 15, 2016. Doi: <https://doi.org/10.16995/sim.224>.

LIPPARD, Lucy. **Projecting a Feminist Criticism**. Art Journal, n.35, 1976.

LIPPARD, Lucy. **The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art**. Revista Art. In: America, maio de 1976, v. 3, p. 73-81.

LISS, Andrea. **Feminist, Art and the Maternal**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2009.

LORDE, Audre, **"Who Said It Was Simple"** from *a Land Where Other People Live* 1973. *The Collected Poems of Audre Lorde*, 1997.

LORDE, Audre. Não há Hierarquias de Opressão. Retirado e traduzido de: BYRD, R. et al. **I Am Your Sister** - Collected And Unpublished Writings Of Audre Lorde. Oxford University Press, 2009.

LORDE, Audre. **"Irmã Extranjeira" (Sister Outsider)**, Ensaios e Conferências, 1984. Apresentação lida no painel sobre Lesbianismo e Literatura, da Associação de Língua Moderna, em Chicago, Illinois, 28 de dezembro de 1977, publicada pela primeira vez em 1978, no volume 6 de *Sinister Wisdom*, revista de feminismo radical.

LORDE, Audre. As ferramentas do mestre nunca vão desmantelar a casa grande. Traduzido e retirado de "Sadomasochism in the Lesbian Community: An Interview with Audre Lorde and Susan Leigh Star". In: Robin Ruth Linden et al. **Against Sadomasochism. A radical feminist analysis**, The Frog in The Well Press, 1982.

LORDE, Audre. Os usos do erótico: o erótico como poder. Artigo Original: Use of the Erotic: The Erotic as Power. In: LORDE, Audre. **Sister outsider: essays and speeches**. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59. Tradução por Tatiana Nascimento dos Santos, retirada do [zine "Textos escolhidos de Audre Lorde"](#).

LOURENÇO. Mariana de Santana. **Representação e autorrepresentação de mulheres negras na materialidade e na linguagem artística de Renata Felinto**. Dissertação de

mestrado. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade. Curitiba, 2022. Disponível em: <https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/handle/1/28959>. Acesso em: 24 jul. 2024.

LÖFGREN, Isabel e GOUVÊA, Patricia. **Das dores invisíveis in Mãe Preta**. Tradução: Isabel Löfgren, Adriana Francisco e Jessica Varrichio. 1. ed. São Paulo: Frida Projetos Culturais, 2018.

LIMA, Kelly; PIMENTEL, Camila e LYRA, Tereza. **Disparidades raciais: uma análise da violência obstétrica em mulheres negras**. Violência e prevenção, Ciênc. saúde coletiva 26 (suppl 3), 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-812320212611.3.24242019>.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais**. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 53-83.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo decolonial**. *Revista Estudos Feministas*. Artigo originalmente publicado na revista Hypatia, v. 25, n. 4, 2010. Traduzido ao português com o consentimento da autora. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014

MACEDO, Ana Gabriela. **Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?**. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, n. 37, p. 61-77,

2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018374>. Acesso em: 3 jun. 2020.

MACEDO, Silvana Barbosa. **A expressão do poder materno na arte contemporânea**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

MAYER, Mónica. **Rosa Chillante: Mujeres y Performance en México**. México: Fonca, Pinto mi Raya, avjediciones. 2004.

MAGALHÃES, Livia. Mãe é só quem cria? Reflexões sobre as mulheres na maternidade por adoção. In: CESARI, Paula (org.). **Feminino manifesto**. 1. Ed. Rio de Janeiro: NAU Editora. 2021.

MARCELLO, F. de A. **Dispositivo da maternidade: mídia e a produção pedagógica de sujeitos, práticas e normas**. *Educar*, Curitiba, n. 26, p. 81-98, 2005. Editora UFPR

MARIA MAUAD, A. **O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual**. *ArtCultura*, 10(16), 2008. Recuperado de <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1495>

MATOS, M., and ANDRADE, L. Mulheres, violências, pandemia e as reações do estado brasileiro. In: MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., e 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, pp. 181-193. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320.0015>.

MATERNAL FANTASIES. **Re-Assembling Motherhood(s): On Radical Care and Collective Art as Feminist Practices**. Onomatopée Project Number 216. 1st Edition 2021. ISBN 978-94-93148-57-4. The publication is part of the Arthur Boskamp-Stiftung's Advancement Award 2019/20 www.m1-hohenlockstedt.de

MATTIAZZI, Thiciara. **Imagens maternas contemporâneas: arte e psicanálise em diálogo**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção práticas da morte**. *Arte & Ensaios*, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <https://www.procomum.org/wpcontent/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 16 out. 2021.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, p. 287-324, 2008.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Corpos Informáticos**. Produção Recente: 2015-2017. UNB/CNPq. Brasília, 2017.

MENDONÇA, Maria Collier de; OLIVEIRA_CRUZ, Milena Freire de (org.) **Maternidade nas mídias** [recurso eletrônico] / – Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2021. 1 e-book.

MENDONÇA, Maria; SILVA, Maicyra; CARLOS, Paula. **Maternidade e maternagem no século XXI: mídias, artes e direitos**. In: SILVA, Janine, ZANDONÁ, Jair, BRANDÃO, Alessandra et al. **Falas, percursos, práticas e modos de (r)ex(s)istir**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

MENDONÇA, Maria Collier de; e MENDES, Maria Elizaveth P. Souto Maior. **Interview: dr. Andrea O'Reilly and the Motherhood Perspective**. *Revista Ártemis*, vol. XXXI nº 1; jan-jun, 2021. pp. 12-22. ISSN: 1807 – 8214. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/60135/33753>.

MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

MESSER, J. **Even Womb Surrogates Think: Rethinking Labour and Maternal Work**. *Studies in the Maternal*, 11(1): 7, pp. 1–22, 2019. DOI: <https://doi.org/10.16995/sim.264>.

MORALES, Gladys. **Los grupos de arte feminista en México.** Revista La Palabra y el Hombre. Universidad Veracruzana. Enero-marzo, 2006, p. 46.

MOSQUERA, Gerardo. **Language internacional del arte.** In: Lápis, Madrid, nº 121, p. 12- 15, 1996.

MOURA, Eduardo. **Decolonialidade e desobediência docente em Artes Visuais.** In: 25º ENCONTRO DA ANPAP, 2016, Porto Alegre. Anais. Porto Alegre: p. 297-312, 2016.

NASCIMENTO, Ana Reis. **Rachas e rasgos: autoficciofografias em abalos sísmicos.** Orientadora: Maria Beatriz de Medeiros. - Brasília, 2020. 361 p. Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de Brasília, 2020.

NEVES, E. **O auto-retrato na fotografia contemporânea. Que resta do sujeito, tecnicamente falado?** UNED. Espacio, Tiempo y Forma Serie VII, História del Arte, t. 24, p.375-384, 2011.

NOCHLIN, Linda. How feminism in the arts can implement cultural change. Texto originalmente publicado em KAMARCK, Edward (ed.). **Arts in society: women and the arts**, v. 11, n. 1. p. 80-89, 1974. Traduzido do inglês por Denise Bottmann, a partir da mesma fonte. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda;

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great female artists? *ARTnews*. January, 1971. NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora/Publication Studio São Paulo: São Paulo, 2016. Disponível em:

<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 24 set. 2019.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora: São Paulo, 2016.

NUNES, Matheus Carvalho. **Entre sobrevivências e deslocamentos: a imagem e o fantasma em Aby Warburg.** Artison, Arte & Imagem Art & Image, n. 9. 2019.

O'REILLY, Andrea. **Matricentric Feminism: Theory, Activism, Practice.** Toronto: Demeter, 2016.

O'REILLY, A. **Matricentric Feminism: Theory, Practice and Activism.** 2. ed. Bradford, ON: Demeter Press, 2021b.

O'REILLY, A. Maternal theory: patriarchal motherhood and empowered mothering. In: HALLSTEIN, Lynn O'Brien, O'REILLY, Andrea, GILES, Melinda. **The Routledge companion to motherhood.** Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2019a. p. 19–35.

O'REILLY, A. **Matricentric Feminism: A Feminism for Mothers. Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement.** v. 10, n. 1/2, 16 dez. 2019b. Disponível em: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/40551>.

O'REILLY, A. **Trying to Function in the Unfunctionable: Mothers and COVID-19.** Journal of the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement, v. 11, n. 1, 21 jul. 2020.

O'REILLY, A. **Certainly not an equal opportunity pandemic. In: Mothers, Mothering, and COVID-19: Dispatches from the Pandemic.** Bradford, ON: Demeter Press, 2021a.

O'REILLY, A.; GREEN, F. J. **Mothers, mothering, and COVID-19: dispatches from a pandemic.** Bradford, ON: Demeter Press, 2021.

ONU MULHERES. **Trabalho de cuidados oscila entre 10 e 39% do PIB de países,** considera ONU Mulheres, 2017. Disponível em: <https://www.onumulheres.org.br/noticias/trabalho-de-cuidados-oscila-entre-10-e-39-do-pib-de-paises/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

OLIVEIRA-CRUZ, FERRARI, CONRAD, NOSVITZ e FREITAS. A Maternidade “real” no Instagram: Uma reflexão sobre as temáticas predominantes compartilhadas por mães-influenciadoras. In: MENDONÇA, Maria; OLIVEIRA-CRUZ, Milena (org.). **Maternidades nas Mídias.** Santa Maria, Rs: FACOS-UFSM, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. - 1. ed - Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021. 324 p.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero:** os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas Coletivas: Modos de fazer na américa latina contemporânea.** Tese apresentada ao programa de pós graduação em artes visuais do Instituto de artes sobre a orientação da prof. Dra. Blanca Brites, para obtenção de título de doutor em artes visuais, ênfase em História teoria e crítica. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

PARENTE, Letícia. Categorização dos trabalhos. In: **Textos de Letícia Parente.** Disponível em: <https://www.leticiaparente.art/textos-de-leticia>. Acesso em: 10 jun. 2024.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. 1984. In. PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (org). **Histórias das mulheres, histórias feministas:** vol.2 antologia. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand_MASP, 2019.

PARKER, Rozsika, POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses: Women, Art, and Ideology**. I.B.Tauris & Co Ltd, 2023.

PARKER, R; POLLOCK, G. **Old Mistresses. Women, art and Ideology**. Londres: Pandora, 1981.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA Liliana (Orgs.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PEREIRA, Suzana Alice Silva. **Mãe Preta, de Lucílio de Albuquerque: uma obra de arte, suas motivações e seu poder de representação**. 19&20, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 2, jul.-dez. 021. <https://doi.org/10.52913/19e20.xvi2.02>

PEREZ, Olivia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. **A quarta onda feminista no Brasil**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 31, n. 3, e83260, 2023.

PIMENTA, D.N. *et al.* Leituras de gênero sobre a Covid-19 no Brasil. In: MATTA, G.C., REGO, S., SOUTO, E.P., e 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, pp. 159-170. Informação para ação na Covid-19 series. ISBN: 978-65-5708-032-0. <https://doi.org/10.7476/9786557080320.0013>.

PIMENTEL, Mariana. **O trabalho doméstico como trabalho de arte**. Teteia, 2019. ISSN 2764-1139, Disponível em: <https://teteia.org/post/617937207529013248/o-trabalho-dom%C3%A9stico-como-trabalho-de-arte>. Acesso em: 17 abr. 2023.

POLES M. M. *et al.* **Sintomas depressivos maternos no puerpério imediato: fatores associados**. Acta Paul Enferm. 2018; 31(4):351-8.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories**. London and New York: Routledge, 1999.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade, 1988. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda e MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol.2 antologias**. São Paulo: MASP, 2019. pp. 121-150.

POLLOCK, Griselda. **Para onde vai a história da arte?** Texto originalmente publicado em The Art Bulletin (março 2014, vol. 96, n1, pp 9-23). Artigo inédito. Griselda Pollock. Textos escolhidos. História sem lugar. Tradução Sônia Salzstein> Universidade de São Paulo, USP. ARS. N. 42. Ano 19. 2021.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: edições Almedina, p. 73-117. 2009.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, poder, globalização e democracia**. Novos Rumos, v. 17, n. 37, 2002.

QUIJANO, Anibal, Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas, Buenos Aires, CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

QUINTELA, Debora Fençolin. **Maternidade e ativismo político: a luta de mães por democracia e justiça**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciência Política do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestre em Ciência Política. Orientadora: Professora Dr.^a Flávia Biroli. 2017.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar**. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1985.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: GROSSI, Miriam Pillar; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Mulheres, p. 25-37, 1998.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógena**. São Paulo em perspectiva, 15(3) 2001.

RAGO, Margareth. **Escrita de si, parresia e feminismos**. In: Foucault: Filosofia & Política. 1. ed. Autêntica, 2011, p. 251-267.

RAGO, Margaret; MURGUEL, Ana Carolina (ORG). **Paisagens e tramas: O gênero entre a história e a arte**. São Paulo: Intermeios, 2013.

RAIVIO, Magdalena. **Transformando a realidade ou reforçando estereótipos? Sobre o uso do parto como metáfora em um contexto ecofeminista espiritual**. Em Stenström, Hanna; Vuola, Elina; Bieberstein, Sabine (eds.). Crítica escandinava da teologia feminista anglo-americana. Revista da Sociedade Europeia de Mulheres em Pesquisa Teológica. Vol. 15. Leuven,; Peeters, 2007. DOI: [10.2143/ESWTR.15.0.2022774](https://doi.org/10.2143/ESWTR.15.0.2022774) . ISBN 978-90-429-1974-7.

RAPOSO, Paulo. **Ativismo: articulando dissidências, criando insurgências**. Cadernos de Antropologia e Arte. Salvador, 4, 2015

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro? 1º. Ed.** – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

RICH, Adrienne. **Of woman born: Motherhood as experience and institution**. Nova Iorque/Londres: W W Norton & Company, 1995.

RICH, Adrienne. **Of Woman Born**. Motherhood as Experience and Institution. Norton, 1976, nueva edición 1986.

RICH, Adrienne. **Nacemos de mujer**. La maternidad como experiencia e institución, 2019.

RIOS, Flavia; RATTS, Alex. A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez. In: CHALHOUB, Sidney; PINTO, Flavia Magalhães (Orgs.). **Pensadores Negros-Pensadoras Negras do século XIX e XX**. Belo Horizonte: Traço Fino Ltda., 2016. p. 387-402.

RICHARD, Nelly. V.2.7 Latin American Cultures: Mimicry or Difference. In: RICHARD, Nelly. **Resisting Categories: Latin American and/or Latino?**. New Haven: Yale University Press, p. 935- 942, 2012.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz, LINS, Daniel (Org.) **Fazendo rizoma**. São Paulo: Hedra, 2008. p. 25-44.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark**, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

RUDICK, Sara. **Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace**. Balantine Books, 1989. Smith, Janna Malamud. **A Potent Spell: Mother Love and the Power of Fear**. Houghton Mifflin Company, 2003.

SABIÁ, Ana Paula. **Madonnas contemporâneas em série fotográfica: relações estéticas e produção de sentidos sobre a maternidade**. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, UFSC, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes a criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANDER, Vanessa. **Pensar o Sexo e o Gênero**. Cadernos Pagu (52) 2018: e185221 ISSN: 1809-4449. Resenha do livro VARIKAS, Eleni. **Pensar o Sexo e o Gênero**. Campinas, Editora Unicamp, 2016.

SANTOS, Mariana. R. G.; MIRANDA, Jhonatan. J. BELO, Fabio. R. **Idealizações e Prescrições Psicanalíticas acerca da Maternidade**. Psicologia: Ciência e Profissão, 2020 v. 40, e189015, 1-14. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003189015>

SCAVONE, Lucila. **Maternidade e o Feminismo: diálogo com as ciências sociais**. Cadernos Pagu, (16) 2001, p. 137-150.

SCAVONE, Lucila. **Dar a vida e cuidar da vida: Feminismo e Ciências Sociais**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, v.20, n.2, Porto Alegre. jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 30 jul. 2021.

SENNA, Nádia da Cruz. **A imagem da mãe pelas artistas plásticas do século XX**. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Seminário Internacional Fazendo Gênero 9th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2010.

SERVAL, Leão Pinto. **“Atlas Mnemosine”, que Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão “original”**. Galáxia (São Paulo, online), ISSN: 1982-2553. Publicação Contínua. e52153 <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2553202152153>. Nº 46, 2021, pp. 1-9.

SILVA, Maicyra Teles Leão e VIEIRA, Julia Caianara Dantas. **A representação do materno (não) performada por artistas sergipanas da contemporaneidade**. Trapiche - educação, cultura & artes / São Cristóvão (SE), N. 3, p. 51-61, 2019.

