

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna

Jaqueline Barbosa Pinto Silva

Jussara Miller

Para citar este artigo:

SILVA, Jaqueline Barbosa Pinto; MILLER, Jussara. A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0301

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A dramaturgia de um puerpério: uma videodança a partir da Técnica Klauss Vianna¹

Jaqueline Barbosa Pinto Silva²
Jussara Miller³

Resumo

Este artigo apresenta o processo criativo e a construção da dramaturgia da videodança *parTida*, por meio da Técnica Klauss Vianna (TKV) de dança e educação somática. A videodança foi realizada por ambas as autoras, uma que dança em processo de maternagem e a outra que a orienta no processo de criação. O processo criativo na TKV considera a processualidade como princípio, a improvisação como técnica e a labilidade como característica da coreografia. A dramaturgia emerge a partir da mobilidade e combinação desses fatores e dos demais elementos cênicos, incorporando a vivência singular de cada corpo que dança. A videodança revela a partida lenta de um corpo que foi parido de outro, e o aprendizado de ambos os corpos a viverem partidos. A pesquisa criativa em TKV se mostra aqui como uma ação política e a revela como metodologia possível para um ativismo materno.

Palavras-chave: Videodança. Técnica Klauss Vianna. Processo criativo. Dramaturgia. Arte materna.

The dramaturgy of a puerperium: a videodance based on the Klauss Vianna Technique

Abstract

This article presents the creative process and the construction of the dramaturgy of the videodance *parTida* based on the Klauss Vianna Technique (TKV) of dance and somatic education. The videodance was performed by both authors, one who dances in the process of mothering and the other who guides her in the creation process. The creative process at TKV considers procedurality as a principle, improvisation as a technique and lability as a characteristic of choreography. Dramaturgy emerges from the mobility and combination of these factors and other scenic elements, incorporating the unique experience of each body that dances. The videodance reveals the slow departure of a body that was born from another, and the learning of both bodies to live apart. The creative research in TKV is shown here as a political action and reveals it as a possible methodology for a maternal activism.

Keywords: Videodance. Klauss Vianna Technique. Creative process. Dramaturgy. Maternal art.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Brisa Morena Ribeiro Matos, graduada e licenciada em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), e por Arina Fonseca Alba, mestre em tradução pela École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT) de l'Université Sorbonne Nouvelle, e graduada em Letras pela Universidade Federal da Paraíba.

² Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Ciência Política (UnB). Graduada em Direito e em Gestão de Políticas Públicas (UnB). [✉ jaqueline.bps@gmail.com](mailto:jaqueline.bps@gmail.com)
[📍 http://lattes.cnpq.br/9143808459793125](http://lattes.cnpq.br/9143808459793125) [📄 https://orcid.org/0009-0006-4728-5295](https://orcid.org/0009-0006-4728-5295)

³ Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Artes (Unicamp). Graduada em Dança (Unicamp). Professora da graduação em Dança (Unicamp), e da pós-graduação lato sensu em Técnica Klauss Vianna na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP).
[✉ contato@salaodovivimento.art.br](mailto:contato@salaodovivimento.art.br)
[📍 http://lattes.cnpq.br/7418721784948015](http://lattes.cnpq.br/7418721784948015) [📄 https://orcid.org/0009-0005-3382-4940](https://orcid.org/0009-0005-3382-4940)



La dramaturgia de un puerpério: una videodanza basada en la Técnica Klauss Vianna

Resumen

Este artículo presenta el proceso creativo y la construcción de la dramaturgia de la videodanza *parTida* a partir de la Técnica Klauss Vianna (TKV) de danza y educación somática. La videodanza fue realizada por ambas autoras, una que baila en el proceso de maternidad y la otra que la guía en el proceso de creación. El proceso creativo en TKV considera la procedimentalidad como principio, la improvisación como técnica y la labilidad como característica de la coreografía. La dramaturgia surge de la movilidad y combinación de estos factores y otros elementos escénicos, incorporando la experiencia única de cada cuerpo que baila. La videodanza revela la lenta partida de un cuerpo que nació de otro, y el aprendizaje de ambos cuerpos a vivir separados. La investigación creativa en TKV se muestra aquí como una acción política y la revela como una metodología posible para un activismo maternal.

Palabras clave: Videodanza. Técnica Klauss Vianna. Proceso creativo. Dramaturgia. Arte materno.



Maternidade, artes do corpo e pandemia

Nossa história acaba por se inscrever no nosso corpo
(Angel Vianna, em prefácio de Miller, 2012, p. 9)

Este trabalho faz parte da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília/UNB sobre o ativismo materno na pandemia. Há três reflexões importantes que embasam essa pesquisa.

A primeira é que a maternidade consiste em uma perspectiva social própria, em relação à perspectiva de gênero (Valente, 2022). Não obstante, também consiste em um tema interseccional, não podendo ser desvinculado de outras perspectivas, sobretudo o próprio gênero, raça, classe, deficiência, idade (Biroli, 2015; Zanello *et al*, 2022).

A segunda reflexão é que as artes, sobretudo corporais, como dança, performance e teatro, contribuíram de maneira significativa para a emergência de novos atores sociais e novas subjetividades, entre eles as mulheres e as mães, e para a crítica da representação tanto cênica quanto política (Carlson, 2017). As mães são representadas até hoje de forma romantizada e sexualizada pela mídia (Sarlo, 2018). Principalmente, desde a década de 1960, junto à segunda onda feminista⁴, a arte tem questionado a maternidade como lugar de opressão, submissão à sociedade patriarcal, sendo o papel de mãe incompatível com outros papéis sociais, e a posicionado como maternagem, *locus* de agência, colocando na agenda políticas públicas que modificassem as estruturas socioeconômicas para que se garantisse às mães e, conseqüentemente, às crianças existência digna (Macêdo, 2017).

A exemplo, podem ser citados os trabalhos do coletivo *Mother Art*, formado em 1973 por Suzanne Siegel e outras artistas mães que se uniram para confrontar a rejeição da maternidade naquele contexto, e realizaram séries de performances em que abordaram explicitamente tarefas domésticas e maternas, como o

⁴ A segunda onda feminista é marcada pela revolução sexual a partir da criação da pílula anticoncepcional, da ampliação do direito de divórcio e do avanço do movimento LGBT (lésbicas, *gays*, bissexuais, transexuais) que multiplica as possibilidades de configuração de famílias (Ribeiro *et al*, 2021).