SILVA, Aryanny Thays da. **Práticas visuais: análise da fotografia artística contemporânea no ensaio Não Reagente de Priscilla**

Buhr. *Dimensões*, v. 45, jul.-dez. 2020, p. 109-139. ISSN: 2179-8869

SILVA, Vivian da Veiga. **Dialogando com as línguas selvagens: Contribuições de Gloria Anzaldúa para pensar o feminismo decolonial**. Revista Artemis. vol. XXXI, n.1 jan-jun, 2021. pp. 336-353. ISSN: 1807-8214.

SILVA, Rebeca Correia e. **Resenhas: Arte feminista no Brasil. Algumas vias para o debate Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016, 270p. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 26(1): e50086. <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2018v26n150086>

SILVEIRA, Amanda. BRUM, Ceres e BARBOSA, Fernanda. **Menina com a máscara da morte: experiencias em antropologia, arte e educação em tempos de pandemia**. Revista Educação Online, Rio de Janeiro, n. 38, set-dez 2021, p.204-226

SIMIONI, A. P. C. **As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões**. Labrys: Estudos Feministas. jan-jun. 2007, s/p.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 36, 2011. Disponível em:

<<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>>.
Acesso em: 23 out. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O autorretrato feminino no Brasil oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação.** Caiana, Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), n. 3, 2013. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=119&vol=3. Acesso em: 30 out. 2019.

SIMIONI, A. P. C. **Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil.** Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, 2007, (45), 87-106. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>. Acesso em: 9 jun. 2022

SIMIONI, A. P. C. **Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan.** In: Proa – Revista de Antropologia e Arte [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel.** In: Concinnitas | ano 2014, volume 01, número 24, julho de 2014, p. 06

SOUZA, Ana Luiza e POLIVANOV, Beatriz. Textão-desabafo no Facebook: Categoria discursiva para debates sobre a maternidade. In: MENDONÇA, Maria Collier de; OLIVEIRA_CRUZ,

Milena Freire de; (org.) **Maternidade nas mídias** [recurso eletrônico] / – Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2021. 1 e-book.

SOMMER, Michelle Farias. **Mãelhação: mulheres-artistas-mães-acadêmicas-etc. e o sistema das artes,** *Arte & Ensaios* vol. 28, n. 44. 2022

SOUZA, Luana Fontel. Maternidade Universidade: Trajetórias discursivas na Graduação. In: SUZUKI, Júlio César; CASTRO, Rita de Cássia Marques Lima de; SOARES, Alessandra Garcia. **Mães cientistas: perspectivas e desafios na academia.** Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788575064641>. Disponível em: www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1116 . Acesso em: 7 jun. 2024.

SPINK, Mary Jane Paris. **Fique em casa: a gestão de riscos em contextos de incerteza.** Psicologia & Sociedade, Volume: 32, 2020. <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2020v32239826>.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando e LESSA, Patrícia. **Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade.** Revista Estudos Feministas, vol. 26 no. 2, Florianópolis, 2018. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>.

STEVENS, Cristina. Ressignificando a **Maternidade: Psicanálise e Literatura.** Revista Gênero, v.5 n.2, p. 65-79, 2005. Disponível em: <<https://ieg.ufsc.br/storage/>>.

SHOHAT, Ella. **Introduction in Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age**. Nova York/Cambridge: New Museum of Contemporary Art e MIT Press, 2001.

SWAIN, Tânia Navarro. Mulheres sujeitos políticos: Que diferença é essa? In: SWAIN, Tânia Navarro.; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (org.) **Mulheres em ação**: praticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005. (p.337-354)

SWAIN, Tania Navarro. **Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade. Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares**, p. 201-244, 2007. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/chapitres/bresil/utero.htm>. Acesso em: jul.2019.

TAKSEVA, T. (2018). **Estudos da Maternidade e Teoria Feminista: Elisões e Intersecções**. Jornal da Iniciativa de Maternidade para Pesquisa e Envolvimento Comunitário, 9 (1). Disponível em: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/40489> . Acesso: abr. 2024.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2018.

TRONTO, J. Letter from June 1, 2020. In: BAILER, S.; KARJEVSKY, G.; TALEVI, R. (Eds.). **Letters to Joan**. New Alphabet School.

Retrieved Jan 9, 2021. Disponível em: https://newalphabetschool.hkw.de/wpcontent/uploads/2020/06/Letters-to-JoanCARING-edited-by_BAILER-KARJEVSKY-TALEVI.pdf

TRONTO, Joan C. Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso? In: BORDO, Susan, JAGGAR, Alison (ed.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. São Paulo: Intermeios, 2015. (Coleção Entregêneros).

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó**. Dissertação (mestrado). Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

THURLER, Ana Liési. **Outros horizontes para a paternidade brasileira no século XXI?** Dossiê Paternidade e Cidadania. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 21, n. 3. p. 681-707, set-dez. 2006.

UKELES, Mierle Laderman. Manifesto pela Arte de manutenção, 1969! In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

VÁSQUEZ, Georgiane. Maternidade e Feminismo: notas sobre uma relação plural. *Revista Trilhas da História*. Três Lagoas, v.3, nº6 jan-jun, 2014. p.167-181

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

VICENTE, Anna C. V. **Ecofeminismo, Feminismo Matricêntrico e Teatro das Oprimidas**: Uma proposta teatral para reconectar mulheres mães e natureza. 2022. 150 pp.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1928.

ZANELLO, Valeska; PORTO, Madge (Orgs.). **Aborto e (Não) Desejo de Maternidade(s)**: questões para a Psicologia. Brasília: CFP, 2016.

ZANELLO, Valeska; ANTLOGA, Carla; PFEIFFER-FLORES, Eileen; RICHWIN, Iara. **Maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta**. *Revista Estudos Feministas*, on line. V.30. n. 2. Florianópolis, 2022.

ZANELLO, Valeska. Dispositivo materno e processos de subjetivação: desafios para a Psicologia. In: ZANELLO, Valeska; PORTO, Madge (Orgs.). **Aborto e (Não) Desejo de Maternidade(s)**: questões para a Psicologia. Brasília: CFP, 2016.

WARBURG, A. **Bilderatlas Mnemosyne – The Original**. OHRT, R; HEIL, A. 176 págs. Berlim: Ed. Hatje Cantz, 2020.

Referências videográficas:

Roberta Barros, Tomar para si, 2016, performance realizada no Hospital da Mulher Heloneida Studart, duração da performance 20h40min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tHHPiK7bf8-> vídeo da performance.

MULHER ARTISTA RESISTE 2020 | artes visuais | Priscila Oliveira conversa com Roberta Barros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMEQfalojWs->

Palestra: Por uma demonologia warburguiana das imagens cinematográficas, com Carol Almeida, no ciclo 2021.1 das *Conversas Anarqueológicas*. Disponível em: <http://arqueologiadossensivel.ufba.br/2021-05-24-palestra-com-carol-almeida-demonologia-warburguiana>. Acesso em: 17 maio 2024.

Mostra Warmi Wasi: Lutas Coletivas e Subjetivas de Yanaki Herrera. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/registros/exposicao/#registros-1>. Acesso: 20 jun. 2024.

<https://www.ciclodemostrasbdmgcultural.org/artistas/yanaki-herrera/>

<https://flac.art.br/artistas/yanaki-herrera/>

MÃE PRETA: Questões da mulher negra e a maternidade no Brasil. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/67299_mae-preta-questoes-da-mulher-negra-e-a-maternidade-no-brasil.html. Acesso em: 21 jul. 2024.

Marcia Falcão. Site oficial: <https://fdag.com.br/artistas/marcia-falcao/videos/>. Acesso: 21 jul. 2024.

Meio eletrônico:

KUNSCH, Graziela. *Public Daycare / Eltern und Kleinkinder Krippe / Creche Parental / Taman Bermain Bayi dan Orang Tua* documenta fifteen, Kassel, 2022. Disponível em: <https://naocaber.org/public-daycare/>. Acesso em: 29 set. 2023.

CAVALCANTE, Monique. Gugie Cavalcante. Disponível em: <https://gugiecavalcanti.com/>. Acesso em: 02 out. 2023.

TORRENTE, Daniela. Disponível em: <https://www.danitorrente.com/>. Acesso em: 02 out. 2023.

Exposições:

Madre Pérola (2018). Disponível em: https://www.udesc.br/ceart/noticia/com_participacao_de_artistas_da_udesc__exposicao_madreperola_reflete_sobre_a_mulher-mae. Acesso em: 25 nov. 2019.

Dentro fora entre: o corpo da mulher (não) é uma casa (2019); Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/04/galeria-desvio-apresenta-a-exposicaodentro-fora-entre-o-corpo-da-mulher-nao-e-uma-casa/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

Matriz: Clarice Gonçalves, Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Carolina de Souza, Débora Mazloum, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis. Disponível em: <https://atrevidas.milharal.org/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

OVOLAR: Exposição da artista Cathy Burghi, curadoria Juliana Crispe, Espaço Cultural Armazém-Coletivo Elza, Florianópolis – SC (2022).

A Doce Matéria Mater: Exposição virtual, Lamira artes cênicas. Projeto contemplado pelo prêmio Emergencial do Tocantins. Curadoria: Aline Teixeira, Juana Miranda, Luara Aquino e Marina Boaventura. Artes visuais: Malu Teodoro, Clarice Gonçalves, Marta Mencarini Guimarães, Ornella Belén Orne, Tatiana Reis, Bruna Pedrosa e Amandine Goisbault, Maíra Freitas, Taianã

Mello e Tarsila Alves. Disponível em: <https://www.adocemateriamater.com/>. Acesso: 17 set. 2023.

M.A.R - Mulher Artista Resiste, 3a edição: Imersão, programa de imersão cultural, Projeto Sesc Cultura ConVIDA! *Experiências maternas e subjetividades* conduzida por Virginia Vianna. Coordenação geral: Juliana Crispe, Armazém Elza – Florianópolis – SC. Disponível em: <https://www.projetoarmazem.com/infos-mar3>. Acesso em: 17 set. 2023.

Maternagem: percepções sobre o nascer: Bárbara Milano, Nazaré Soares, Mônica Ventura, Arcasi, Thaís Basílio e Mariana Maia. Curadoria de Carolina Rodrigues realizada pela plataforma Artistas Latinas no SESC Duque de Caxias – Rio de Janeiro – RJ. (2023)

Lilás, exposição da artista Maira Freitas com curadoria de Luciara Ribeiro no Sesc São Caetano. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/abertura-exposicao/lilas/>.

Mães no imaginário da arte, Museu Afro Brasil Emanuel Araujo (Parque Ibirapuera, Portão 10) - São Paulo, São Paulo, curadoria: Claudinei Roberto da Silva (Curador), 2023.

Entrevistas com as artistas do Coletivo Matriz:

GONÇALVES, Clarice. Entrevista I. [out. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo I desta tese.

MAZLOUM, Débora. Entrevista III. [out. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese

MELO, Camila. Entrevista V. [nov. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

MOREIRA, Bárbara. Entrevista IX. [jan. 2020] Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

NUNES, Angélica. Entrevista VIII. [jan. 2020] Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

OLIVEIRA, Adriane. Entrevista VI. [dez. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

OLIVEIRA, Haila Beatriz. Entrevista VII. [jan. 2020] Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

REIS, Tatiana. Entrevista IV. [out. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

SARAIVA, Raissa. Entrevista X. [jan. 2020] Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

SOUZA, Ana Carolina. Entrevista II. [out. 2019]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2019. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

Entrevistas com os mediadores da exposição Matriz:

MELO, Luana Maria Marques Pompilio de. Entrevista XI. [set. 2020]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo III desta tese.

MENEZES, Lais Pereira de. Entrevista XII. [set. 2020]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo III desta tese.

ARAÚJO, Lucas Benatos Silva de. Entrevista XIII. [set. 2020]. Entrevistadora: Marta Mencarini Guimarães. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail e encontra-se transcrita no Anexo III desta tese.

Entrevista semiestruturadas com as artistas-mães que participam do mapeamento AeM:

BORGES, Clarissa. Entrevista I. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem, Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MQXFw-8dYXo&t=2092s>. Acesso em: 31 ago. 2021.

FELINTO, Renata. Entrevista II. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem; Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SFEHKyQsZ_k&list=UUGOx8eWJMNNmbtdP_c1XtNA&index=3. Acesso em: 31 ago. 2021.

MACEDO, Silvana. Entrevista III. [junho 2021] Entrevistadoras: Marta Mencarini Guimarães, Tatiana Reis e Elisa Freitas; Coletiva e Mapeamento Arte e Maternagem; Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LkyD-JRUayY&list=UUGOx8eWJMNNmbtdP_c1XtNA. Acesso em: 31 ago. 2021.

BURH, Priscila. Entrevista I. [2020]. Entrevistadoras: Marta Mencarini e Tatiana Reis [Coletiva Arte e Maternagem]. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via e-mail.

CAVALCANTE, Monique. Entrevista II. [2020]. Entrevistadoras: Marta Mencarini e Tatiana Reis [Coletiva Arte e Maternagem]. Brasília, 2020. 1 arquivo. Entrevista concedida via *google forms*.

TORRENTE, Daniela. Entrevista III. [2021]. Entrevistadoras: Marta Mencarini e Tatiana Reis [Coletiva Arte e Maternagem]. Brasília, 2021. 1 arquivo. Entrevista concedida via *google forms*.

GOMES, Jocarla, Entrevista n. [2024] Entrevistadoras: Marta Mencarini e Tatiana Reis [Coletiva Arte e Maternagem]. Brasília, 2024. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital, disponível no Youtube da Coletiva AeM.

SILVA, Maicyra Leão Teles e. Entrevista n. [2024] Entrevistadoras: Marta Mencarini e Tatiana Reis [Coletiva Arte e Maternagem]. Brasília, 2024. 1 arquivo. Entrevista concedida via plataforma digital áudio e vídeo, disponível na plataforma Youtube.

Leis Brasileiras: Vigentes em 2024

Lei Maria da Penha: Lei 11.340/06, ações de combate a violência doméstica contra a mulher. Proteção policial, escolta e transporte para um lugar seguro, exame de corpo de delito e prisão preventiva do acusado se necessário. A lei não contempla apenas os casos de agressão física, mas, também estão previstas as situações de violência psicológica, ofensas de destruição de objetos e documentos, difamação e calúnia. Maria da Penha Maia Fernandes, ativista dos direitos das mulheres, foi vítima de violência doméstica, lutou para que seu agressor viesse a ser condenado. É reconhecida como símbolo de luta contra a agressão a mulher.

Lei Carolina Dieckmann: Lei 12.737/12, combate à crimes cibernéticos. A lei recebe o nome da atriz por ter tido fotos

intimas divulgadas na rede de computadores sem sua autorização.

Lei do Minuto Seguinte: Lei 12.845/13, garantias às vítimas de violência sexual. Atendimento imediato pelo SUS, diagnóstico e tratamento de lesões físicas, amparo médico, psicológico e social, exames de gravidez e preventivos de doenças sexualmente transmissíveis (DSTs). Fornecimento à vítima aos direitos legais e serviços sanitários e facilitação do registro de ocorrência.

Lei Joanna Maranhão: Lei 6719/09, alteração no prazo de prescrição contra abusos sexuais cometidos contra crianças e adolescentes, para 20 anos. A lei recebe o nome da atleta, devido a denúncias de abuso cometidas pelo seu então treinador durante sua infância. A lei se modificou para acompanhar crimes cometidos contra crianças/adolescentes, o tempo de prescrição só passa a contar depois que a vítima completar 18 anos, assim a vítima, após os 18 anos tem o prazo de 20 anos para realizar a denúncia.

Lei do Femicídio: Lei 13.104/2015, torna o feminicídio um homicídio qualificado e coloca na lista de crimes hediondos, com a pena mais alta de 12 a 30 anos. É considerado Femicídio quando o assassinato envolve violência doméstica e familiar, menosprezo ou discriminação à condição de mulher da vítima.

Termos de igualdade entre os filhos: Lei 10.406/02, reafirma nos mesmos termos a igualdade entre os filhos (artigo 1.596).

“Assim, designações como filha ou filho “legítimo”, “ilegítimo”, “natural”, “adotivo” foram abolidas e por si só não determinou a abolição das práticas discriminatórias em relação às crianças e às maternidades que continuam mantidas hierarquizadas”. (THURLER, 2006, p. 687)^{CCXX}.

Licença menstrual para servidoras públicas do DF: Lei Complementar nº 1.032/2024, pela Câmara Legislativa do Distrito Federal (CLDF), medidas relacionadas aos direitos das mulheres. A lei já está em vigor, e prevê distanciamento do trabalho por até três dias consecutivos por mês em caso de “sintomas graves associados ao fluxo menstrual, após homologação pela medicina do trabalho ou ocupacional”.

ANEXOS

ⁱ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Coleção Passagens. Lisboa: Vega, 1992. p. 129-160.

ⁱⁱ Segundo Roberto Bastos (2017), o texto *a escrita de si* foi publicado em 1983. Foucault vem a morrer no ano de 1984. Neste sentido, configura-se como um texto tardio, no qual Foucault se debruça sob uma estética da existência por meio de uma “inflexão dos temas da modernidade (saber/poder) para a antiguidade greco-romana” (BASTOS, 2017, p. 2). Bastos nos aponta a recepção dos trabalhos de Foucault, a qual pode auxiliar em compreender a cartografia proposta por Foucault. “A recepção da obra de Foucault convencionou dividir a *démarche* em três momentos que corresponderiam ao objeto de investigação: arqueologia do saber, os saberes; a genealogia do poder, os poderes disciplinares instaurados a partir dos saberes; e, finalmente, uma terceira via, a estética da existência, cuja série de pesquisas corresponderia à fase final, tornando-se assim os três pilares do método.” (BASTOS, 2017, na nota).

ⁱⁱⁱ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 2009.

^{iv} QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, p. 73-117. 2009.

^v BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11. p. 89–117. 2013.

^{vi} O termo *Enquanto* se estabelece como conceito-ideia que surge a partir de uma análise-diálogo proposta pela pesquisadora Mariana Pimentel (UFRJ), durante a banca de qualificação e que vem sendo trabalhada, nesta escrita, bem como na tese de doutorado da autora como *Poética do Enquanto*, método de trabalho-pesquisa-poética-política.

^{vii} Adrienne Rich aponta para os distintos termos e suas implicações socio-culturais e políticas, nos quais *motherhood* refere-se à maternidade e

mothering à maternagem. “O termo “maternidade” refere-se à instituição patriarcal da maternidade, que é definida e controlada pelos homens e é profundamente opressiva para as mulheres, enquanto a palavra “maternagem” refere-se às experiências de maternidade das mulheres e é definida e centrada nas mulheres e potencialmente empoderadora delas. A realidade da maternidade patriarcal, portanto, deve ser distinguida da possibilidade ou potencialidade da maternagem empoderada”. (O'REILLY, 2016, p. 15-6)

viii “A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que tem o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro”. (FOUCAULT, 2006, p. 12)

ix No Brasil, diversas teóricas que vem abordando os trabalhos científicos sobre maternidade na academia materniência (@estudos maternos, @gmater, @estudosdamaternidade maternicienciauff, @mmi.ufpe, @nucleomaterna @maes daufrj, @movimento olga.df, @redematernidade e rede.anthera- _ materniência, todos perfis na plataforma digital *Instagram*).

x Tatiana Reis, Clarissa Borges, Bia Medeiros, Silvana Macedo, Mariana Pimentel, Clarice Gonçalves, Maycira Leão, Joanna Om, Jocarla Gomes, Malu Teodoro, Priscila Oliveira, Roberta Barros, Priscilla Buhr, Elisa Elsie, Adriane Kariú Oliveira, Cathy Burghi, Paula Huven, Renata Felinto, Rosana Bortolin, Ana Sabiá, Maíra Freitas, Michelle Farias Sommer, Cecilia Cavalieri, Luiza Baldan, Mariana S. Guimarães, Bruna Alcântara, Mahyrah Alves, Márcia Falcão, Talitha Mesquita, Letícia Carvalho, Flavia Rodrigues de Moraes - effie, Sílvia Schiavone, Tâmis Pereira, Kalor, Daniela Torrente, Gugie Cavalcante, Amandine Goisbault, Christina Fornaciari, Karen Valentim, Taianã Mello, Marcelle Louzada, Jusianne Castilho, Marjô Mizumoto, Tavia Jucksch, Roberta Goldfarb, Gabriela Manfredini, Chris Bueno, Lis Coelho, Karen do Paninho, Juliana Caribé, Eli Moura, Livia Martucci, Natália Quinderé, Andréia

Evangelista, Livia Moura, Coletiva Artista Mãe Mãe artista, Coletivo Matriz, Coletivo RAMA, entre tantas.

xi Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivomatriz/>. Acesso em: 6 mar. 2020.

xii Foi produzido também no ano de 2019 o artigo “Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas”, artigo que tem como proposta traçar reflexões sobre a autorrepresentação de mulheres artistas nas exposições *História das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000*, mostras que acontecem no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), no ano de 2019. O artigo supracitado foi produzido como trabalho final da disciplina “História, Teoria e Crítica da Arte Contemporânea”, ministrada pelo professor Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, a qual cursei como aluna especial no segundo semestre de 2019.

xiii Durante os anos de 2019 a 2024, participei ativamente de diversos cursos e eventos que foram fundamentais para essa pesquisa.

Participação no PODCAST: *Maternidades x produções nas artes visuais: Estratégias para ser e estar*, como parte da programação de encerramento do Projeto Exposição Virtual Travessias Nômades (acesse a exposição pelo site: kaculturaearte.com) a Artista Jocarla Gomes estruturou uma Roda de Conversa, numa discussão virtual em forma de Podcast chamado - “Maternidades x produções nas Artes Visuais: estratégias para ser e estar”, onde foram convidadas algumas Artistas Mães para compartilharem um pouco de seus processos na maternidade junto às produções em Artes Visuais. O PODCAST teve o lançamento no dia 10 de dezembro nas plataformas youtube, instagram e site da Ka Cultura e Arte, com as artistas convidadas: Ana Katayama Dalloz (RJ), Anne Courtois (SP), Beatriz Bonifácio (SP), Carolina Velasquez (SP), Clarice Gonçalves (DF), Isabel Pochini (SP), Marta Mencarini (DF), Priscila Costa Oliveira (SC), Stella Ramos (SP), Tatiana Reis (DF). E pode ser acessado pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=G2B3HeIXRSw>.

Participação na terceira atividade do projeto *Mulheres latino-americanas que fazem arte*, intitulada “Domesticidade como subversão: Analisando Clarice

Gonçalves” por Marta Mencarini do IDA/UnB. O evento realizou-se online, de forma gratuita e com acessibilidade para pessoas surdas. Em parceria com o GREIG e o coletivo Roda das Minas, o evento aconteceu no dia 20/10/2020 às 18h na plataforma Youtube. Acesse o blog <https://greigceppac.wixsite.com/greig/projetos>. Acesso à gravação do evento pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=1vl7udzaogQ&feature=youtu.be>.

Participação da organização do Coordenadas SOBREvidentes, com o trabalho "A Revolução será Materna e Feminista" (Lambe-lambes), que foi colado no Domingo dia 18 de setembro as 10h, em uma das colunas do viaduto depois do buraco do Tatu, sentido asa norte. Informação consta no Instagram: Coordenadas SOBREvidentes é uma ação coletiva desenvolvida por 13 artistas pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília que cursaram a disciplina Métodos e processos em Arte contemporânea 1, ministrada pela Profa. Dra. Karina Dias e pela artista convidada Ludmilla Alves, no âmbito da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades. O evento acontece desde 2015 e as ações, que tem duração de três dias, são compostas de intervenções artísticas pela cidade de Brasília. Cada coordenada, à sua maneira, institui um ponto de observação nômade na cidade, sinalizando que os espaços da rotina são vastos e sempre outros. Neste ponto de vista móvel, indagamos: qual o nosso lugar na extensão que nos circunda? Em tempos de pós-confinamento, reencontrar o mundo, habitar o seu relevo, estar com a paisagem...mover-se. A ação coletiva coordenadas SOBREvidentes ocorreu nos dias 16, 17 e 18 de setembro de 2022. [@coordenadasunb](https://www.instagram.com/coordenadasunb).

Participação da residência artística: *Mulher Artista Resiste*, 3ª edição, no Armazém Elza, em Florianópolis. A partir da vivência em coletivo, sobre maternidade e subjetividades, as artistas mães residentes produziram um Tarot, que pode ser acessado no site do armazém: <https://www.projetoarmazem.com/mar3-virginia-vianna>. e https://www.projetoarmazem.com/files/ugd/92b9b4_aa71eb113a834b7c9_85491d45cc9d1fe.pdf; lançamento dia 26/03 na plataforma digital YouTube

do

Armazém

Elza.

Participação do Lançamento do Livro Pande(mãe)nica, produzido pelo Coletivo Matriz, PANDE[MÃE]NICAS, uma compilação e elaboração realizada ao longo do mês de abril/2021 pelas integrantes do Coletivo Matriz, do qual faço parte desde sua formação em 2019. O Lançamento aconteceu no dia 18 de março de 2022, dia Internacional da Mulher na plataforma digital do Instagram do Coletivo Matriz. <https://www.brasildefato.com.br/2022/05/08/maes-artistas-transformam-relatos-intimos-vividos-na-pandemia-em-livro>. Reportagem lançamento livro Pande(mãe)nica.

Participação na organização e apresentação do projeto Quantas Cidades tenho em mim? Site: <https://www.coletivotransverso.com.br/>. Criação e realização: Coletivo Transverso e Grupo Mesa de Luz; Coordenação geral: Patrícia Del Rey; Produção executiva: Rebeca Damian; Artistas e arte-educadores: Cauê Maia, Hieronimus do Vale, Marta Mencarini, Patrícia Del Rey, Rebeca Damian Web design: Maíra Zannon | Ilha Design; Assistente de produção: Kamala Ramers; Assessoria de comunicação: Paula Bronzeado; Edição tutorial Bazuca poética: Cauê Maia; Edição video-poemas: Marta Mencarini e Tatiana Reis; Trilhas sonoras video-poemas: Lucas Marques e Ramiro Galas; Design publicações: Hieronimus do Vale; Colaboradores: Allex Rodrigo Medrado Araujo, Alessandra Fratus, Alline Torres Dias da Cruz, Ana Carolina da Cruz, Ana Luisa Nepomuceno, Ana Persona, Bárbara de Pina Cabral, Bárbara Gomes de Lima Moreira, Bárbara Macri, Beatriz Pastorini, Beth Vespoli, Camila Felix, Carol Mondin, Cláudia Moreira, Cleber Cardoso Xavier, Cyntia de Albuquerque Sampaio, Eldernan dos Santos Dias, Giovanna Simokado, Gu da Ceí, Isadora Godoy Lopes, José Lucas Torres de Oliveira, Karla Calasans, Kessy dos Santos Almeida, Liége Esteves, Luciana Lara, Luênia Guedes, Nathalia Serra Antunes, Nayra Jaine, Paula Gabbi Polli, Paulo Roberto da Silva Nunes, Renata Sieiro Fernandes, Tércia Farias Paiva, Thais Oliveira, Wesley Fernandez. Este projeto é realizado com recursos do fundo de apoio à cultura do Distrito Federal. Idealizado e produzido pelo Coletivo Transverso e Grupo Mesa de Luz, no qual sou integrante desde sua formação

em 2008. O lançamento do projeto ocorreu no dia 09 de junho de 2022 no espaço cultural Jovens de expressão na Ceilândia e teve seu primeiro lançamento no 11 de junho no Jamburita Restaurante e no Centro Cultural na 714/715 norte, em Brasília – DF.

Participação em Publicações Baleia Ciclo #3 Diante do Espelho_ Curadoria Raquel Pellicano, ISBN: 9786500178692.

Publicação em formato de fotografia (documentação) da obra: "Livro Demanda", Marta Mencarini, acrílica sobre tela, 54x65cm, 2020. "Através de quatro convocatórias públicas e gratuitas ao longo de 2020/2021. Em cada uma delas, uma curadora definirá um tema e selecionará, a partir das inscrições, vinte trabalhos que darão origem a uma publicação impressa em formato de zine. A partir daí, teremos uma votação popular para definir a ganhadora de um prêmio em dinheiro em cada ciclo. "O nome "Baleia" foi escolhido por ser uma apropriação e ressignificação de um termo utilizado diversas vezes de modo pejorativo sobre uma mulher que foge dos padrões estéticos hegemônicos. A palavra, que deveria humilhar, na verdade, deve ser motivo de orgulho. Baleia é quase um hibridismo animal: parece peixe, mas é o maior mamífero do mundo; mergulha profundezas, suporta horas sem ar, encara correntezas e, depois, emerge plena à superfície, de alma lavada. São baleias que parecem calmas e inofensivas, mas podem ser letais se ignoradas em sua força. Baleias são lúdicas e potentes, quase seres mágicos. São gigantes e lindas. Outro nome melhor não há." Informações retiradas do site: <https://www.baleiadf.com.br/>.

^{xiv} Dentre eles posso destacar; Grupo de pesquisa *GMATER*, organizado pela Dra. Hayeska Costa Barroso (SER/UnB); Grupo de pesquisa *Arte, Feminismo e Gênero*, organizado pela Dra. Silvana Macêdo (UDESC); Grupo de pesquisa *Atrevida*, organizado pelas profs. Dra Cristina Dunaeva (VIS/UNB) e Dra. Adriana Clen (VIS/UNB); Curso de extensão *Maternidade e Colonialidade* ministrado por MSC. Luana Fontel (PIPGLA/UFRJ), Mithaly Corrêa (ProPED/UFRJ).

Com a prof. Dra. Maicyra Teles Leão (UFS), diversas foram as trocas e contribuições. No I Seminário *Arte, Maternagem e Feminismos: Marginalices e Entrelaçamentos*, que aconteceu em junho de 2019, na Universidade Federal de Sergipe (UFS), em Aracaju, fiz uma apresentação oral intitulada *Da maternidade: reflexões sobre identidade, quadrinhos autobiográficos e subjetividades na arte contemporânea*, cujo resumo expandido foi publicado na revista *Trapiche – Educação, Cultura e Artes*, da mesma instituição. _ *Trapiche – Educação, Cultura & Artes*, São Cristóvão, SE, n. 3, p. 91-95, 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/trapiche/article/view/12347>. Acesso em: 6 mar. 2020.

Fundamentada nessa experiência, aproximei-me da doutora e pesquisadora em Arte e Maternagem, Maicyra Leão, da UFS, idealizadora e coordenadora do evento, sugerindo-lhe submeter a proposta do seminário ao edital para simpósios temáticos do *Seminário Internacional Fazendo Gênero*, que acontece em Florianópolis/SC, organizado por Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Instituto de Estudo de Gênero (IEG), considerando a relevância dessa iniciativa.

Organizamos um núcleo de coordenadoras, Maicyra Leão (UFS), Priscila Costa Oliveira (FUESC), Marta Mencarini (UnB), submetendo e sendo aprovadas com o *Seminário Teórico Arte, Maternagem e Feminismos: Entrelaçamentos (meta) Contemporâneos*, evento que se propôs em promover encontros entre pesquisadoras que desejam debater questões voltadas para arte e maternagem, no sentido de abordar aspectos sobre as pautas feministas, tais como as subjetividades das mães contemporâneas, os diversos modelos de cuidado/criação de filhos e filhas, os aspectos intrínsecos à produção artística de mulheres artistas mães que abordem arte e maternagem como campo investigativo, ético, político, social e estético. O Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 ocorreu na Universidade Federal de Santa Catarina, em julho de 2020, abordando o tema: "Lugares de fala: direitos, diversidades, afetos", durante a pandemia do CoronaVirus e, por esse motivo, estabelece-se por encontros em plataforma digital. Disponível em: <http://fazendogenero.ufsc.br/12/>. Acesso em: 27 nov. 2019.