Laundry Works (1977)⁵ e o *Woman's Building* (1973-1991)⁶. Também vale mencionar Mierle Laderman Ukeles, com o trabalho *Manifesto para a Arte de Manutenção*⁷; Susan Hiller, com o trabalho *Ten Months* (1977-79)⁸; Mary Kelly, com *Post-Partum Document*⁹; LaToya Ruby Fraizer, com *Notion of Family*¹⁰; e Zineb Sedira, com *Mother Tongue* (Língua Materna)¹¹.

No Brasil, cabe citar também alguns exemplos como Ligya Clark, com a instalação *A Casa é o Corpo: Penetração, Ovulação, Germinação, Expulsão* (1968); Lia Robatto, com a peça *Dona Cláudia* (1978); e Anna Muylaert, com o filme *Que horas ela volta?* (2015). Esses trabalhos, embora sejam muito distintos em tempos, formas e conteúdos, em uma análise da história da arte feminista e da história do ativismo político, possuem os seguintes pontos comuns: uma inovação estética nas artes do corpo, a partir da subversão no processo criativo, do uso da comicidade ou ludicidade para abordar dramas e da promoção de interação com o público, chamando-o à ação e à atividade; um trabalho crítico e um engajamento político a partir da experiência individual de maternidade das autoras, com toques de autocura e utopia, remediando o passado a partir da imaginação de outras realidades possíveis; a promoção de visibilização da maternidade e/ou do cuidado como questão afeta a todas as pessoas em algum momento de suas vidas e das mulheres por trás, ou melhor, à frente desse papel e cujas vidas também

⁵ Performances *site-specific* em lavanderias de Los Angeles com duração de um ciclo completo de lavagem, em que as artistas expunham seus trabalhos e poesias em varais e discutiam política com as mulheres que estavam na lavanderia.

⁶ Organização sem fins lucrativos fundada com o objetivo de criar um espaço experimental para promoção da formação e produção artística de mulheres fora das instituições artísticas tradicionais.

⁷ Propõe o rompimento dos limites entre a sua vida cotidiana como mulher e mãe e seu papel como artista, por meio de intervenções diretas no contexto social e urbano.

⁸ Instalação fotográfica com texto, em que Hiller registrou diariamente tanto as mudanças no seu corpo quanto estados psicológicos durante a gravidez, por meio de fotos e escrita em diário. São dez imagens composta cada uma de 28 fotografias correspondendo a 28 dias (relação com ciclo lunar) e mostram o mesmo enquadramento de close-up da barriga gestante.

⁹ Livro produzido em Londres entre 1973 e 1978 e publicado em 1983, em que Kelly documentou sua relação diária com seu filho.

¹⁰ Livro com autorretratos da família de Fraizer em sua cidade natal, Braddock, Pennsylvania, em que ela explora a relação íntima com sua mãe e sua avó, Grandma Ruby (1925-2009), refletindo também problemas como o racismo e injustiça econômica que enfrentam naquele contexto.

¹¹ Instalação com imagens e depoimentos de três gerações da família da artista, representadas por ela mesma, sua mãe e sua filha, cada uma falando sua língua materna – árabe, francês e inglês. Revela como as diferenças e conflitos culturais entre elas refletem complexos problemas políticos e históricos.



importam; e o fato de serem obras produzidas por mulheres mães, que, embora todas brancas, se apropriam dos instrumentos de produção e os compartilham, a partir do seu lugar de privilégio com outras mulheres para tratar do tema do cuidado de forma interseccional.

Por fim, a terceira reflexão é que embora a maternidade seja um tema antigo como mencionado anteriormente, a pandemia o trouxe à tona com força e com novas questões. Não raro as videoconferências, ligações, áudios, que tanto fizeram parte da nossa rotina de comunicação e trabalho em isolamento, eram invadidos por vozes, choros e gritos de bebês e crianças, antes confinados em creches e escolas, e que de repente nos lembraram ali naquela ocasião que eles existiam. E mais, nos lembraram que o cuidado deles, quando ficam exclusivamente ou majoritariamente a cargo de mães, avós ou outras mulheres da rede de apoio das famílias (Zanello *et al*, 2022), aprofunda as injustiças sociais já existentes e impedem a efetividade da democracia (Biroli, 2015).

A videodança *parTida* foi feita nesse contexto, por uma doutoranda com uma bebê no colo, por meio de videoconferências. Iniciada em abril de 2022 e finalizada em março de 2023, seu processo criativo, por meio da Técnica Klauss Vianna (TKV), alterou significativamente toda a pesquisa de doutorado e de vida, que antes era sobre arte e política e passou a ser em arte, política e maternagem. Este texto apresenta o processo de construção da dramaturgia dessa videodança nessa situação, a partir da TKV, gestada, parida e criada no corpo, junto com a bebê.

O processo criativo e a dramaturgia na Técnica Klauss Vianna

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



inclusive na vida cotidiana, a relação não hierarquizada entre professor e aluno, entre outras.

Para eles, dançar é escutar o corpo, um modo de existir:

Um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho e dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando assim, uma rede de percepções (Miller, 2012, p. 135).

Isso configurou para a dança contemporânea brasileira, a partir dos anos de 1990, uma nova dramaturgia corporal, com construção do corpo que Miller (2012) chama de “corpo vivo – ao vivo na cena”: “o momento presente da cena ficou mais evidenciado, muitas vezes com estratégias de improvisação, surgindo relações mais permeáveis entre dança, teatro e performance (Miller, 2012, p. 47-48).

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

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

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

No Processo Lúdico, o corpo é despertado, provocando a transformação dos



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

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

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

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

As autoras se conheceram em abril de 2020, na condição de professora e aluna da TKV. Em abril de 2021, iniciaram o processo didático e em abril de 2022 começaram o processo criativo. Nesse período de dois anos, a autora aluna ingressou no doutorado, engravidou, pariu e deu continuidade às práticas da academia e da dança. Logo, a TKV atravessou todo esse período de gestação e puerpério e de pesquisa em dança. Esse histórico é mencionado para enfatizar a inter-relação entre todos esses Processos - Lúdico, dos Vetores e Criativo - e o imbricamento na TKV entre técnica e criação:

A técnica no modo proposto aqui não desvincula o aprendizado de sala



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

Nesse sentido, a coreografia emerge de um processo investigativo que não induz a uma repetição mecânica de passos, mas sim a um caminho de movimento pautado num mapa coreográfico que possibilita diferentes trilhas a partir da prática da improvisação. É importante lembrar que "no Brasil, Klauss Vianna inaugurou o uso de improvisação em cena, procedimento principal do processo criativo exercido pela Escola Vianna" (Miller, 2012, p.78). A TKV, por meio da escuta do corpo vivo e presente, de reconhecer o que faz enquanto se faz, é em si uma prática de improvisação (Miller, 2012).

A TKV, assim, propicia mais que a criação de uma coreografia ou uma cena, mas "um estado de dança", em que o movimento aparece como "vetor de emoções", não como uma representação mas como "consequência das memórias e sensações que se instauram e instabilizam o corpo em moção" (Miller, 2012, p.122).

Nesse sentido, os diferentes movimentos, experimentados por meio da improvisação a partir do estudo dos tópicos corporais, definem e redefinem a coreografia a cada repetição sensível, que por sua vez, começam a esboçar a dramaturgia, sugerindo àquela dança incorporada e reincorporada a cada instante outros elementos – músicas, imagens, roupas, ambientes, textos, entre outros – que contaminam e transformam a coreografia, dando corpo à cena. A dramaturgia, portanto, emerge, desse processo, de forma fluida, maleável e lábil.

A dramaturgia constitui-se com base em estruturas móveis – combinações de discursos corporais, musicais, fotográficos e textuais – que, no conjunto, compõem a ação cênica. Os movimentos/momentos são ordenados de maneira livre e investigativa com o objetivo de proporcionar à coreografia um caráter flexível e transitório (Miller, 2012, p. 144).

Embora o processo criativo tenha que ter uma finalização para ser compartilhado, ele não termina. A TKV, como dança somática, propõe uma vivência



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

A criação, portanto, emerge da pesquisa e das escolhas que foram tomadas até aquele momento.

Além disso, nessa perspectiva somática, não é somente o artista que cria a arte, a arte também recria o artista, sendo um processo intensamente transformador. Para a autora que se tornou mãe, alterou a sua percepção sobre ela mesma, sobre a maternidade e sobre a própria pesquisa de doutoramento, que deixou de ser sobre arte, “a realizada por teóricos, críticos e historiadores, tomando com objeto de estudo a obra de arte, para realizar análises pontuais, estudos históricos, meios e circulação, inserção etc.”, para se transformar em uma pesquisa em arte, “aquela realização pelo artista-pesquisador a partir do processo de instauração de seu trabalho” e pesquisa sobre (Rey, 2002, apud Miller, 2012, p. 126).

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

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

Nessa criação, a escrita de si foi um recurso utilizado, sendo “a prática da escrita e a escrita da prática como uma via de mão dupla” (Miller, 2012, p. 127). A escrita não tinha a intenção de se configurar como uma autobiografia/autoficção ou representação de si, mas como parte do processo de conscientização e



mapeamento dos diferentes caminhos de movimento criados a partir da improvisação.

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

A pesquisadora Janaína Leite enfrenta esse estigma e argumenta que:

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

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

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

Não é um trabalho individual, mas um trabalho que parte de uma experiência individual e que é socializado. Participaram ativamente da criação professoras, alunas, artistas, que contribuíram para a construção desse corpo cênico, tornando



o trabalho coletivo. Além disso, as escolhas tomadas por todas foram direcionadas estéticamente, científica e politicamente para uma causa: a maternagem. Portanto, é um trabalho artista.

Sobre a potência política da escrita de si, essa entendida de forma ampla como narrativa e até mesmo como dramaturgia, Foucault afirma:

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

Como dizem Dhillon e Francke (2016), embora os trabalhos que envolvem maternagem normalmente surjam de experiências individuais, a ideia não é construir a experiência de ser mãe como uma subjetividade privilegiada e autocentrada, mas criar algo que funcione como um convite à ação criativa e política, para que outras experiências sejam coletivizadas, outras pessoas mães e não mães sejam sensibilizadas e o cuidado possa ser realmente compartilhado.

A dramaturgia da videodança *parTida*

Quando vivemos um processo de transformação profundo, todos os planos se integram e, então, a essência da nossa produção artística também se modifica (Fortin, 2004 apud Miller, 2012, p. 73).

A videodança *parTida* foi resultado do processo criativo de ambas as autoras, uma que dança em processo de maternagem e a outra que a orienta no processo de criação. A seguir, esse processo é descrito a partir da perspectiva da autora que dança em processo de maternagem, em primeira pessoa, considerando singularidades e as observações feitas sobre a escrita de si que compuseram a dramaturgia.

No primeiro encontro do processo criativo, foi orientado que tivéssemos um caderno específico para isso. Escolhi um que ganhei de aniversário e foi feito artesanalmente por amigas que fiz em um projeto para fortalecimento da rede de mulheres na instituição em que trabalhávamos. Guardei para uma ocasião especial e achei que ela tinha chegado. A capa me remetia ao outono, estação em

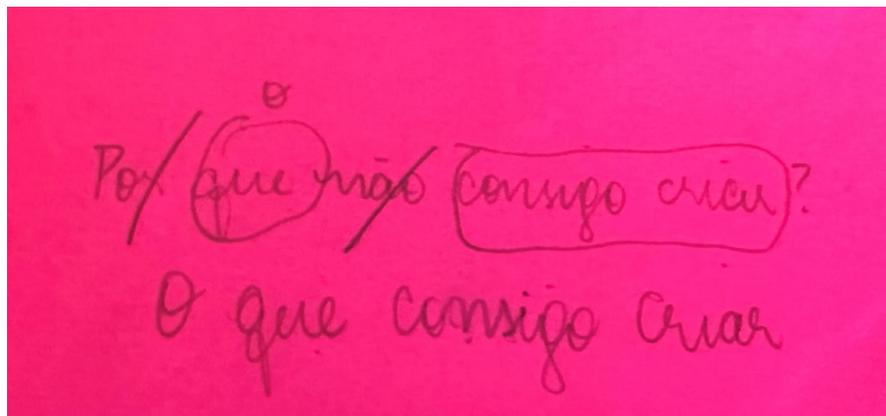
que me encontrava naquele momento, em abril de 2021.