Ainda no ano de 2019, participei da residência artística em ateliê, bem como da *exposição Matriz*, que ocorreu no *Museu Nacional da República em Brasília*, frutos de uma iniciativa da artista Clarice Gonçalves, idealizadora e curadora do ateliê *Matriz*, os quais podem ser aprofundados no artigo *Matriz: relato de uma experiência em arte e maternidade*^{xiv} (GUIMARÃES, 2021). E posteriormente a estas experiências, fundamos o *Coletivo Matriz*, o qual abordaremos no capítulo 2, desta tese. O artigo supracitado está disponível em:

https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1609981323_ARQUIVO_b2729aa935d3f3871111362c685c1865.pdf

Como professora substituta/visitante do Instituto de Artes IDA, Departamento de Artes Visuais VIS, da Universidade de Brasília - UnB (2019 - 2020), tive a oportunidade de coordenar e organizar, junto da Profa. Dra. Cristina Dunaeva (professora adjunta do departamento de Artes Visuais da UnB), o curso de extensão "Arte e Feminismos em tempo de Covid" e o Vis/IdA com participação das #AçõesEmArte, do Departamento de Artes Visuais/ UnB. Para esse curso foram convidadas:

A pesquisadora e curadora Talita Trizoli para a conferência on-line "As voltas com o erótico em Linda Nochlin" que aconteceu no dia 18 de junho de 2020 às 19h pela plataforma Zoom. Talita Trizoli é pesquisadora e curadora de exposições abordando temas como arte, gênero, política e ética nas artes. É autora de "Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70" (USP, 2018). A conferência está disponível no youtube e pode ser acessada pelo link: <https://youtu.be/bwwtoOH1iFA>

A pesquisadora e curadora Thiane Nunes com "Modernismo e a Flanêuse: a tomada da rua x pandemia e feminismos: o retorno ao lar", que aconteceu no dia 02/07/2020 às 19hs pela plataforma Zoom. Thiane Nunes é Doutoranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente desenvolve tese que analisa a misoginia, o patriarcado cultural e a invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros historiográficos e

revisão, em especial no período que compreende as Vanguardas Históricas e os modernismos díspares. É membro dos projetos de extensão e grupo de estudos Arte & Feminismo e Feminismo e História da Arte (UFRGS). Trabalha sob uma perspectiva social e feminista da arte, apontando questionamentos em relação ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Autora do livro *Configurações do Grotesco: da Arte à Publicidade* (ISBN 85-89344-03-7). Pesquisa as questões de presenças e ausências na arte, bem como os diferentes regimes de representação. Também atua na investigação das poéticas e registros de arqueologia urbana (URBEX). Como artista, é integrante do grupo EX, participa de projetos coletivos, envolvendo performances musicais e intervenções urbanas interdisciplinares. Atua como educadora e ministrante de cursos em história da arte no espaço cultural Fora da Asa. Possui livro, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior. A conferência está disponível no youtube e pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=wsxfxfNFzk&feature=youtu.be>

A poeta e pesquisadora Carolina de Souza com "Nós só serve pra você mamar na teta: O desafio de mulheres negras no tempo de Covid 19", que aconteceu no dia 30/07 às 19h pela plataforma Zoom. Carolina de Souza é poeta, atriz, pesquisadora, educadora e mãe. Seus poemas e prosas poéticas têm temáticas voltadas a raça e gênero; dessa forma, dedica-se a escritas poético-performativas envoltas, especialmente, à ancestralidade. É doutoranda em Linguística (UnB), Mestre em Linguística (UnB) e Licenciada em Letras Portugêses do Brasil como Segunda Língua (UnB). Em 2018, lançou seu primeiro livro de poemas, *Lembranças Ancestrais*, pela Editora AUA.

Participação como integrante do Coletivo Matriz, da LIVE: *Como anda a saúde das mães durante a pandemia?* desenvolvida pelo Laboratório de Educação, Informação e Comunicação em saúde – Ecos/UnB, a convite da prof. Dra. Rosamaria Carneiro e participação da Profa. Dra. Marianna Holanda (FCE-UnB e PPGBioética) e o Coletivo Matriz - Artistas mães do DF. A gravação do evento pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=UO8wEpytcBM>

Em 2023, tive a satisfação em ser convidada pela prof. Dra. Clarissa Borges na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) a participar da mesa-redonda: *Maternagem e Arte, Conversa entre Mulheres artistas sobre arte e maternidade*, na Galeria Lourdes Saraiva, Oficina Cultural de Uberlândia. Com realização da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), PROEXC e Prefeitura de Uberlândia. Este evento contou com a participação da artista Malu Teodoro e Marta Mencarini Guimarães. Neste evento, apresentei parte desta pesquisa e levantamentos de dados e entrevistas em processo.

Em 2024, participei do ST 111: Simpósio Temático "Maternidades e políticas de gênero: perspectivas feministas matricêntricas", pela Coordenação de Alana Karoline Fontenelle Valente (UNB), Jússia Carvalho da Silva Ventura (FLACSO), na qual apresentei *A Poética do Enquanto: Cartografia e mapeamento desenvolvido pela coletiva Arte e Maternagem (AeM)*.

^{xv} O texto compõe-se por uma revisão, edição e reestruturação do artigo intitulado (Re)existência em Escri-pinturas de uma artista-mãe. In: CoMa IX Coletivo em Artes Visuais - Ponto(s) de Fuga, 2021, Brasília. Coletivo em Artes Visuais (9.: 2021: Brasília). Ponto(s) de fuga [recurso eletrônico]: IX COMA - Coletivo em Artes Visuais. Brasília: Editora do PPGAV | Departamento de Artes Visuais, 2021. v. 9. p. 249-262. ISBN 978-65-86503-78-4.

^{xvi} Letícia Bassit utiliza a escrita de si como ferramenta para sua autobiografia-ficcional, desenvolvendo uma escrita-processo-expurgo em seu livro *Mãe ou eu também não gozei* (2019), marcada por uma construção/concepção gráfica e por escolhas de diagramação e tipografias específicas que estruturam a cadência da narrativa, utilizando repetições de palavras e expressões, bem como espaços vazios e inserções de ilustrações. A análise do trabalho desenvolvido por Bassit em seu livro pode ser acessada integralmente no artigo (Re)existência em Escri-pinturas de uma artista-mãe. In: CoMa IX Coletivo em Artes Visuais - Ponto(s) de Fuga, 2021. *Ibidem*.

Bianca Dias desenvolve uma escrita-cuidado de si em "Névoa e assobio" (2017) como "um pequeno relicário" (DIAS, 2017, p. 35) que trafega pela

ambivalência labiríntica e profunda de expurgar o trauma, costurando referências literárias e filosóficas como afluentes que alimentam a escrita principal. "Escrever é fazer colheita de flores em campo minado" (DIAS, 2017, p. 3). Bianca Dias corajosamente depura sua experiência-trauma-melancolia-luto em escrita de si e por meio da escrita se acolhe em potência para agir e "escrever até não mais sangrar" (DIAS, 2017, p. 83). A análise do trabalho desenvolvido por Dias em seu livro pode ser acessada integralmente no artigo: (Re)existência em Escri-pinturas de uma artista-mãe. In: CoMa IX Coletivo em Artes Visuais - Ponto(s) de Fuga, 2021. *Ibidem*.

^{xvii} Silvia Federici (2019) se refere ao escritor Thomas Wright no livro "Uma História de costumes e sentimentos domésticos na Inglaterra durante a Idade Média". Original: FEDERICI, S. *A History of Domestic Manners and Sentiments in England during the Middle Ages*. Londres, Champ and Hall, 1862.

^{xviii} O termo *Cultura somática feminina* refere-se a hipótese levantada por Lucila Scavone (2004) a partir do conceito proposto por Boltanski, de modo que o autor "demonstra que existem regras que determinam o grau de interesse e de atenção que convém dar a sensações doentias, e talvez de maneira mais geral, às sensações corporais e ao próprio corpo" (BOLTASKI *apud* SCAVONE, 2004, p. 132, na nota).

^{xix} CAPP, Bernard. *When Gossips Meet: Women, Family, and Neighbourhood in Early Modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 119. Na nota do Livro *Mulheres e Caça às Bruxas* de Silvia Federici (2019).

^{xx} A frustrated woman who has been clamped into a scold's bridle, also known as a gossip's bridle, witch's bridle, or branks. They were a cruel method of keeping women from talking as they covered the mouth and jaw, preventing movement and speech by pressing down on the tongue inside the mouth. The first recorded use in the UK was in 1567 in Scotland. Excerto de "The Cottager and Artisan". Publicado por: The Religious Tract Society, Londres, 1980. Disponível em: <https://museumofwitchcraftandmagic.co.uk/news/object-of-the-month-scolds-bridle/>.

^{xxi} Grada Kilomba no livro *Memória de Plantação* (2019) aponta para a máscara de Flandres, usada em pessoas escravizadas, para o impedimento da fala. In: KILOMBA, Grada (2019). *Memórias da plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó. p. 334.

^{xxii} Glória Anzaldúa (2000) em *Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo*, fala para a mulher de cor e se dirige diretamente às mulheres chicanas que tiveram a possibilidade de fala e escrita impedida-roubada pelo sistema patriarcal de saber-poder, específico de um sistema capitalista exploratório vigente nos EUA e no sul global.

^{xxiii} O conceito foucaultiano de *escrita de si* vem atravessando diversas pesquisas feministas na arte contemporânea, dentre as quais destacamos a pesquisadora Luana Tvadovskas (2015), que aponta para as contribuições e potencialidade da análise foucaultiana nos feminismos contemporâneos ao ampliar o debate sobre o sistema de saber-poder patriarcal nos modos de subjetivação e (re)constituição em ser/estar no mundo. O conceito de escrita de si é apropriado, reelaborado e potencializado em diversas camadas e processos de constituições e construções de práticas de liberdade. “Justamente pelo termo permitir um extenso espectro de aplicabilidade nas análises de produção poética com ênfase feminista”. (TRIZOLI, 2018, p. 53).

Aponto uma breve análise sobre a investigação do sujeito moderno (saber-poder), desenvolvida por Michael Foucault em seu texto *A escrita de si* (1992) principalmente no que diz respeito “às técnicas específicas das quais os homens se utilizam para compreender aquilo que são” (FOUCAULT, 1994, p. 4): as *técnicas de si*, o *cuidado de si* e a *escrita de si*, enquanto modos de subjetivação, que auxiliam a resoluções estéticas e éticas do humano para/com o mundo. As técnicas de si ou práticas de si, para Foucault (1994) relacionam-se à constituição de si como sujeito, de modo que o *si* não se dá como essência, mas como possibilidade de relações consigo mesmo, de envolvimento com o meio que o cerca e com o outro, em atividade, em exercício e experiência de si por modos de subjetivação.

A escrita torna-se ferramenta transformadora do ser humano, por possibilitar o aprimoramento de si pelo pensamento-reflexão, do conhecimento de si e do

cuidado de si. Foucault (1992) desenvolve uma inflexão em sua investigação, remetendo à antiguidade greco-romana e textos filosóficos deste período, na intenção em vislumbrar “a produção de um corpo estético-ético possível segundo a prática de exercícios ascéticos” (BASTOS, 2017, p.4). Neste sentido, tais exercícios de si, eram desenvolvidos através de duas ferramentas: *Hypomnemata* e correspondência.

^{xxiv} Nesta linha de pesquisa, Marianne Hirsch, em *The mother/ Daughter Plot* (1989), questiona qual é a perspectiva de Jocasta (mãe de Édipo) na história Édipo Rei, de Sófocles. Não obstante, a autora reconhece que a perspectiva materna da tragédia grega foi suprimida, ou simplesmente não contada. Hirsch (1989) identifica, na literatura clássica, uma centralidade na narrativa/perspectiva dos/as filhos/as e um “esquecimento” da perspectiva materna. “Ao perguntar onde está a história de Jocasta na história de Édipo, estou perguntando não apenas onde as histórias das mulheres estão nas tramas dos homens, mas onde as histórias das mães estão nas parcelas dos filhos e filhas”. (HIRSCH *apud* O'REILLY, 2019, p. 17, tradução nossa).

^{xxv} DALY, Brenda O. REDDY, Maureen T. (Orgs.). *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. University of Tennessee Press, 1991.

^{xxvi} JOHNSON, Miriam. *Strong Mothers, Weak Wives: The Search for Gender Equality*. University of California Press, 1988.

^{xxvii} Maria Lugones aponta para dois termos utilizados por teóricos decoloniais, dentre eles, Walter Dignolo. “*linguaging* significa pensar e escrever entre linguagens, as quais sempre estão emaranhadas em relações de poder [...] *worlding* (termo cunhado por Spivak para se referir ao fato de que a escrita/textualidade forneceu uma estrutura retórica que justificava o domínio colonial e a expansão imperial) são processos sempre entrelaçados”. (MIGNOLO *apud* LUGONES, p. 945 na nota)

^{xxviii} *Dentro de mí existe uma rebeldia: la sombra-bestia. Es la parte de mí que se niega a recibir órdenes de autoridades externas. Se niega a aceptar órdenes de mi voluntad consciente, amenaza la soberanía de mi misma autoridad. Es esa parte de mí que odia todo tipo de limitaciones, incluso aquellas que me*

impongo a mí tempo o a mi espacio, esa parte mía patalea com ambos pies. Salta. (ANZALDÚA, 2015, p. 74).

^{xxix} Arte e Maternagem fundada e co-coordenada pelas artistas visuais e mães brasileiras Marta Mencarini e Tatiana Reis, uma coletiva que mapeia artistas mães e suas produções atravessadas pelo tema da maternagem/maternidade como campo investigativo, plástico, poético e político, do Brasil e América Latina. A coletiva produz trabalhos artísticos que abordam e tensionam questões da maternagem que afetam a arte contemporânea em colagens, lambes, intervenções urbanas e vídeo. Para além das nossas pesquisas acadêmicas, AeM propõe também a construção de pontes e redes criadoras entre artistas mães. Instagram: @arteematernagem. Marta Mencarini é artista visual, pesquisadora e mãe. Doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília - UnB, na linha de Poéticas Transversais, sob a orientação da Dra. Bia Medeiros e co-orientação Silvana Barbosa Macêdo (UDESC). Tatiana Reis é fotógrafa, artista visual e mãe. Graduada em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília - UnB. Para acesso aos trabalhos e pesquisas, Cf.: www.instagram.com/arteematernagem.

^{xxxi} Dados sobre a pesquisa podem ser vistos em: <https://www.generonumero.media/reportagens/casas-mulheres-negras-pobreza/>.

^{xxxii} Dos movimentos feministas apontados por Andrea O'Reilly (2023), pontuamos: Feminismo socialista, Feminismo global, Feminismo de terceira onda, Feminismo *Queer* e Mulherismo.

^{xxxiii} Tendo como base a leitura de *Explosão Feminista* (2018), Heloisa Buarque de Holanda nos direciona a compreensão de que o feminismo, em linhas gerais, pode ser definido a partir de três grandes ondas. A *primeira onda* do feminismo, [final do século XIX até as primeiras décadas do século XX], feminismo liberal e marxista, focava principalmente em questões como direitos de propriedade, direitos de voto, sufrágio e igualdade legal, chamado

“feminismo da igualdade”. A *segunda onda*, que começou a ganhar força na década de 1960 e vigora até a década de 1980, expandiu o escopo do movimento feminista para incluir questões mais amplas de opressão social, cultural, política e doméstica. Chamado *“feminismo da diferença”*, ressaltando a mulher a partir de si mesma e colocando o corpo em foco, a fim de vigorar em meio discursivo. A terceira onda, anos 1990, aponta para a legitimidade das manifestações da sexualidade, pela demanda do reconhecimento recolocando a questão de gênero em pauta e ampliando as questões para a justiça política, *“O direito de se ter direito”* [Hannah Arendt]. *“A questão crucial do framing, do enquadramento, da localização de quem fala, ou seja, a agenda por justiça política se dá a partir do que conhecemos por lugar de fala, contestando a divisão autoritária e excludente do espaço político [...] (HOLANDA, 2018, p. 246), pela luta da autorrepresentação discursiva, protagonismo e visibilidade às questões dos sujeitos que foram historicamente discriminados e postos à margem, embasando as questões através de importantes obras como *Pode um subalterno falar* (1895) de Gayatri Spivak e a teoria *queer* ressaltada por Judith Butler e John B. Preciado. Faz-se importante apontar que estudos recentes avaliam a quarta onda do feminismo, relativa aos envolvimento-mobilizações através dos meios de comunicação digitais, como organizações coletivas vistas as diversidades de interesses e lutas dos feminismos. Cf.: PEREZ, Olivia Cristina; RICOLDI, Arlene Martinez. A quarta onda feminista no Brasil. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 31, n. 3, e83260, 2023.*

^{xxxiv} *“Andrea O'Reilly é professora titular na Escola de Gênero, Sexualidade e Estudos da Mulher da Universidade de York, fundadora/editora-chefe do *Journal of the Motherhood Initiative* e editora da *Demeter Press*, a primeira editora feminista especializada em maternidade, maternidade, reprodução, família e sexualidade. Com mais de dois livros publicados, seu trabalho envolve especialmente a luta pela equidade de gênero e pelos direitos das mulheres. Entre os trabalhos editados ou coeditados pela Dra. O'Reilly estão: *“Maternal Theory: Essential Readings”* (2007); *“The Encyclopedia on Motherhood”* (2010); *“The Routledge Companion to Motherhood”* (2019); *“Feminist Parenting: Perspectives from Africa and Beyond”* (2020); *“Mothers, Mothering and COVID-19: Dispatches from a Pandemic”* (2020). Ela também*

é autora de “Tony Morrison and Motherhood: A Politics of the Heart” (2004); “Rocking the Cradle: Thoughts on Motherhood, Feminism and the Possibility of Empowered Mothering” (2006); e “Matricentric Feminism: Theory Activism and Practice” (2016). Andrea recebeu duas vezes o “Prêmio Professor do Ano” da Universidade de York por excelência no ensino. Em 2019, ela recebeu o Prêmio de Distinção Status da Mulher e Equidade da OCUFA (Confederação de Associações de Docentes Universitários de Ontário) como reconhecimento público ao seu ativismo pela melhoria da vida e das condições de trabalho de estudantes e pesquisadoras, mulheres nativas e racializadas, das populações LGBTQIA+, e pessoas com deficiência ou pertencentes a outros grupos historicamente marginalizados. Nesta ocasião, Andrea destacou-se não apenas como uma pesquisadora líder em sua área, mas também como uma ativista comprometida com as causas dos direitos das mulheres, local, nacional e globalmente. Ela foi a fundadora e diretora da MIRCI (The Motherhood Initiative for Research and Community Involvement), de 1998 a 2019, estabelecendo uma comunidade global de pesquisadores e ativistas, incluindo mais de 400 universidades. Andrea é mãe de duas filhas adultas e um filho adulto. (MENDES; MENDONÇA, 2021, n.p.).