Figura 1 Caderno-diário do processo criativo



O curioso foi que a primeira coisa que eu havia escrito em algum momento anteriormente tinha sido: “por que não consigo criar?” Não lembrava que havia escrito isso antes e em qual circunstância, mas refletindo sobre o motivo dessa escrita pensei se era algo realmente meu ou se teria relação com o fato de ser mulher. Nessa pesquisa, concluí que o mais provável não era que as mulheres criassem menos, mas que elas não reconhecessem suas criações como criações; e se reconhecessem, não se sentissem seguras em expor suas criações; e se expusessem, fossem menos valorizadas e aceitas. Decidi então que independente do que saísse daquele processo criativo orientado, eu iria expor, e que a minha dificuldade não era uma questão individual, era um contexto social no qual estava inserida. Inspirada nisso, rabisquei-a e a reformulei para “o que eu consigo criar?”

Figura 2 - Pergunta disparadora





Comecei fazendo a curadoria do que já havia criado, com novo olhar para essas criações. Descobri muitos trabalhos inacabados engavetados e talvez uma preferência pelos bastidores em vez dos palcos, mas naquele momento questionei: se eu fosse homem, eu teria tanto medo de expor minhas criações? Teria, inclusive, criado essa mesma quantidade de rascunhos? Mais ou menos?

Durante a pandemia uma das maiores dificuldades foi, nas videoconferências de todo dia, me ver na câmera e nas gravações. Foi um trabalho aprender a lidar com a minha própria imagem. Desafiei-me a superar isso fazendo espetáculos, oficinas, aulas *online* até finalmente criar um espetáculo de dança, solo.

Comecei com medo, mas bem animada, até me ver dançando em gravação. Dançar é a coisa que mais amo fazer, mas a minha dança, naquele momento em puerpério, não me pareceu muito apresentável. O primeiro impulso foi desistir e guardar aquilo junto com os outros rascunhos engavetados. Contudo, no propósito que havia firmado, comecei a enfrentar as razões desse impulso de não expor minhas criações, e essa pesquisa funcionou como outro disparador da criação.

Tentei destrinchar minha percepção inicial de “não apresentável” e o primeiro pensamento que veio foi: “meu corpo não é mais o de uma bailarina”. Mas o que seria um corpo de bailarina? Na minha imaginação era um corpo magro, definido, alinhado, o que nunca fui, mesmo antes de ser mãe. Uma mãe poderia ser dançarina? Não sei se poderia, mas eu queria. Lembrei que a maior parte das mulheres, inclusive as não mães, não gostam de seus próprios corpos. E que era contraditório que embora existisse uma pressão social para que as mulheres engravidassem, também existia a pressão social para que as mulheres mantivessem seus corpos como se não tivessem engravidado. Isso me fez explorar ainda mais minhas novas gorduras, minha flacidez, meus seios caídos da amamentação, minhas costelas e pelve alargadas, meu novo corpo e os meus movimentos limitados e parciais. No figurino, fiz questão de usar meu sutiã de amamentação mais confortável, sem sustentação, e minhas calcinhas grandes. Fiz questão de não usar maquiagem, esmalte ou qualquer tinta. Fiz questão de usar roupas largas e básicas, todas cinzas. E acabei levando isso para além do processo criativo, no cotidiano, incorporando e assumindo tudo isso que já estava ali, no espaço privado e íntimo, agora também de forma pública.



O segundo pensamento que veio na minha investigação foi: “isso não parece artístico”. Na gravação, havia me expressado livremente, sem tentativa de representação de qualquer história ou imitação de qualquer gesto previamente coreografado, mas aquilo não me parecia dança. Então fiz questão de, a partir dos tópicos corporais da TKV propostos, usar na coreografia movimentos espontâneos, cotidianos, meus e da minha filha. Carinhos, brincadeiras, gestos, jogos de mãos e dedos em toda amamentação. Articular, girar, engatinhar, caminhar, correr. Os movimentos dela eram gatilho para explorar novos caminhos de movimento, outras danças.

O meu terceiro pensamento foi “isso é muito individual, pessoal; eu deveria guardar pra mim”. Pareceu o narcisista que Leite (2014) falava. Então, pelas razões já expostas, fiz questão de compartilhar ainda mais esse processo criativo e a minha própria vida, e isso me trouxe parceiras que também eram mães, que compartilharam também suas histórias, seus conhecimentos, seus meios de produção, e tudo isso se somou a esse processo que deixou de ser meu ou sobre mim.

Assim, as escolhas da dramaturgia foram acontecendo na medida em que esses enfrentamentos pessoais, da criação em dança no puerpério, iam sendo feitos. A processualidade, essa qualidade de que nada está findo e dado, tão intrínseca à TKV, funcionou como ferramenta para atravessar esses momentos de dúvida, pausa, ócio, esgotamento, ojeriza, doença, incluindo tudo isso que parecia feio ou estranho, e que vieram a ser também parte da criação. Isso deixou tudo mais leve, fluido e possível, porque de outra forma talvez não tivesse acontecido no meu contexto de puerpério.

Foram doze encontros de criação em um ano, um por mês, além de duas aulas semanais de TKV em que trabalhamos os tópicos corporais do processo lúdico e do processo dos vetores e os utilizamos como motor e âncora da improvisação, ou ainda como aprimoramento de uma célula que comporia a coreografia e a criação como um todo. A cada novo contato com a coreografia, o roteiro, as imagens e a própria escrita, tudo era modificado, inclusive eu mesma e a minha percepção sobre essa criação e minha própria pesquisa. Detalho o relato deste processo criativo dividido nas quatro estações do ano, que foram um



elemento importante da dramaturgia.

Começamos **no outono**, em que vimos os tópicos corporais da presença e da articulação, que inclui o movimento total e parcial, e a partir disso criei a primeira célula. A minha inspiração foram os raios de sol que entravam pela janela naquela época do ano e as sombras que projetava na parede com a minha mão e que encantava minha filha ao amanhecer. Os dedos que se confundiam com os galhos, que também chamavam sua atenção na contraluz para sua visão daqueles primeiros dias de vida. E como as mãos se parecem com os pés, metatarsos e metacarpos, que são saboreados igualmente pelos bebês. O branco de um apartamento recém alugado – teto, parede, chão. Muita luz.