^{xxxv} RICH, Adrienne. *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, 3. ed. London: Virago, 1981.

^{xxxvi} “As traduções dos conceitos *motherhood* para “maternidade”, *mothering* para “maternagem” e *motherhood studies* para “estudos maternos” foram realizados na pesquisa doutoral de Maria Collier de Mendonça (2014) (COLLIER DE MENDONÇA, 2021 b, p. 61).

^{xxxvii} “A denominação radical tem contornos largos e instáveis, mas refere-se primeiramente à ‘radial’ em termos de ‘raízes’, de busca dos mecanismos produtores das desigualdades. Aplicada ao pensamento feminista, leva a quatro grandes tendências principais: o Feminismo Materialista, o Feminismo Socialista, o Feminismo da Especificidade ou Autonomista e o Feminismo Lesbiano” (DESCARRIES, 2000, n.p.).

^{xxxviii} BETTY, Friedan. *The Feminine Mystique*. Dell, 1974.

^{xxxix} RICH, Adrienne. *Of woman born. Motherhood as experience and insitution*. 3. ed. London: Virago, 1981.

^{xl} CHODOROW, Nancy. *The reproduction of mothering. Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

^{xli} IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Trad. C. Porter e C. Burke. 2. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

^{xlii} DINNERSTEIN, Dorothy. *The mermaid and the minotaur. Sexual arrangements and human malaise*. 4. ed. New York: Harper & Row, Publishers, 1977.

^{xliii} CIXOUS, Hélène; CLEMENT, Catherine. *The newly born woman*. Trad. Betsy Wing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975c, 1987.

^{xliv} IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Trad. C. Porter e C. Burke. 2. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

^{xlv} KRISTEVA, Julia. *Stabat mater*. In: MOI, Toril. *The Kristeva Reader*. Oxford. Blackwell, 1986.

^{xlvi} FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 194.

^{xlvii} MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

^{xlviii} LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

^{xlviii} Enquanto o Ministério da Saúde^{xlviii} recomenda que a introdução alimentar infantil se inicie aos seis meses de idade, com o complemento da amamentação. Porém, o estado estabelece que a licença maternidade de uma mulher trabalhadora CLT tem a duração de quatro meses; e para os homens [pais, genitores etc.], a licença paternidade é de 15 dias. Cf:

https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/guia_alimentar_crianca_brasil_eira_versao_resumida.pdf.

^{xlix} Lei n 10.421 de 15 de abril de 2002. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10421.htm. Acesso em: 03 jul. 2024.

^l Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/141095-SEGURIDADE-APROVA-LICENCA-PATERNIDADE-DE-15-DIAS#:~:te xt=O%20PL%204853%2F09%20fixa,mascu lino%20que%20venha%20a%20a dotar>. Acesso em: 03 jul. 2024.

ⁱⁱ Disponível: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/saude-brasil/eu- quero-me-alimentar-melhor/noticias/2021/como-cuidar-da-alimentacao- de-criancas-menores-de-2-anos>. Acesso em: 03 jul. 2024.

ⁱⁱⁱ No Brasil, o acesso da sociedade aos acervos da ditadura militar pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) em 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 30 mar. 2023.

ⁱⁱⁱⁱ A camiseta que a personagem da pintura está vestindo faz referencia direta a um projeto de arte, do coletivo Armaria de Brasília – DF, que durante a pandemia do Coronavírus, produz uma série de camisetas nas quais são impressas partes do manifesto do amor, produzida pelo próprio coletivo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B8UNJZwltXn/>. Acesso em: 11 jul. 2023.

^{liv} O trabalho em Lambe-Lambe *A Revolução será Materna e Feminista* foi produzido para o projeto Coordenadas SOBREvidentes, uma ação coletiva desenvolvida por 13 artistas pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, que cursaram a disciplina “Métodos e processos em Arte Contemporânea 1”, ministrada pela Profa. Dra. Karina Dias e pela artista convidada Ludmilla Alves, no âmbito da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades.

Disponível em: <https://www.instagram.com/coordenadasunb/>. Acesso em: 11 jul. 2023.

^{lv} A palavra “sociedade” vem do latim *societas*, palavra derivada de *socius*, que significa companheirismo. Deste modo, o significado de sociedade está intimamente relacionado ao social.

^{lvi} “O termo *lockdown* foi usado pela mídia para descrever as medidas adotadas na China para restringir o movimento de pessoas de modo a controlar o surto do novo coronavírus. Foi também usado para descrever as medidas de quarentena adotadas na Itália. Os dois termos, entretanto, têm origens em contextos diversos: quarentena, obviamente associado com controle de epidemias; *lockdown*, ao que tudo indica, usado em emergências sociais, como no caso dos episódios de violência em escolas dos Estados Unidos, ou políticas, com conotações de lei marcial” (SPINK, 2021, p. 9).

^{lvii} Boletim Epidemiológico n. 08 de 09/04/2020, Ministério da Saúde, disponível em: <https://antigo.saude.gov.br/images/pdf/2020/April/09/be-covid-08-final-2.pdf>. Acesso em: 28 set. 2021.

^{lviii} CRISPIM, Maristela. Um vírus e duas guerras: Mulheres enfrentam em casa a violência doméstica e a pandemia da Covid-19. Ponte Jornalismo (online). Disponível em: <https://ponte.org/mulheres-enfrentam-em-casa-a-violencia-domestica-e-a-pandemia-da-covid-19/>, acesso em: 27 de setembro 2021.

^{lix} BRASIL. LEI Nº 11.340, DE 7 DE AGOSTO DE 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/ lei/l11340.htm. Acesso em: 27 set. 2021.

^{lx} Dentre os coletivos e grupos de pesquisa que abordam feminismo, maternidade e maternagem nas artes visuais, podemos destacar: Coletivo Caixa de Pandora, Coletivo de Mães Ilustradoras, Coletivo de Mulheres Ana Maria Nacinovic, Coletivo Matriz, RAMA, Coletiva Artista-mãe Mãe-artista, Criacionistas, Puerperium e o projeto Podcast Ver. Sar.

^{lxi} LIPPARD, Lucy. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art. *Revista Art in America*, maio de 1976, v. 3, p. 73-81.

^{lxii} *Mother Art* documenta o trabalho desse coletivo de artistas que se reuniu no Woman's Building, Los Angeles, em 1973. Pelas fotografias do trabalho do grupo é possível compreender as questões críticas durante os 13 anos de existência da *Mother Art*. Essas artistas feministas começaram enfrentando a discriminação contra artistas que são mães e passaram a enfrentar uma vasta gama de questões sociais e políticas em sua arte. O grupo foi atacado pela imprensa e por políticos, incluindo o então presidente americano Ronald Reagan. Eles reagiram com humor em apresentações públicas de arte. Na década de 1980, a prática colaborativa do grupo deu voz a vítimas de aborto ilegal, mulheres sem-teto, imigrantes da América Central etc. Usando narrativas de mulheres reais, *Mother Art* personalizou questões de justiça social. Esse livro é um catálogo visual dos projetos, exposições, performances e instalações do coletivo. Inclui ensaios da historiadora de arte Jeanne S. M. Willette e da historiadora Michelle Moravec, citações, narrativas pessoais e uma linha do tempo das atividades da *Mother Art*.

^{lxiii} Afirmativa de Suzanne Siegel, uma das artistas que esteve envolvida no coletivo *Mother Art*. Disponível em <https://motherart.org/about/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

^{lxiv} Neste período surgiram mais de quinze grupos artísticos com cerca de cem trabalhadores da cultura envolvidos. “Entre os principais grupos [...] o Taller de Arte e Ideología (TAI), Processo Pentágono, Taller de Integración plástica, Grupo Marco, Teatraedro, Peyote y la Compania, Processo Pentagono, El colectivo, Tepito Arte Ac; Suma, Mira e No Grupo. (MORALES, 2006, p. 45 –6, tradução nossa).

^{lxv} Coletivo Polvo de Gallina negra: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/polvo-de-gallina-negra>.

^{lxvi} Performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CnFrHTYkomE>. Acesso em: 16 fev. 2024.

^{lxvii} Artistas integrantes do *Maternal Fantasies*: Aino El Solh, Hanne Klaas, Isabell Spengler, Lena Chen, Magdalena Kallenberger, Maicyra Leão, Mikala Hyldig Dal.

^{lxviii} Em 2019, o *Maternal Fantasies* recebe o prêmio *Artist Advancement Award* da Arthur Bokamp-Siftung, que promoveu maior visibilidade e reconhecimento aos trabalhos desenvolvidos pelo coletivo, adquirindo reverberação mundial.

^{lxix} FEDERICI, Silvia. *Wages against Housework*. London, Bristol: Falling Wall, 1975 [Federici, Silvia. Salários contra o trabalho doméstico. Bristol: Falling Wall Press e o Coletivo do Poder das Mulheres, 1975.]

^{lxx} *Cartografia materna: Ciclo de conversa com artistas-mães brasileiras* é um projeto desenvolvido pela Coletiva Arte e Maternagem, no qual foram convidadas artistas mães que participam do mapeamento realizado pela coletiva desde 2020. Elas nos concederem entrevistas, que foram realizadas durante o ano de 2004, via plataforma digital. No ciclo de conversa, buscamos aprofundar as investigações sobre produção artística sendo artista-mãe.

^{lxxi} Disponível em: <https://www.maternalfantasies.net/sketching-body-extensions/>.

^{lxxii} Disponível em: <https://homoluddens.wordpress.com/2008/09/15/bauhaus/>

^{lxxiii} Disponível em: <https://www.maternalfantasies.net/suspended-time/>.

^{lxxiv} *Maternal Fantasies Love and Labor. Intimacy and Isolation. Care and Survival*. A performance between mothers and children in a state of lockdown by and with Maternal Fantasies 2020. Commissioned by M.1 Arthur Boskamp-Stiftung and Haus der Kulturen der Welt for the 4th edition of the New Alphabet School on Caring (co-curated by Sascia Bailer, Gilly Karjevsky and Rosario Talevi). www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_168755.php, performance disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EcBUGm0w6Q>. Acesso: 18 jun. 24.

^{lxxv} O texto a seguir refere-se a uma adaptação e aprofundamento do artigo: GUIMARÃES, Marta Mencarini. *Matriz*: relato de uma experiência em arte e maternidade. Seminário internacional fazendo gênero 12 (anais eletrônicos), Florianópolis, 2021, Issn 2179-510x. 2021.

^{lxxvi} Pela curadoria de Clarice Gonçalves foram selecionadas dez artistas-mães: Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Carolina de Souza, Débora Mazloum, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis. O projeto *Matriz* foi fomentado pelo FAC/DF, fundo de apoio a cultura do Distrito Federal e culminou em duas exposições, uma individual de Clarice Gonçalves, com a curadoria de Cinara Barbosa, com trinta obras inéditas; e uma exposição coletiva de dez artistas-mães. As exposições aconteceram no Museu da República de Brasília entre os dias 08 de outubro a 07 de novembro de 2019.

^{lxxvii} A residência artística *Matriz* ocorreu dos dias 28 de agosto a 23 setembro, no prédio anexo ao Museu da República em Brasília, no ano de 2019.

^{lxxviii} Ajuda de custo no valor de R\$ 600,00 para cada artista participante da residência artística.

^{lxxix} <https://www.instagram.com/coletivomatriz/?hl=pt-br>

^{lxxx} *Jornal das moças 13.02.1936*, pode ter acesso no link: http://memoria.bn.br/pdf/111031/per111031_1936_01078.pdf, acesso 22/02/2024.

^{lxxxi} <https://www.instagram.com/coletivomatriz/>

^{lxxxii} O lambe digital: *Trabalho doméstico não remunerado* (2020), da Série: *Não é amor, é cilada*, produzido pelo coletivo durante a pandemia mundial do novo coronavírus. O trabalho foi veiculado na rede social *Instagram* do coletivo *Matriz* e foi inscrito e selecionado para integrar a primeira edição do *Baleia DF*, projeto de mapeamento, publicação e premiação de mulheres artistas visuais no Distrito Federal e entorno. A primeira edição do projeto conta com a temática: Tempo Circular, pela curadoria de Cinara Barbosa.

^{lxxxiii} A primeira edição do projeto no qual o trabalho participou contou com a temática: Tempo Circular, pela curadoria de Cinara Barbosa e pode ser acessado no link: <https://www.baleiadf.com.br/>.

^{lxxxiv} Para mais informações sobre o caso, cf: <https://g1.globo.com/es/espírito-santo/noticia/2022/06/21/aborto-legal-ha-2-anos-caso-de-menina-de-10-anos-gravida-apos-estupro-pelo-tio-chocou-o-pais.ghtml>

^{lxxxv} A live ECOS [Laboratório de educação, informação e comunicação em Saúde] da Universidade de Brasília, na qual as integrantes do Coletivo *Matriz* dialogaram como as pesquisadoras Prof. Dra. Rosa Carneiro (DSC UNB) e Prof. Dra. Marianna Holanda (FCE-UNB e PPGBioética), sobre a saúde das mães durante a pandemia. Nesta live foram abordadas a forma como os trabalhos artísticos pelo coletivo modificaram-se em espaço ateliê-casa e presença e manutenção constante das filhas e filhos.

^{lxxxvi} A exposição *Maternagens: Estéticas Paridas* (2021) foi desenvolvida de forma virtual através de convite da Coordenação das Mulheres (CODIM) da Diretoria da Diversidade (DIV) do Decanato de Assuntos Comunitário (DAC) da Universidade de Brasília (UnB), em parceria com Instituto Federal de Brasília (IFB), em celebração ao Dia Internacional das Mulheres, 08 de março. A exposição aconteceu no dia 11 de março às 14h com a presença e mediação das artistas visuais e integrantes do Coletivo *Matriz*: Marta Mencarini, Clarice Gonçalves, Tatiana Reis, Bárbara Moreira e Camila Melo. Link para a exposição: <https://youtu.be/75senGTqPzE>.

^{lxxxvii} Pelo projeto Pande(mãe)nicas, o *Coletivo Matriz*, foi selecionado para participar do Festival Internacional de Lambe-Lambe o Lambes Góia em Goiânia – GO e convidado a participar do BSB Plano das Artes 3ª Edição, Brasília, DF e entorno.

^{lxxxviii} O livro *Pande(mãe)nicas* foi publicado pela editora Coletivo Transverso, no ano de 2021 e pode ser acessado na íntegra em: <https://www.coletivotransverso.com.br/editora>.

^{lxxxix} A coletiva Arte e Maternagem (AeM) foi fundada no ano de 2020 pelas artistas visuais e mães brasileiras Marta Mencarini e Tatiana Reis. Todo o material desenvolvido pela coletiva Arte e Maternagem é postado na plataforma digital *Instagram*: @arteematernagem.

Torna-se relevante pontuar que a *Coletiva Arte e Maternagem (AeM)*, é formada por duas integrantes do *Coletivo Matriz*, que divergem em alguns pontos em relação aos objetivos em manter um coletivo artístico. Para as artistas Marta Mencarini e Tatiana Reis, o desejo em manter um coletivo artístico amplia-se em prosseguir produzindo arte política (ativismo), mas, para além disso, elaborar pesquisas. Neste sentido, para a *Coletiva AeM*, o foco de interesse está na investigação das particularidades poéticas que engendram a vivência-experiência da expressão artística sobre a maternidade/maternagem, através de entrevistas e construção de um mapeamento de artistas-mães-brasileiras.

A investigação-pesquisa nos instiga através do reconhecimento em outra/s artista/s, no pertencimento, pela possibilidade de criar redes entre artistas-mães-brasileiras, em adentrar-se por outros caminhos que dialogam com a produção imagética, como a escrita poética e acadêmica, a criação de seminários e festivais, a produção de curadorias e exposições, dentre outras. A *Coletiva AeM* paralelamente passa a desenvolver atividades acadêmicas, produção artística, experimentações e colaborações não impedindo afiliação ao *Coletivo Matriz*.