Tinha acabado de me mudar para um apartamento maior pela chegada da criança que estava cada vez mais expansiva. Foi difícil partir da casa onde pari. No entanto, logo encontrei os encantos de ocupar diferentes e mais amplos espaços, de lidar com os espaços abertos e vazios em mim. Lidar com esses sentimentos de partida – dividida em muitas partes (sensação logo após parir) e saída do meu filho – foi o que inspirou o título da videodança e o tom da dramaturgia.

Com o avanço do outono, a luz e o ar esfriaram e o processo criativo também. Como memorizar movimentos criados em improvisação? Como repetir se eu nem lembro, nem vi o que fiz? A repetição não anula a espontaneidade da improvisação? A resposta a todas essas perguntas era a presença, estar consciente de si, estar em estado de dança como disse Miller (2012).

Aqui incorporei o sentido de improvisar, como técnica de criação, por meio da qual, se realizado com presença, aprendo novos caminhos de movimento, caminhos que a cada repetição sensível ganham corpo e se incorporam em mim, e ganham narrativa. O “reconhecer o que se faz enquanto se faz”, que Miller (2012) dizia.

Até então eu tinha pavor da repetição, sobretudo naquela condição de puerpério. O cuidado com um bebê em seus primeiros meses é extremamente repetitivo. Trocar fralda, ninar, amamentar. O choro, as sílabas. Os objetos, móvel, chocalho, naninhas. A rotina. Como estar presente e disponível assim? Achava impossível. O tempo parecia não passar.



Descobri que a minha aversão à repetição, na verdade, era uma aversão à ausência de presença, e que eu tinha uma visão superficial e mecânica de repetição. É mais fácil a presença com novos ou diferentes movimentos. A presença em movimentos repetidos exige mais atenção, mas também leva a um aprofundamento e amadurecimento dos movimentos, que apresentam, a cada repetição sensível, novas camadas de complexidade. É possível, portanto, repetir sem anestesia, ou seja, com estesia, sensibilidade. Levei isso para a maternidade também.

A improvisação não é utilizada somente na criação da coreografia mas também na própria execução dela, tornando-a também lábil, mutável, líquida. No caso da coreografia na TKV, a dança acontece de forma espiralar, pois a cada repetição, o movimento acontece em uma nova camada que o diferencia do mesmo movimento realizado antes. Isso foi útil sobretudo na gravação da videodança, da qual falarei mais à frente.

No outono trabalhamos ainda peso e apoio. Foi curioso como, apesar de eu ter ganhado mais peso, me sentia mais leve assumindo e usando esse peso para o movimento, como nos impulsos, nos giros.

O uso dos apoios também foi muito importante para me reconhecer no meu novo corpo de mãe, de mulher que gestou e pariu e de cuidadora, e abrir espaços articulares que estavam fechados e sobrecarregados pelos movimentos do cotidiano de carregar, amamentar, acolher, aconchegar uma bebê nos braços.

Os apoios precários foram muito educativos para a maternidade. Tudo foge ao controle, não existe apoio perfeito a não ser o chão, a morte. Por outro lado, os apoios precários geram situações de desequilíbrios que por sua vez levam a outros caminhos de movimento. De alguma forma, tenho convicção que isso me preparou para o retorno ao trabalho após o período de licença maternidade, em que fui obrigada a contar com uma rede de apoio.

No inverno, peguei COVID-19. Tive quase todos os sintomas. A primeira a manifestar a doença foi minha filha, que estava com nove meses de idade e teve febre ininterrupta por 48h, mas depois ficou bem. Foi quando eu fiquei mal, como se o corpo da mãe só pudesse sucumbir após cumprir sua missão. Não conseguia



me levantar da cama e pela primeira vez me vi sem condições de cuidar e, por conta dessa doença específica, sem nenhum apoio para cuidar da minha filha. Foi a pior sensação da minha vida e com certeza essa preocupação fez piorar meu quadro de saúde, que só melhorou após cinco dias, aos cuidados de minha mãe e da pediatra, que também era mãe.

Após esse quadro, senti uma tristeza profunda e tive depressão, de uma forma que nunca havia me ocorrido. Isso me fez refletir seriamente sobre o cuidado e as relações de gênero, sobre os efeitos da COVID-19 na saúde mental e na maternidade.

Coincidentemente, nessa estação, trabalhamos os tópicos corporais resistência, oposição e eixo global. A resistência, além de ter sido vivenciada com a doença, também foi trabalhada em movimentos nas quinas, no encontro de uma parede com outra ou com o chão. Em imagem, isso remeteu muito ao enclausuramento da maternidade em casa, sobretudo durante o frio.

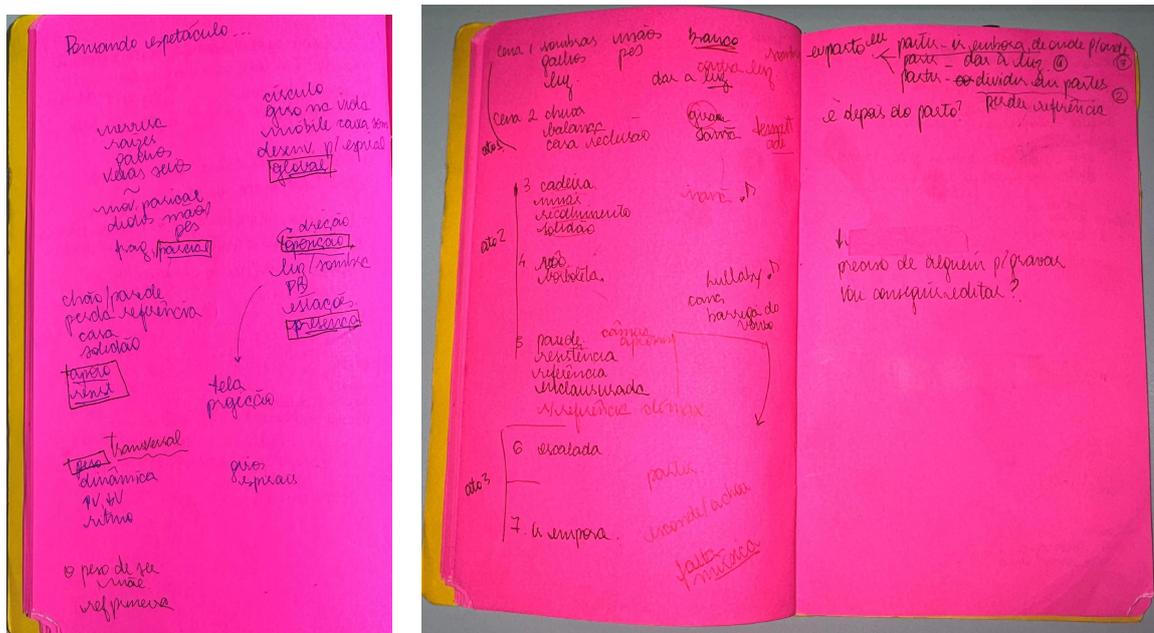
A oposição foi o que me fez abrir espaços, alongar principalmente os braços. Só então pude perceber o quanto estavam encurtados e o quanto as minhas dores eram crônicas. Descobri uma tendinite e uma bursite nos ombros. Sim, estava sobrecarregada. Percebi que a dor é ocasionada por tensão e a solução normalmente é o relaxamento. O relaxamento possibilita que o próprio corpo se reorganize e se cure.

Abrir os braços em oposição me fez lembrar que eu tinha asas. Fez-me querer voar. Fez-me abrir o peito. Deu-me coragem e alegria. a partir daí reorganizei toda a rede de apoio, a rotina, meu próprio corpo e o corpo da minha rede de apoio, que em movimento global, contribuíram para que eu pudesse sair do ninho, não só eu. Tudo isso coincidiu com o engatinhar da minha filha, com o querer explorar o mundo dela, e conseqüentemente o meu também. Passei a sair mais de casa, a pegar sol, a pular corda, andar de bicicleta, nadar, tudo com ela. Nesse processo aprendi a importância das espirais e dos movimentos cruzados, a tridimensionalidade apesar da tela bidimensional à qual estava habituada na pandemia; a relação entre membros superiores e inferiores, ora simétrica, ora assimétrica; a pausa (que nunca é pausa) e o movimento; a sustentação e a

flexibilidade.

Em setembro minha filha completou um ano. Junto com essa retrospectiva, começamos a trabalhar um pouco mais o mapa coreográfico, a cartografar todos os elementos dramaturgícos que iam circundando a coreografia e compondo a nossa criação. Tive dificuldade de colocar tudo em uma folha só porque eram muitas camadas sobrepostas: de tempo (presente, passado, da música, da memória, do silêncio), de espaço (do meu corpo, da natureza e suas paisagens da janela, da tela, da sala da casa), dos corpos (meu, da minha filha, dos objetos, da câmera), dos tópicos corporais da TKV, dos figurinos, da luz, dos ângulos da câmera, dos enquadramentos, entre outros.

Figura 3 - Primeiro mapa coreográfico (esboço)



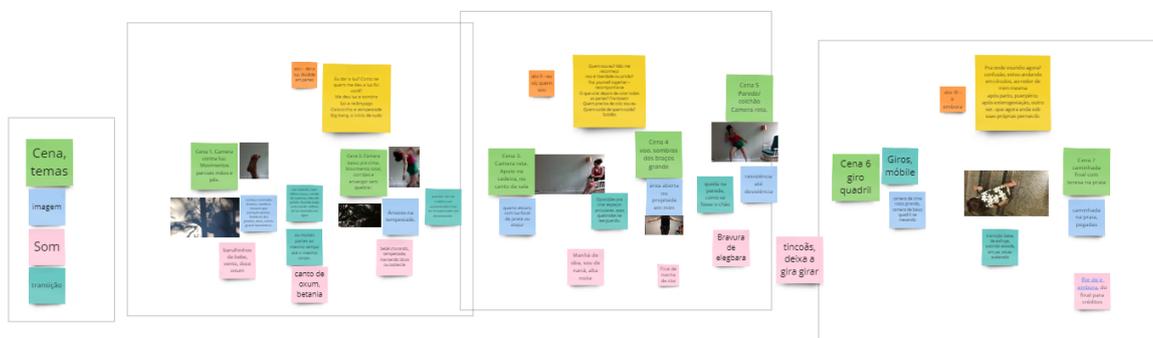
O caderno e a escrita linear ficaram muito limitados. Comecei a detalhar cada uma dessas camadas em cores e espaços diferentes, em post-its, num quadro branco:

Figura 4 - Segundo mapa coreográfico



Depois, o quadro também ficou pequeno e digitalizei para o Miro, o que por sua vez posteriormente foi decupado para uma planilha de Excel, em que as linhas eram os planos, agrupados em cenas e em atos, e as colunas eram os elementos da dramaturgia – imagem, luz, movimento coreográfico, objetos, sons/músicas, referências:

Figura 5. Terceiro mapa coreográfico (final)





Afinal, quem cuida de quem cuida? 3) ato de ir embora – pra onde vou/voo, andando em círculos atrás de mim mesma, caminhar com as próprias pernas sem olhar para trás.

Toda a coreografia e dramaturgia foram desenvolvidas pensando na tela, incluindo os efeitos com a câmera e as possibilidades com vídeos e imagens. Esse não era o desejo inicial, pois parecia ter menos valor artístico que o presencial e parecia acentuar o caráter de representação, tirando a labilidade e o imprevisto da coreografia. Por outro lado, todo o processo se deu de forma remota e virtual, e nisso não havia menos realidade ou presença, pelo contrário, essa era a materialidade da pandemia.

Na primavera, começamos o processo dos vetores, que poderia não apenas gerar mais movimentos à coreografia como também potencializar os que já havíamos criado.

Nessa estação, começamos com os vetores de base: metatarsos, calcanhares, púbis e sacro. Foi essencial para que eu curasse um torcicolo grave, pois é a partir da firmeza dos apoios com o chão que é possível expandir e relaxar o resto do corpo. Acordei pés, pernas e quadril que estavam adormecidos, após longas horas de cadeira de amamentação, com minha atenção mais voltada à barriga, ao peito, aos braços.