^{xc} Os trabalhos *Artistas mães produzem enquanto vocês dormem* e *Artistas mães são infantilizadas quando querem falar sobre maternidade* foram produzidos a convite da coletiva Artista-mãe Mãe-artista, no ano de 2021, para integrar uma ação nacional intitulada “Lambe Cria Cria Lambe” promovida pela coletiva que consistia em produzir e disponibilizar trabalhos em formato de lambe-lambes e colá-los pelas ruas da cidade em que a artista-mãe participante reside. Esta ação teve como temática a anarcomaternagem. “O que é anarcomaternagem? É Olhar para cada maternagem com respeito, é acolher cada maternagem, é fortalecer cada maternagem, é a construção de fazers de maternagens independente do poder exercido por um Estado, é também um ataque, afronta, denuncia das opressões sobre maternagens

estabelecidas por uma sociedade que torna o ser mãe i n v i s i v e l, em suas dores e forças. É passar com nosso corpo-mãe e de nossas crias sem pedir desculpa, sem pedir licença”. Texto extraído na página oficial da coletiva Artista-mãe Mãe-artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/mae.artista/?hl=pt-br>.

^{xcii} Olá, nós somos a equipe Arte e Maternagem: Marta Mencarini (Artista visual, pesquisadora e mãe. Doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília - UnB, na linha de Poéticas Transversais com bolsa CAPES, sob a orientação da Dra. Bia Medeiros). Tatiana Reis (Fotógrafa, artista visual e mãe. Graduanda em Teoria, Crítica e História da Arte pela Universidade de Brasília - UnB). Criamos o projeto Arte e Maternagem que tem como objetivo mapear a produção artística contemporânea produzida por artistas mães que abordam a maternagem como campo investigativo, plástico e poético. Nossa ideia é a partir deste mapeamento dar visibilidade às produções, compartilhar um pouco do trabalho e biografia dessas artistas que abordam a maternidade/maternagem no perfil no instagram @artematernagem e no site do Arte e Maternagem (ainda em construção) como também levantar mais informações acerca do processo criativo, narrativas, apontamentos para nossas pesquisas acadêmicas. Ficamos muito felizes por você ter se interessado em nos responder, elaboramos um questionário para aprofundar nossa investigação. Agradecemos sua participação e colaboração, um abraço. Marta e Tatiana

^{xciii} *Exaustas e sem recurso*: Estratégias de mães artistas na pandemia.

O seminário foi idealizado, produzido e executado por Marta Mencarini Guimarães e Tatiana Reis que coordenam a Coletiva Arte e Maternagem (aem) com apoio financeiro do DPG – UNB. O Seminário em formato de entrevistas e ocupações da plataforma do Instagram Arte e Maternagem, com seis artistas contemporâneas brasileiras, que são mães e em suas poéticas artísticas desenvolvem a temática da maternidade e maternagem, bem como transbordamentos subjetivos à temática: Igualdade entre gêneros, divisão do

trabalho doméstico, cuidado com os filhos, mudanças corporais, maternidade solo, traumas físicos e psicológicos, perda da independência, maternidade compulsória, dentre outros. As ocupações aconteceram no perfil do Instagram da Coletiva Arte e Maternagem (AeM) e as entrevistas foram gravadas e transmitidas de forma gratuita no Canal no Youtube: <https://bityli.com/sf3lq>, da Coletiva Arte e Maternagem (AeM). Cronograma:

Ciclo #1 | ARTISTA, MÃE, PROFESSORA E PESQUISADORA. Ocupação do Instagram com a artista, educadora e mãe JOCARLA GOMES (BA/SP) nos dias 04, 05 e 06 de junho e entrevista com a Dra. CLARISSA BORGES (UFU) no dia 10 de junho às 16h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?V=mqxfw-8dyxo&t=14s>.

CICLO #2 | PRODUÇÃO POÉTICA Ocupação do Instagram com a artista e mãe MALU TEODORO (MG) nos dias 11, 12 e 13 de junho e entrevista com a Dra. RENATA FELINTO (URCA) no dia 17 de junho às 16h. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?V=sfehkyqs_z_k.

CICLO #3 | TRANSVERSALIDADES E CURADORIA. Ocupação do Instagram com a artista CLARICE GONÇALVES (DF) nos Dias 18, 19 e 20 de junho e entrevista com Dra. SILVANA MACEDO (UDESC) no dia 24 de junho às 16h. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?V=lkyd-jruayy&t=4078s>.

No presente momento em que vivenciamos uma pandemia mundial do coronavírus, buscamos através das entrevistas investigar e identificar as estratégias que as mães artistas vêm desenvolvendo para conseguirem manter a produção artística. Nos interessa compreender em que sentido a pandemia atravessa e modifica a produção artística das artistas mães e, neste sentido, analisar como o isolamento social e as dinâmicas domésticas, cuidados como as crianças (filhas e filhos) e a casa vem interferindo na produção artística destas mulheres. Acreditamos que as circunstâncias instauradas pela pandemia do coronavírus provocam modificações estruturantes nas dinâmicas econômicas, sociais e domésticas das famílias em todos os estratos sociais e de classe, tendo uma incidência relevante sobre a mulheres, às quais historicamente são impostas as atividades privadas como os cuidados, economia e gestão doméstica. Neste sentido, a

pesquisa apresenta relevância para o momento histórico que vivemos e a análise dos relatos de artistas mães, contribuindo para a compreensão sobre as outras possibilidades estratégicas de uma experiência pandêmica e suas reverberações histórico-político-sociais.

^{xciii} CARTOGRAFIA MATERNA_CICLO DE CONVERSAS COM ARTISTAS-MÃES BRASILEIRAS. A Coletiva Arte Maternagem (AeM) tem o prazer de anunciar o projeto Cartografia Materna, um espaço de troca com artistas-mães brasileiras que fazem parte do Mapeamento que desenvolvemos desde 2020. Se você, mãe-artista, ainda não participa corre lá na nossa bio [@arteematernagem](https://www.instagram.com/arteematernagem) que o questionário continua aberto! Buscamos no Ciclo de Conversas: Cartografia Materna, ampliar as investigações sobre ser mãe e ser artista no Brasil.

Estamos querendo ouvir mais as artistas-mães

- Produção artística sendo artista-mãe
- Estratégias Poéticas
- Economia do Cuidado e as Artes Visuais
- Inserção das artistas-mães no sistema artístico contemporâneo.

Conversaremos sobre diversas questões particulares ao trabalho de cada uma das nossas convidadas.

Convidamos você a assistir!

Entrevistas completas em:

<https://www.youtube.com/@artematernagem8989>

^{xciv} *Matriz: Relato de uma experiência em arte e maternidade* (2021). Disponível em: www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1609981323_ARQUIVO_b2729aa935d3f387111362c685c1865.pdf

^{xcv} Radioteta: Performance_ Marcelle Louzada, ysa Lour, Daniela Arruda e Edson vangogh.

Partindo de um assunto universal - a maternidade - Radioteta é uma performance envolvendo gesto, palavra e ruído. Funciona como uma espécie de stand-up, em um humor de cara sobrecarregada e cheiro de leite. Sintoniza-se, dessa forma, assim como em uma estação de rádio, em um papo abrangendo questões sobre gênero, cultura do estupro, maternidade

compulsória, puerpério e sobrecarga materna. Radioteta é autoficção, uma criação artística por meio de uma experiência profundamente avassaladora na vida de uma pessoa: tornar-se mãe! Este é um manifesto poético que quer dar voz e vida a uma mátria mais gentil.

^{xcvi} “A RAMA (Rede Afetiva de Mães Artistas) nasce do encontro de duas mães, Amandine Goisbault e Bruna Pedrosa, e dos diversos desdobramentos desse encontro. Primeiro, uma amizade entre duas mulheres, antes de se tornarem mães. Depois, o compartilhar de seus percursos gestacionais em paralelo, frequentando a mesma roda, parindo seus filhos com a mesma parteira. Cada uma começou a tratar do tema da maternidade em seus trabalhos artísticos individuais e, em 2018, reencontraram-se durante a residência artística do projeto Confluências, promovido pelo Sesc Pernambuco. O resultado desse encontro, em 2019, foi a produção conjunta de três obras: *Mapa Afetivo da Maternidade* (obra têxtil), *Colo* (performance) e *Lembretes Urgentes* (obra têxtil), essa última em parceria também com a artista Ana Flávia Mendonça. A partir daí, Amandine e Bruna 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 para alcançar outras mães, começando por Recife e Região Metropolitana, ampliando para Pernambuco e com um desejo imenso de seguir expandindo. A pesquisa RAMA começa em fevereiro de 2021, com a aprovação do projeto cultural “Artes e Maternidades” 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), 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. Disponível em: <http://rama.press/>. Acesso em: 05 jun. 2024.

^{xcvii} Artistas como Elton Panamby “é artista do corpo, pesquisadore, mãe, besta-fera, Produz aparições, vultos e visagens como um modo de mover-se entre mundos” (PANAMBY, disponível no site oficial do artista; www.panamby.art/). Como também, chamamos a atenção ao artista cearense Arrudas, que vem desenvolvendo trabalhos em pintura, muito interessantes, tendo como temática a relação do artista e sua mãe.

^{xcviii} “Suas contribuições influenciam diretamente célebres historiadores da arte, como Ernst H. Gombrich (1909-2001), Erwin Panofsky (1892-1968), Fritz Saxl (1890-1948), Gertrud Bing (1892-1964), Michael Baxandall (1933-2008), Giorgio Agamben (n. 1942), Georges Didi-Huberman (n. 1953), Phillippe-Alain Michaud (n. 1961) e Carlo Ginzburg (n. 1939)”. (NUNES, 2019, p. 87).

^{xcix} Disponível em: <https://artreview.com/how-art-historian-aby-warburg-changed-the-way-we-see/>. Acesso em: 17 maio 2024.

^c Disponível em: <https://artreview.com/how-art-historian-aby-warburg-changed-the-way-we-see/>. Acesso em: 17 maio 2024.

^{ci} Françoise Collin, Évelyne Pisier e Eleni Varikas, *Les Femmes de Platon á Derrida*. Antologie critique, Paris, Plon, 2000.

^{cii} LAQUEAR, Thomas. *La construccion del sexo*. Cuerpo y género desde los gregos hasta Freud. trad. Eugênio Portela, Madrid, *Ediciones Cátedra*, 1994.

^{ciii} 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: 28 jun. 2024.

^{civ} *Inside the visible: and elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*, curadoria de Catherine de Zegher, Institute of Contemporary Art Boston, 1994; *Bad girls*, curadoria de Marcia Tucker, New Museum, 1994; *Wack! Art and the feminist revolution*, curadoria de Cornélia Butler, Museum of Contemporary Art, Los Angeles; National Museum of Women in the Arts,

Washington, D.C; PS1 Contemporary Art Center, Nova York; Vancouver Art Gallery, Vancouver B.C, 2007-2009; *Global feminisms: new directions in contemporary art*, de Maura Reilly e Linda Nochlin, Brooklyn Museum, Nova York, 2007; *Elle@centrepompidou: artistes femmes dans les collection du Musée National d'Art Moderne*, curadoria de Camille Morineau, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris, 2009; *We wanted a revolution: black radical women*, de Catherine Morris e Rujeko Hockley, Brooklyn Museum, Nova York, 2018 (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019).

^{cv} Das historiografias na arte e dos revisionismos canônicos, devemos dedicar um maior tempo às pesquisas da historiadora Griselda Pollock, que não caberão neste artigo.

^{cvi} NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Edições Aurora: São Paulo, 2016.

^{cvi} “Foi necessária a intervenção pessoal da Rainha Maria Antonieta, de quem ela já havia pintado vários retratos oficiais, e uma negociação com o Conde d'Angiviller, Ministro das Artes de Luís XVI, para que Élisabeth fosse recebida ‘sob encomenda’, sob condição, no entanto, que o número de mulheres admitidas na Academia é novamente limitado a quatro”. (BONNET, 2002, n.p).

^{cvi} Referente às tabelas 1 e 2 apresentadas no artigo *A modernidade e os espaços da feminilidade* (2019) de Griselda Pollock.

^{cix} Tais como teatros, camarotes, parques, bastidores, cafés, *folies* e bordéis. Espaços domésticos, tais como quarto, sala de estar, varanda e jardim.

^{cx} Como os artistas; Édouard Manet (1832-1883), Gustave Caillebotte (1848-1894), Auguste Renoir (1841-1919), Jean Bazille (1841-1870) e Claude Monet (1840 - 1926).

^{cx} A tradução do artigo, feita por Juliana Vacaro e publicada por Edições Aurora, São Paulo, 2016, está disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/6-por-que-nao-houve-grandes-mulheres-artistas-linda-nochlin/>. Acesso em: 6 mar. 2020.

^{cxii} As categorias “mãe amorosa”, “mão dolorosa” e “mãe gloriosa” são profundamente abordadas por Nádia da Cruz Senna em sua tese *Donas da Beleza: A imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*, 2007, na qual analisa as obras das artistas: Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), Mary Cassatt (1844-1926), Kathe Kollwitz (1867 – 1945), Renina Katz (1925), Dorothea Lange (1895 – 1965), Paula Modersohn-Becker (1876-1907), Tina Modotti (1896-1943) e Renee Cox (1960).

^{cxiii} A expressão “o pessoal é político” ganhou notoriedade com a publicação de um ensaio escrito pela feminista Carol Hanisch, intitulado “The Personal is Political”, em 1970. Desde então, a frase tem sido amplamente reconhecida como uma definição central do feminismo de segunda onda. HANISCH, C. *The Personal is Political. Notes from the Second Year: Women's Liberation*, 1970.

^{cxiv} Pela trajetória traçada nesta pesquisa, acompanhamos as exposições *Histórias das Mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, mostras que aconteceram no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, no ano de 2019. A investigação se deu a partir da visita ao Museu e das análises estabelecidas na construção do artigo intitulado *Autorrepresentação: histórias das mulheres e histórias feministas* (2021). 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://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16589>. Acesso em: 11 mar. 2024.

^{cxv} Disponível em: <https://thewomansbuilding.org/>. Acesso em: 26 nov. 2019.

^{cxvi} Dentre as artistas-mães analisadas na investigação de Andrea Liss (2009), destacamos: Elaine Reichek “Laura’s Layette” (1979); Sherry Millner “Womb with a View” (1983); Susan Hiller “Ten Months” (1977–79); Mary Kelly “Post-Partum Document” - “Documentation I: Analysed Faecal Stains and Feeding Charts,” (1974); Mierle Laderman Ukeles, “Washing, Tracks, Maintenance: Outside” (1973); Ellen McMahon “No New Work” (1993); Grupo M.A.M.A. “Milkstained” (1996); Catherine Opie, “Self- Portrait/Nursing,” (2004); Renée Cox, “Yo Mama” (1993) e Coletivo Mother Art (1973-1986), integrado pelas

artistas Deborah Krall, Christy Kruse, Helen Million, Laura Silagi e Suzanne Siegel, que desenvolveram diversos trabalhos que abordam a temática, dentre eles: “Laundry Works” (1977).

^{cxvii} Disponível em: <https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann-interior-scroll-masterpiece/>.

^{cxviii} Arte gráfica feita pelas Guerrilla Girls em 2017. Estatísticas do Museu de Arte de São Paulo. Guerrilla Grils, consciência do mundo da arte. Guerrilla Grils.com.

^{cxix} Disponível em: <https://www.anasabia.com/madonnas-contemporaneas-2012-13>, Acesso em: 01 maio 2022.

^{cxx} “*Madonnas contemporâneas*. Série fotográfica que investigou com mulheres/mães a temática da maternidade nas interfaces da arte, da filosofia, da antropologia e da psicologia social. A partir da elaboração de retratos em um cenário com um elemento em comum, um varal de roupas, foram colocados objetos especialmente selecionados pelas retratadas, que servem de canais simbólicos na intenção de comunicar suas experiências, expectativas, medos, frustrações, questionamentos e subjetivações numa proposta crítica com mulheres que se apropriam e transformam a maternidade na contemporaneidade. A família contemporânea é compreendida também em sua diversidade que transborda os papéis sociais tradicionais de pai, mãe e filhos. As novas configurações de família abarcam tanto aqueles modelos tradicionais, como também casais homoparentais, filhos biológicos ou não e, principalmente, neste ensaio, a construção de famílias, no qual as mulheres-mães e seus filhos e filhas são protagonistas de suas histórias”. Projeto Fotográfico que deu origem à pesquisa acadêmica de mestrado em Psicologia Social, na Universidade Federal de Santa Catarina (2013-2015). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/134955>; e para ver a série fotográfica completa: <https://fotodoc.com.br/portfolio/madonnas-contemporaneas/>. Acesso: 13 jun. 2024.

^{cxixii} Site oficial da artista Bruna Alcântara: <https://www.brunaalc.com/sobre>. Acesso em: 15 jul. 2024.