As aulas dos vetores de base coincidiram com os primeiros passos da minha filha, o que me fez observar esse primeiro momento de equilíbrio e alinhamento entre pés e quadril, e de desequilíbrio também. Aprendi muito observando-a sob o prisma dos vetores – cair faz parte do levantar e o desequilíbrio gera novos caminhos de movimento ao equilíbrio. Movimentei os joelhos, sendo eles os mediadores desses quatro vetores, e me aterrei um pouco. Tivemos eleições e com as flores da primavera a esperança rebrotou, e minhas costas finalmente puderam descansar.

Por fim, **no verão**, concluímos o processo dos vetores, com os superiores: escápulas, cotovelos, metacarpos e sétima vértebra cervical. Mais uma vez percebi meus membros superiores muito encurtados e alongá-los ampliava o alcance também dos meus trabalhos, sem esquecer da importância dos vetores de base



para isso. Retomei as aulas para gestantes e puérperas e meu processo didático alimentava meu processo criativo e vice-versa. Nas aulas de processo criativo frequentemente tinha ideias para as minhas aulas para gestantes e puérperas. O contrário também ocorria: incorporei movimentos e pesquisas de minhas alunas na videodança.

Lembrava bem que da última vez que havia trabalhado a vetorização da sétima cervical passei a respirar melhor. Dessa vez, vi como ela foi importante quando eu amamentava deitada. Tendia a me curvar e a retificar a cervical e a vetorização possibilitou que eu relaxasse nessa posição, distencionasse e tirasse o peso do meu crânio sobre meus ombros também, tornando a amamentação finalmente prazerosa e natural.

O verão também foi o momento de colocar as mãos na massa: fechar coreografia, dramaturgia, roteiro, equipe, gravar e editar a videodança. Conteí com o trabalho sensível e generoso de três mulheres incríveis além da orientadora: a diretora, a iluminadora e fotógrafa e a editora.

A primeira pergunta que a diretora me fez foi: qual é a história? Foi difícil responder que não era sobre mim e sobre não ser representativo. Como Lepecki (2012) diz:

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

Compreendido isso e narrado todo o processo de criação, a direção acrescentou diferentes planos do que havia previsto. E suas escolhas, assim como as da iluminadora e a editora, integraram a dramaturgia, processo que descrevo a seguir.

Para as gravações, tentamos o espaço da minha casa, onde foi construído todo o processo criativo. Mas não houve ângulo para as filmagens, era muito pequena e eu não conseguiria executar a coreografia de modo que aparecesse todo meu corpo. Pensamos em alguns estúdios ou instituições, como a universidade, mas a melhor opção, pela ausência de interrupção e pela intimidade do trabalho, foi a residência da fotógrafa e iluminadora. Esse espaço também não

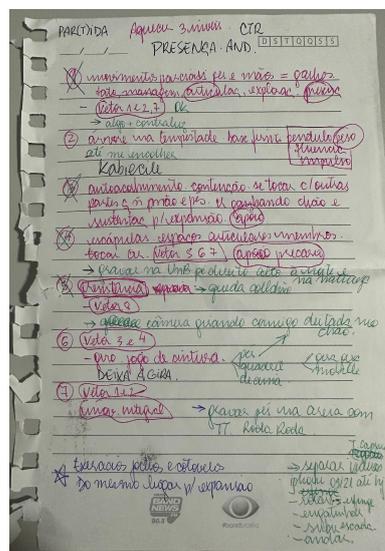
era do tamanho ideal e achei que meu corpo não ficava na distância que imaginava, que ocupava mais a tela do que eu queria. A editora, no entanto, que havia visto imagens da coreografia em videoconferência, achou mais interessante a aproximação do corpo na tela, mostrando o enclausuramento doméstico das mães.

Também tinha imaginado a gravação pela manhã, para marcar melhor a iluminação em que havia criado a coreografia. No entanto, o único horário livre das três era à noite, após 20h. As gravações, portanto, ocorreram em duas noites e duraram 10h no total.

A iluminação à noite ficou, no fim, mais controlada nesse turno, considerando que o espaço era um apartamento, que tinha janelas. Foi possível definir bem as cores da luz para marcar as quatro estações do ano que compunham a dramaturgia.

Como as gravações ocorreram já tarde da noite, horário em que todas estavam cansadas, algumas cenas, que tinham movimentos mais enérgicos, foram gravados com músicas. Também os tópicos corporais da TKV contribuíram muito para a reativação e manutenção do estado de atenção e de dança, facilmente perdido a cada troca de cena, reposicionamento de câmera, mudança de luz. Eles funcionaram não apenas como inspiração mas também como âncoras, trazendo firmeza e ao mesmo tempo flexibilidade para compor em conjunto.

Figura 6 - Auto-orientações para gravação





Algumas cenas e movimentos foram criados durante a gravação, por acaso. Teve um momento da gravação, por exemplo, em que a câmera caiu e filmou meu pé, e a diretora pediu para eu fazer alguns movimentos com o forro. A labilidade da coreografia na TKV possibilita a improvisação também na cena.

Para a edição, foram enviadas todas as imagens gravadas e todos os vídeos que tinha da minha filha. O primeiro corte foi uma grata surpresa, pois vi na minha frente as imagens do que até então era só imaginação. Também revi muitas imagens que não lembrava mais e o vídeo, com a mesclagem da coreografia gravada com as imagens da minha filha trouxeram essa tonalidade de memória.

As gravações de diferentes ângulos possibilitaram acrescentar cortes que dinamizaram o vídeo. As imagens também fizeram uma coreografia e essa é a essência da videodança, que distingue uma simples gravação de um corpo dançante.

Houve mais ajustes em relação ao áudio. As músicas escolhidas foram músicas que me marcaram na gestação, no parto e no puerpério. No entanto, eram muitas e as letras das músicas ofuscavam as imagens. Por isso foram priorizadas as partes instrumentais, seja excluindo a letra, seja mixando vozes, e trabalhada extensivamente as transições. As três músicas principais¹², relacionadas com três orixás (Oxum, Nanã e Iansã), pareavam com os três atos. Além delas, foram escolhidas outras músicas relacionadas para fazer as transições¹³. Diretora e editora sugeriram ainda mesclar as músicas com os áudios da minha filha – chorando, rindo, brincando, balbuciando – e áudios de vento, tempestade, chuva, trovão, mar, o que deu fluidez ao áudio como um todo, dialogando com as imagens.