^{cxixiii} Site oficial do evento: <https://www.lambesbrasil.com.br/mostra-lambesbrasil-lambesgoia>. Acesso em: 15 jul. 2024.

^{cxixiv} Jornal local em Goiânia, documentação de vandalismo na obra de Bruna Alcântara. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CgiQLYVlgfo/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

^{cxixv} Disponível em: <https://www.reneecox.org/yo-mama>. Acesso em: 28 abr. 2022.

^{cxixvi} Disponível em: https://www.adocemateriamater.com/artes-visuais?p_gid=kzwvyu0l-599cee9f-05c8-4ef1-9ed0-40c9424c9cde.

^{cxixvii} “Olympia” foi criada em 1863 pelo pintor francês Édouard Manet e faz parte da coleção permanente do Museu d'Orsay, em Paris. De Agostini via Getty Images - DEA / G. NIMATALLAH. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/olympia/>.

^{cxixviii} Le baiser enfantin (1865), de Jacques-Eugène Feyen. Óleo sobre tela, 107 x 150 cm (42,1 x 59 pol.). Palácio das Belas Artes de Lille. Disponível em: <https://delpierre-antiques.com/le-baiser-enfantin-signé-feyen>.

^{cxixix} Cf.: livro “Caçadas de Pedrinho” (1933).

^{cxixxx} Faz-se necessário apontar o trabalho da artista negra, brasileira, Priscilla Rezende, na Performance *Vem... pra ser infeliz* (2017).

^{cxixxxi} “Especialmente para aquela ocasião, conforme noticiaram os jornais, o pintor baiano Presciliano Silva produziu uma cópia do quadro de Lucílio. Na véspera, a obra ficou exposta na loja Duas Américas, de onde foi transferida à noite para a catedral. No dia seguinte, após o ato religioso, foi conduzida à frente do cortejo cívico pelas ruas, ao lado de quadros retratando

abolicionistas como Castro Alves, Visconde do Rio Branco, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco e a Princesa Isabel. O cortejo fez paradas na praça Castro Alves, para homenagens ao poeta abolicionista, e no Largo de São Pedro, junto à estátua do Barão do Rio Branco, para homenagens ao pai, o baiano José Maria da Silva Paranhos, Visconde do Rio Branco, autor da Lei do Ventre Livre. Daí seguiu até o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia - IGHB, onde o governo baiano fez a doação de Mãe Preta. Supõe-se que, para aquele momento, não foi possível, por alguma razão, dispor da obra original de Lucílio. Apelou-se então ao recurso da cópia – prática não característica da produção de Presciliano Silva. A despeito da ampla e destacada cobertura, o noticiário local se limitou a noticiar factualmente o evento de Salvador, sem abordagem que permitisse aprofundar o significado da iniciativa, inclusive sem mesmo contemplar as falas e propostas das lideranças negras responsáveis”. (PEREIRA, 2019, n.p.).

^{cxxxii} Fonte: <https://pequenoencontrodafotografia.com/7a-edicao-exposicoes-priscilla-buhr-nao-reagente/>.

^{cxxxiii} Disponível em: <https://gugiecavalcanti.com/exposicoes/>.

^{cxxxiv} Disponível em: <https://gugiecavalcanti.com/acervo/arte-logo-existo/>

^{cxxxv} Exposição *mudanças* | Gugie Cavalcanti | 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lr54fD46sKg>.

^{cxxxvi} Vídeos de entrevistas com a artista Gugie Cavalcante: <https://www.youtube.com/watch?v=cR3BrwFMop0>.

^{cxxxvii} O texto de análise das obras da artista Gugie Cavalcanti foi construído a partir da análise da entrevista da artista sobre a exposição *mudanças*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lr54fD46sKg&t=205s>. Acesso em: 15 jul. 2024.

^{cxxxviii} Disponível em: https://www.nga.gov/collection/art-object-page_56929.html.

^{cxxxix} A performance *sobre cargas em isolamento* (2020) da artista Jocarla Gomes. Disponível em: <https://www.jocarla.com/c%C3%B3pia-sobre-as-linhas-de-nossos-peq>. Acesso em: 17 de outubro de 2021. O trabalho anterior à performance sobre cargas em isolamento foi a performance corpo-mãe, que pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7eTlPBC5s&t=8s>.

^{cxl} Mulheres que colaboraram com as partilhas relatos-depoimentos-desabafos por áudios: Ana Terra (SP), Barbara Moreira (DF), Beatriz Bonifácio (SP), Carol Tarsitano (SP), Christiane Gomes (SP), Clarice Gonçalves (DF), Daiana Carvalho (SP), Denise Aires (SP), Elis Teixeira (SP), Jaqueline Duarte (SP), Lenise Flavio dos Santos (SP), Melissa (SP), Milena Filó (SP), Mirelly Gomes (CE), Nina Pauline Knuston (SP), Pâmela Lopes Fogaça (RS), Priscila Costa Oliveira (SC), Priscila Rocha (SP), Renata Fanti (SP), Renata Laurentino (SP), Sheila Costa (SP), Thalita Gava (SP), Tâmara Santos (SP), Tatiana Reis (DF). Disponível em: <https://www.jocarla.com/c%C3%B3pia-sobre-as-linhas-de-nossos-peq>. Acesso em: 17 out. 2021.

^{cxli} Reportagem do Jornal Folha de São Paulo: Técnica de Cesária acelera recuperação pós-parto. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1809200518.htm#:~:text=Pela%20t%C3%A9cnica%20tradicional%20s%C3%A3o%20realizados,apenas%20as%20tr%C3%AAs%20primeiras%20camadas>. Acesso em: 28 fev. 2024.

^{cxlii} Vídeo arte “desaguar para não se afogar” da artista Jocarla Gomes. Disponível em: <https://maeartistadanca.46graus.com/crias/desaguar-para-nao-se-afogar/>.

^{cxliii} Acesso ao trabalho videoarte: <https://maeartistadanca.46graus.com/crias/alinhavos-alinhavo-eu/>.

^{cxliv} https://www.instagram.com/jocarla_gomes/?hl=pt-br.

^{cxlv} Performance-instalação da artista Jocarla Gomes, *Memórias para parir*, 2022, tem a colaboração de depoimentos: Cadeiras: Ani Cires, Beth Beli, Elis Teixeira, Gustav Courbet e Janette Santiago. Das crianças Aisha, Niara, Maria Cecilia, Maria Eduarda. Travesseiro: Ana Terra (SP), Barbara Moreira (DF),

Beatriz Bonifácio (SP), Carol Tarsitano (SP), Christiane Gomes (SP), Clarice Gonçalves (DF), Daiana Carvalho (SP), Denise Aires (SP), Elis Teixeira (SP), Jaqueline Duarte (SP), Lenise Flavio dos Santos (SP), Melissa (SP), Milena Filó(SP), Mirelly Gomes (CE), Nina Pauline Knuston (SP), Pâmela Lopes Fogaça (RS), Priscila Costa Oliveira (SC), Priscila Rocha (SP), Renata Fanti (SP), Renata Laurentino (SP), Sheila Costa (SP), Thalita Gava (SP), Tâmara Santos(SP), Tatiana Reis (DF) Exposição “VAI NA FÉ” que tem a curadoria de Daisy Estrá, Lucas Goulart e Thais Rivitti. A exposição “VAI NA FÉ” que tem a curadoria de Daisy Estrá, Lucas Goulart e Thais Rivitti. Museu de Arte Sacra de São Paulo, Trata-se de uma coletiva com os artistas: Andrey Koens, Heitor Ramalho, Jocarla, Massuelen Cristina, Matheus Chiaratti e Pablo Vieira, além de obras da coleção do MAS.

^{cxlvii} Esta reflexão-texto dá-se como ampliação do texto produzido para a disciplina Residência Artística, oferecida pelo prof. Christus Nobrega, VIS/UnB. O professor tem pretensões em publicá-lo juntamente ao material produzido em sala de aula pelos outros estudantes que cursaram a disciplina.

^{cxlviii} A campanha internacional sobre salário pelo trabalho doméstico [*International Wages for Housework Campaign (IWFHC)*] iniciou-se em 1972, tendo como principais encabeçadoras: Mariposa Dalla Costa, Silvia Federici, Brigitte Galtier e Selma James, mulheres que compõem uma rede que trava campanhas de reconhecimento e pagamento para todo trabalho de cuidado, exercido dentro e fora do domicílio.

^{cxlix} Creative Time Summit | Mierle Laderman Ukeles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y38PjCYSaqM>. Acesso em: 22 dez. 2023.

^{cl} Para acessar o vídeo arte:*Semiotics of the Kitchen* (1975): <https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0>. Acesso em: 25 jun. 2024.

^{cli} Cabe destacar que os resultados estimados incorporam a reponderação da PNAD Contínua, ocorrida em 2021, que considera os totais populacionais por sexo e grupos etários, segundo projeções populacionais baseadas em dados

do Censo Demográfico 2010. Para detalhes sobre o processo de reponderação da pesquisa ocorrido em 2021, consultar: IBGE. [Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua]. Sobre a divulgação da reponderação da PNAD Contínua em 2021. Rio de Janeiro, 20 out. 2021. 5 p. Nota técnica 03/2021. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/17270-pnad-continua.html?=&t=notas-tecnicas>. Acesso em: jun. 2023.

^{cliii} “Diagnóstico feito pela Subsecretaria de Estatísticas e Estudos do Trabalho, do Ministério do Trabalho e Emprego revelou que, dos 207 milhões de habitantes do Brasil, 17% são jovens de 14 a 24 anos, e desses, 5,2 milhões estão desempregados, o que corresponde a 55% das pessoas nessa situação no país, que, no total, chegam a 9,4 milhões. Entre os jovens desocupados, 52% são mulheres e 66% são pretos e pardos. Aqueles que nem trabalham nem estudam - os chamados nem-nem - somam 7,1 milhões, sendo que 60% são mulheres, a maioria com filhos pequenos, e 68% são pretos e pardos”. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/>. Acesso em: 21 dez. 2023.

^{cliii} Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp150.htm.

^{cliv} Silvana Macêdo pesquisa o diálogo entre a arte contemporânea, ciência, natureza e tecnologia, o tema de seu doutorado (2003), na Northumbria University, Newcastle Upon Tyne, no Reino Unido. Aprofundou suas pesquisas sobre tecnologia de telepresença em seu trabalho de pós-doutorado sob orientação da Profa. Dra. Diana Domingues na Universidade de Caxias do Sul, em 2005. Desde então, desenvolve projetos artísticos que envolvem o uso de tecnologias novas e antigas, *high e low tech*, sobre a temática do meio ambiente. Mais recentemente, pesquisa sobre maternalismos contemporâneos, com foco em debates feministas, abordagem usada no pós-doutorado iniciada na Glasgow School of Art,

^{clv} *Kinderwunsch* (La Fabrica, 2013). Disponível em: <https://www.birthritescollection.org.uk/the-collection-1/ana-casas-broda>, Acesso em: 12 set. 2023.

clvi Disponível em: <http://www.anacasasbroda.com>. Acesso em: 01 maio 2023.

clvii Disponível em: https://marjomizumoto.com/wp-content/uploads/2023/11/Portfolio-2023_Marjo-Mizumoto.pdf.

clviii Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/27877-em-media-mulheres-dedicam-10-4-horas-por-semana-a-mais-que-os-homens-aos-afazeres-domesticos-ou-ao-cuidado-de-pessoas>. Acesso: 28 de setembro de 2021.

clix Cf.: TATJANA TAKŠEVA. *Motherhood Studies and Feminist Theory: Elisions and Intersections*, journal of the motherhood initiative e Hallstein, DLO (2006). Concebendo a Maternidade Intensiva. *Jornal da Iniciativa de Maternidade para Pesquisa e Envolvimento Comunitário*, 8 (1). Obtido em <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/5016>

clx Cf.: COLLIER DE MENDONÇA, Maria e OLIVEIRA-CRUZ, Milena (org.). *Maternidades nas Mídias*. Santa Maria, Rs: FACOS-UFSM, 2021

clxi Projeto de lei 2757/2021, da deputada Taliria Petrone (PSOL/RJ).

clxii Podemos estabelecer um diálogo com o trabalho da artista britânica Sara Lucas (1962-), a escultura, *Pauline Bunny* (1997). Na mesma linha crítica em relação á objetificação e sexualização do corpo feminino.

clxiii “Diagnóstico feito pela Subsecretaria de Estatísticas e Estudos do Trabalho, do Ministério do Trabalho e Emprego revelou que, dos 207 milhões de habitantes do Brasil, 17% são jovens de 14 a 24 anos, e desses, 5,2 milhões estão desempregados, o que corresponde a 55% das pessoas nessa situação no país, que, no total, chegam a 9,4 milhões. Entre os jovens desocupados, 52% são mulheres e 66% são pretos e pardos. Aqueles que nem trabalham nem estudam - os chamados nem-nem - somam 7,1 milhões, sendo que 60% são mulheres, a maioria com filhos pequenos, e 68% são pretos e pardos”. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/>. Acesso em: 21 dez. 2023.

clxiv A campanha internacional sobre salário pelo trabalho doméstico [International Wages for Housework Campaign (IWFHC)] iniciou-se em 1972 tendo como principais encabeçadoras: Mariposa Dalla Costa, Silvia Federici, Brigitte Galtier e Selma James, mulheres que compõem uma rede que trava campanhas de reconhecimento e pagamento para todo trabalho de cuidado, exercido dentro e fora do domicílio.

clxv O desenvolvimento do texto a seguir parte da reelaboração e aprofundamento do artigo “Domesticidade e maternagem como subversão poético-política: Analisando a obra de Clarice Gonçalves”. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/68754>.

clxvi A característica de escolha representacional de Clarice Gonçalves em relação à mistura/ambiguidade entre os rostos das meninas representadas e os rostos das bonecas pode ser também identificada nas pinturas; *Pequena mulher*, acrílico sobre tela, 100 x 100 cm, 2006; e *Três personagens*, óleo sobre tela, 60x60cm, 2006, ver site oficial da artista.

clxvii Definição em Dicio; Dicionário on-line de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/hipostasiar/#:~:text=verbo%20transitivo%20direto%20%5BFilosofia%5D%20Considerar,Hip%C3%B3stase%20%2B%20ar>. Acesso em: 31 maio 2021.

clxviii Em 1997, a pesquisadora Andrea O’Reilly, cria a *Association for Research in Mothering* [Associação para Pesquisa em Maternidade] e mais tarde torna-se *the Motherhood Initiative for Research and Community Involvement* [Iniciativa Maternidade para Pesquisa e Envolvimento Comunitário]. Em 2005, a criação da divisão editorial Demeter Press, com o objetivo em promover e visibilizar pesquisas sobre maternidade. Em 2006, O’Reilly cunha o termo *motherhood studies* [Estudos da Maternidade], demarcando como uma disciplina interdisciplinar legítima e autônoma fundamentada na tradição teórica de Rich, Rudick e Collins.

clxviii O’REILLY, Andrea, *Matricentric feminism: Theory, activism, and practice*. Demeter, Funded by the Government of Canada Financé par la gouvernement du Canada, 2016.

clxix O'REILLY, Andrea. *Matricentric feminism: Theory, activism, and practice*. Demeter, Funded by the Government of Canada Financé par la gouvernement du Canada, 2016.

clxx “De fato, longe de ser uma ilha em si, o feminismo matricêntrico é informado pelas escolas tradicionais do feminismo acadêmico e seus teóricos mais proeminentes: feminismo e feminismo afro-americano (bell hooks e Patricia Hill Collins); feminismo liberal (AnnCrittenden); feminismo psicanalítico (Nancy Chodorow e Jessica Benjamin); feminismo queer-lésbico (Baba Copper); feminismo de diferença cultural (Adrienne Rich e Mielle Chandler); feminismo socialista (Mary O'Brien); e o feminismo da terceira onda (Ariel Gore)”. (O'REILLY, 2016, p. 6).

clxxi NAPOLES, Nancy “Activist Mothering: Cross-Generational Continuity in the Community Work of Women from Low-Income Urban Neighborhoods”, em Esther Ngan-Ling Chow, Doris Wilkinson e Maxine Baca Zinn, *Race Class and Gender: Common Bonds, Different Voice*, Thousand Oaks, Sage, 1996, p. 223-45.

clxxii A artista Mônica Ventura (1985) desenvolve investigações artísticas sobre processos de produção poética e filosóficas pré-coloniais. Disponível em: <https://www.monicaventura.art/luz-negra-pra%C3%A7a-da-liberdade>. Acesso em: 20 jul. 2024

clxxiii Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos: DIEESE disponível em: <https://assets.cut.org.br/system/uploads/ck/BOLETIM%20MULHERES%2023%20%281%29.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2024.

clxxiv Neste sentido, *linguaging/ worlding* são terminologias, propostas pela perspectiva decolonial, na qual “*linguaging* significa pensar e escrever entre linguagens, as quais sempre estão emaranhadas em relações de poder” [...] “*worlding* (termo cunhado por Spivak para se referir ao fato de que a escrita/textualidade forneceu uma estrutura retórica que justificava o domínio

colonial e a expansão imperial) são processos sempre entrelaçados”. (MIGNOLO *apud* LUGONES, p. 945, na nota).

clxxv Fonte: Agencia Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2023/03/03/entra-em-vigor-lei-que-dispensa-aval-do-conjuge-em-procedimentos-de-esterilizacao>

clxxvi PL 1904/2024_ autores deputados: Sóstenes Cavalcante - PL/RJ, Evair Vieira de Melo - PP/ES, Delegado Paulo Bilynskyj - PL/SP e outros. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2434493>.

clxxvii Decreto de Lei N 2.846/1940. Provocar aborto com o consentimento da gestante: Pena - reclusão, de 1 (um) a 4 (quatro) anos. Parágrafo único. Aplica-se a pena do artigo anterior se a gestante não é maior de 14 (quatorze) anos, ou é alienada ou débil mental, ou se o consentimento é obtido mediante fraude, grave ameaça ou violência.

clxxviii Art. 121. Matar alguém: Pena – reclusão, de seis a vinte anos. § 1º Se o agente comete o crime impelido por motivo de relevante valor social ou moral, ou sob o domínio de violenta emoção, logo em seguida a injusta provocação da vítima, ou juiz pode reduzir a pena de um sexto a um terço.

clxxix “BARROS, Roberta. “Pesquisadora reflete sobre a relação entre feminismo e artes visuais”. O Globo, 20/03/ 2016 às 5:50 e atualizado às 10:25. Entrevista concedida a Josy Fischberg. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/pesquisadora-reflete-sobre-relacao-entre-feminismo-artes-visuais-18919094>.” (SILVA, 2018, p. 1, na nota).

clxxx Entrevista concedida para o Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMEQfalojWs>.

clxxxi Entrevista concedida para o Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HMEQfalojWs>.

^{clxxxiii} *Embalando Mateus ao som de um hardcore*, 2020. Exposição ‘Construção’ Galeria Mendes Wood DM. Disponível em: <https://renatafelinto.com/embalando-mateus/>.

^{clxxxiv} Citação retirada do site oficial da artista Malu Teodoro. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/voc%C3%AA-est%C3%A1-morta>. Acesso em: 18 out. 2021.

^{clxxxv} O trabalho *Você está morta* aborda a questão da violência intrafamiliar e da invisibilidade do trabalho materno.

você está morta. Realmente algo que não estamos, assim que damos a luz, é morta. Mas morremos, morremos muito. Uma parte muito grande de nós é tirada de dentro de nossos corpos e essa ausência interna se transforma numa presença externa constante, uma ligação animalesca e brutal, que agora se alimenta de nosso sangue em forma de leite, de boa parte da nossa energia, e de nosso tempo. Eu morri para o que eu era, eu morri para as relações que eu tinha, muito de mim morreu mas muito de mim nasceu em meio ao parto, gritos, choro, sangue e sussurros. Eu sei, minha filha sabe, alguns sabem. você pode não ver, mas eu não estou morta.

2022. 19o. Salão Nacional de Artes. Museu de Arte Contemporânea de Jataí/GO (prêmio aquisição).

2022. Mostra Corpo decolonial. Festival de Arte e Sexualidade. Belo Horizonte/MG.

2021. Mulher no plural: Múltiplas perspectivas. Assembléia Legislativa de Minas Gerais.

2021. 1º Prêmio de Fotografia Adelina - 1o. Lugar.

2021. Menção Honrosa Janelas da Distopia: Exposição Virtual em plataforma virtual.

2021. Ação realizada com recursos da Lei Federal N 14.017/2020 - Lei Aldir Blanc.

^{clxxxvi} A exposição “Não há descanso do coração sobre a pelve” reúne obras realizadas por Malu Teodoro nos últimos anos, desde que se tornou mãe. Suas obras, utilizando-se de diferentes técnicas, trabalham com a questão da maternidade tanto no âmbito afetivo e pessoal quanto no político e social. A artista expõe pela primeira vez “Garavunhas”: uma série de gravuras feitas a partir dos primeiros desenhos de sua filha; poesia e desenho em uma obra que dá nome à exposição e o lambe-lambe “Mãe pelve”; a obra “O fio da vida” em releitura à fotografia de Anna Maria Maiolino; uma instalação criada a partir do livro de artista “Álbum de Família”, entre outros trabalhos que exploram diferentes linguagens das artes visuais. Apresenta também, na Sala de Experimentações Visuais, o vídeo “Peixes, búfalas & urubus”, realizado em parceria com sua filha, na residência Útero, Ilha do Marajó, em setembro de 2022. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

^{clxxxvii} “*A Mãe Mostra* nasceu na pandemia durante uma sessão de fotos com minha filha, dentro de casa. Fizemos uma massinha de modelar que ficou gosmenta e foi parar na minha cara. A essa altura, minha filha andava a falar muito sobre monstros. E com essa máscara na cara, nasceu ali uma mãe mostra. Um resto de cabelo preto cortado também virou máscara, e dessa parte, a criança realmente teve medo. ‘Brincamos’ de fotoperformance juntas e separadas. Com três anos de idade minha filha tem noção do que é construir uma imagem, e ela me dirigia para a fotografia. O texto, escrito em terceira pessoa, foi nascendo conforme, ao longo dos dias, a criatura ia aparecendo em nossa casa, e são como curtos contos sobre uma mãe pandêmica, cansada, exausta, sem recursos, com medo, raiva, e também amorosa.” O projeto conta com cerca de 40 imagens e textos. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/>. Acesso em: 27 jul. 2024.

^{clxxxviii} Site oficial da artista: <https://www.tierneygearon.com/exhibitions/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

^{clxxxix} O Lambe-lambe “Mãezinha bota um paninho” (2021)” participou da exposição coletiva Lambe-Lambe Faisca Latina | Brasil - América Central, é

uma exposição coletiva dos 70 lances participantes dos alunos da disciplina em Arte Contemporânea, Feminismos e Relações de Gênero, dentro do Programa de pós-graduação em Processos Artísticos Contemporâneos (UDESC) ministrada pela Profa. Silvana Macedo em conjunto com as artistas selecionadas da convocatória organizada pelo Coletivo Artistas Latinas e La Revuelta (Guatemala) em América Central. Curadoria por Juliana Crispe, Paulo Farias e Francela Carrera.

^{cxv} O texto e material imagético foram produzidos para o projeto “Cartas ao M.A.R. ternar”, *Mulher Artista Resiste, 3edição, no Armazém Elza, em Florianópolis. Apoio Sesc Nacional – Projeto Sesc Cultural ConVIDA!* A partir da vivência em coletivo, sobre maternidade e subjetividades, as artistas mães residentes produziram um Tarot, que pode ser acessado no site do armazém: no link, <https://www.projetoarmazem.com/mar3-virginia-vianna>.

^{cxvi} GONÇALVES, Clarice. Fine arte de pintura, 60x20cm.

^{cxvii} Disponível em: <https://www.artrabbit.com/events/birth-curated-with-charlotte-jansen>. Acesso em: 22 set. 2020.

^{cxviii} Disponível em: <http://newmaternalisms.ca/2016-exhibition-overview>. Acesso em: 22 set. 2020.

^{cxix} Disponível em: <http://newmaternalisms.ca/2016-exhibition-overview>. Acesso em: 22 set. 2020.

^{cx} MOM_ Museu da Maternidade: <https://mommuseum.org/exhibits-2/about/>.

^{cxvi} *Às vezes é melhor fazer uma sopa (2016), abertura dia 26/11*. Exposição 26 de novembro a 18 de dezembro. Rua Sacadura Cabral, 2019, Saúde Rio de Janeiro_ RJ. Curadoria: Bianca Bernardo, artistas; Aleta Valente, Gabriela Gusmão, Mariana Guimarães, Camila Rocha Campos, Luisa Brandelli, Aleteia Daneluz, Mariana Pimentel, Diana Kolker, Grasielle Fernasky, Laura Lydia, Livia Moura, Ligia Tammela, Natali Tubenchlak, Maria Mattos, Letícia Gicovate,

Marta Jourdan, Roberto Freitas, Coelivo Filhos da Mãe, Mulheres de Pedra. Realização Saracvra.

^{cxvii} Exposição com as artistas Ana Sabiá, Clarissa Borges, Juliana Crispe, Lu Renata, Paula Huven, Priscila Costa, Roberta Barros e Silvana Macêdo, (2017/2018) no Museu da Imagem e do Som (MIS) – Centro Integrado de Cultura (CIC), Florianópolis/SC. Disponível em: https://www.udesc.br/ceart/noticia/com_participacao_de_artistas_da_udesc_exposicao_madreperola_reflete_sobre_a_mulher-mae. Acesso em: 25 nov. 2019.

^{cxviii} Exposição com as artistas Aleta Valente, Cecília Cavaliere, Glauce Pimenta Rosa, Kika Motta, Mahyrah Alves, Márcia Falcão, Mardejan e o Coletivo de Mães Ilustradoras, formado por Anne Brumana, Gabriela Moura, Gabi Domingues, Isabel Svoboda, Ana Kacurin e Sula Freire. Curadoria: Carolina Rodrigues e Roberta Calábria. (2019), na Galeria Desvio, Rio de Janeiro/RJ. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2019/09/04/galeria-desvio-apresenta-a-exposicaodentro-fora-entre-o-corpo-da-mulher-nao-e-uma-casa/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

^{cxix} Exposição com as artistas Clarice Gonçalves, Adriane Oliveira, Aila Beatriz, Angélica Nunes, Barbara Moreira, Camila Melo, Carolina de Souza, Débora Mazloum, Marta Mencarini, Raissa Miah e Tatiana Reis. Disponível em: <https://atrevidas.milharal.org/>. Acesso em: 25 nov. 2019. Texto de Adriana Mattos Clen Macedo, do Grupo de Pesquisa em História da Arte Feminista e Decolonial Atrevidas

^{cc} https://issuu.com/iacizinha/docs/catalogo_pro_issuu

^{cci} Exposição da artista Cathy Burghi, curadoria Juliana Crispe, Espaço Cultural Armazém-Coletivo Elza, Florianópolis – SC (2022).

^{ccii} Exposição da artista Clarice Gonçalves, curadoria Luiza Mader Paladino, Referência Galeria de Arte – Brasília – DF (2022).

^{cciii} Exposição virtual, produzida por Lamira artes cênicas. O projeto foi contemplado pelo prêmio Emergencial do Tocantins – Patrimônio Cultural Material e Imaterial do Governo do Estado do Tocantins com apoio do Governo Federal – Ministério do Turismo – Secretaria Especial da Cultura, Fundo Nacional de Cultura. Tendo como curadoria: Aline Teixeira, Juana Miranda,

Luara Aquino e Marina Boaventura. Reunidos artistas mães de todo o Brasil, explorando diversas áreas e linguagens. Artes visuais: Malu Teodoro, Clarice Gonçalves, Marta Mencarini Guimarães, Ornella Belén Orne (Argentina), Tatiana Reis, Bruna Pedrosa e Amandine Goisbault, Maíra Freitas, Taianã Mello e Tarsila Alves. A exposição conta ainda com obras de artistas mães das áreas: Artes Cênicas, Audiovisual, Literatura/música. Disponível em: <https://www.adocemateriamater.com/>. Acesso em: 17 set. 2023.

^{cciv} M.A.R - Mulher Artista Resiste, 3a edição: Imersão, programa de imersão cultural, desenvolvido especialmente para o Projeto Sesc Cultura ConVIDA!. Compreendeu 6 (seis) proposições de imersões sócio-artístico-culturais conduzidas por 6(seis) proponentes, direcionadas para um público de mulheres cis, trans e pessoas não binárias. Com caráter de atividade gratuita, via processo de inscrição aberto em âmbito nacional (de 16 de dezembro de 2021 a 24 de janeiro de 2022), o programa contemplou a seleção de 10 (dez) pessoas que participaram de cada proposição de imersão, totalizando o engajamento de 60 imersões. Na condução das imersões, 6 proponentes orientaram 10 horas de encontro virtual com público selecionado, durante 2 meses (de 07 de fevereiro a 18 de março de 2022), com o intuito de promover uma experiência de mergulho em trocas, ensino/aprendizagem e valorização de saberes. Em que uma das proposições se constituía das EXPERIÊNCIAS MATERNAS E SUBJETIVIDADES conduzidas por Virgínia Vianna. Coordenação geral: Juliana Crispe, Armazém Elza – Florianópolis – SC. Disponível em: <https://www.projetoarmazem.com/infos-mar3>. Acesso em: 17 set. 2023.

^{ccv} Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=QaNpmG0m_68

^{ccvi} A exposição reuniu trabalhos das artistas Bárbara Milano, Nazaré Soares, Mônica Ventura, Arcasi, Thaís Basílio e Mariana Maia. Com curadoria de Carolina Rodrigues realizada pela plataforma Artistas Latinas no SESC Duque de Caxias – Rio de Janeiro – RJ, 2023.

^{ccvii} Exposição da artista Priscila Buhr, curadoria Maíra Gamarra, Museu Murillo La Greca, Recife. A exposição conta com o incentivo do Sistema de Incentivo à Cultura (Sic) do Recife, Outlet das Tintas Recife e Tintas Coral.

^{ccviii} Exposição Malu Teodoro no 6º Festival de Fotografia de Paranapiacaba é realizado com recursos da Lei Federal de Incentivo à Cultura, com patrocínio do Itaú, Unipar, Canon. Apoio do Itaú Cultural, Alfabetização Visual, Hahnemuhle Fine Art, Prefeitura de Santo André e apoio educacional do Senac São Paulo, 2023.

^{ccix} A exposição “Não há descanso do coração sobre a pele” reúne obras realizadas por Malu Teodoro nos últimos anos, desde que se tornou mãe. Suas obras, utilizando-se de diferentes técnicas, trabalham com a questão da maternidade tanto no âmbito afetivo e pessoal quanto no político e social. Casa da Cultura – Uberlândia – MG, 2023.

^{ccx} *Fio-Ação* exposição da artista Mariana Guimarães, de 05 de julho a 20 de agosto de 2023, no paço imperial, Rio de Janeiro – RJ, curadoria de Izabela Pucu.

^{ccxi} *Leite de Pedra* no Canteiro – Campo de Produção em Arte Contemporânea, na Vila Madalena, em São Paulo. Reunindo obras recentes – desenhos, vídeo-performances, fotos, uma performance com instalação e escultura sonora – entre 2019 e 2023, a mostra tem o acompanhamento do processo e texto curatorial assinados por Jessica Fertoni Cooke (em parceria com a própria Guta). 2023. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/guta-galli-sao-paulo/> e <https://www.gutagalli.art/>.

^{ccxii} Lilas, exposição da artista Maira Freitas Com curadoria de Luciara Ribeiro no Sesc São Caetano. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/abertura-exposicaolilas/>.

^{ccxiii} Mães no imaginário da arte, Museu Afro Brasil Emanoel Araújo (Parque Ibirapuera, Portão 10) - São Paulo, São Paulo, curadoria: Claudinei Roberto da Silva (Curador), 2023. A mostra é composta por uma centena de obras, entre pinturas, murais, esculturas, gravuras e desenhos, que confirmam o interesse e o poder que artistas de diversas matrizes culturais compreendem emanar dessa figura que é central a todas as sociedades. Obras do importante artista mineiro Maurino Araújo (1943-2020) e da contemporânea Lídia Lisbôa, artista paranaense radicada em São Paulo, integram esse diversificado conjunto.

^{ccxiv} Exposição *Mamãe, mamãe, mamãe* de Piti Tomé. C galeria, Rua Visconde de Carandai. Jardim botânico.

^{ccxv} Exposição *Tal como sementes* da artista Yanaki Herrera, Gentil Carioca (RJ) 26 de agosto a 23 de setembro de 2023.

^{ccxvi} *Língua Materna*, exposição de Fernanda Lazzarini, AT/AL/609 Lugar de investigações artísticas, Camburi, Campinas – SP. 2023.

^{ccxvii} *É preciso dizer antes que passe*, exposição da artista Tatiana Reis, curadoria Malu Teodoro. Galeria Risofloras, Ceilandia-DF.

^{ccxviii} *Armadilhas, Maternagem e Arte*, exposição de Clarissa Borges na Galeria de Artes Lourdes Saraiva, Uberlândia – MG, 2023.

^{ccxix} Dos movimentos feministas apontados por Andrea O'Reilly (2023), pontuamos: Feminismo socialista, Feminismo global, Feminismo de terceira onda, Feminismo *Queer* e Mulherismo.