Essas interações (danças com diretora, fotógrafa/iluminadora e editora), portanto, aprimoraram o mapa coreográfico e deram corpo à dramaturgia.

As pesquisadoras Jussara Miller e Cora Miller Laszlo (2021), mãe e filha, falam sobre as especificidades dos estados de atenção em danças com a tela, a partir

¹² Canto de Oxum, Maria Bethânia (Composição Vinicius De Moraes), Cordeiro de Nanã, Os Tincoãs (Composição Mateus /Dadinho) e Deixa a Girar Girar, Os Tincoãs (Composição Mateus Aleluia Lima / Heraldo Costa).

¹³ Todas as músicas que compuseram a videodança estão disponíveis em <https://open.spotify.com/playlist/0uwZcuiGCMPOqTzfcyPelh?si=38244dc390724372>. Acesso em: 24 ago. 2023.

do contexto da pandemia. Destacam quatro estados de atenção – consigo mesma, com o outro, com o espaço e com a cena, que, no caso das videodanças, possuem uma relação direta com a câmera e os profissionais envolvidos no vídeo:

A maneira como direcionamos a nossa atenção se transforma quando temos a relação com a câmera mediando a cena, pois além de um reconhecimento do lugar real, é necessário um reconhecimento do espaço enquadrado pela câmera – para podermos jogar com as possibilidades de composições cênicas desse espaço. Se a câmera dança com uma outra pessoa operando esse movimento, a relação de quem dança em *live* se transforma em diálogo compositivo com o olhar da câmera que é corpo, e ambos, juntos, compõem a cena dançada no espaço tridimensional para o espaço bidimensional da tela (Miller e Laszlo, 2021, p. 76).

O resultado imagético ficou muito melhor do que o que tinha imaginado. Entreguei imagens captadas em videoconferências e celulares e me devolveram poesia. Nem parecia meu corpo ou meus movimentos. De fato, o trabalho com os equipamentos, os ângulos acrescentados de filmagem, a iluminação, a direção, todos esses elementos deram destaque a esse corpo cênico, que deixou de ser eu.

Figura 7 - Frames da videodança *parTida*





A videodança¹⁴ foi apresentada no dia 1º de abril de 2023, via *Zoom*. Após a mostra, respondemos às perguntas do público, sobre o processo criativo. Como toda cria e criatura tem vida própria, uma semana após a apresentação, fiz um outro vídeo¹⁵ sobre o processo criativo.

A minha sensação, por um lado, foi de alegria, mas por outro, foi como se eu não estivesse fazendo nada a mais do que eu deveria fazer, como se eu não tivesse tido opção, como se fosse um destino, como se eu tivesse passado por tudo pra chegar ali, naquela hora e lugar, como se eu tivesse começado o processo pelo meio. Não era pra ser sobre maternidade, sequer era pra ser arte, mas tinha como ser outra coisa, sobre outro assunto? Essa fluidez e autenticidade atribuo tanto à TKV e à orientadora do processo criativo, quanto à maternidade, qualidade que me recriou e me fez me apropriar do que sou e do que crio. A maternidade, assim como a arte, é potência criativa, e não à toa são silenciadas pelo sistema que as explora.

Minha filha chama Teresa e um dos possíveis significados do nome, advindo do grego *theros*, é verão. Não tinha percebido antes na construção da dramaturgia, mas ela só aparece de forma nítida na cena final, no verão, observação feita pela iluminadora. Não fui eu que dei à luz ou a vida, foi ela que me deu.

Após tudo isso, reformulei mais uma vez a pergunta do caderno do processo criativo. Não se trata de descobrir o que eu consigo criar, mas se estou vendo aquilo que já está criado. Teresa e a TKV me ajudaram a ter olhos para ver.

Considerações finais

A dramaturgia da videodança *parTida* emergiu a partir de três elementos importantes do processo criativo embasado na TKV, quais sejam: a processualidade como princípio, a improvisação como técnica e a labilidade como característica da coreografia e do corpo que dança. A dramaturgia é estruturada a partir da mobilidade e combinação dos elementos cênicos, considerando a vivência singular de cada indivíduo que contribui para a construção do corpo

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/3L9yuGTFClw>. Acesso em: 24 ago. 2023.

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/XbsRAeAX3Ms>. Acesso em: 24 ago. 2023.



cênico, numa rede de relações entre todos os elementos que compõem a cena.

Este texto expôs o processo criativo e a construção da dramaturgia da videodança *parTida* a partir de danças e escolhas de ambas as autoras – uma que dança em processo de maternagem e a outra que a orienta no processo de criação, além de outras artistas, pesquisadoras e mães que participaram dessa composição dramaturgical.

Embora iniciado a partir de uma experiência individual, trata-se de um processo coletivo e colaborativo, que se utilizou da dramaturgia que emergiu para direcionar a videodança estética, científica e politicamente para uma causa: a maternagem. Portanto, é também um trabalho artista, com o propósito de convidar à ação criativa e política, para que outras experiências sejam coletivizadas, outras pessoas mães e não mães sejam sensibilizadas e o cuidado possa ser realmente compartilhado.

Assim, a pesquisa criativa em TKV se mostra aqui como uma posição política e a revela como metodologia possível para um ativismo materno.

Referências

BIROLI, Flávia. Responsabilidades, cuidado e democracia. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 18, p. 81-117, 2015. Acesso em: 12 dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151804>.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3ª ed. New York: Routledge, 2017.

DHILLON, Kim; Francke, Andrea. The C-Word: Motherhood, Activism, Art, and Childcare. *Studies in the Maternal*. Londres, v. 8, n. 2, p. 1–22, 2016. Acesso em: 12 dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.16995/sim.226>.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-162. Disponível em: https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-A_escrita_de_si.pdf. Acesso em 10 out. 2020.

LEITE, J. F. *Auto Escrituras performativas: do diário à cena*. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea, 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-27022015-160605/publico/JANAINAFONTESLEITE.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2020.



LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, 2012. Acesso em: 18 mai. 2020. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

MACÊDO, Silvana Barbosa. A expressão do poder materno na arte contemporânea. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11. *Anais eletrônicos do 13º Congresso Mundos de Mulheres & Fazendo Gênero 11*. Florianópolis, p. 1-13, 2017. Acesso em 5 fev. 2023. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498841431_ARQUIVO_SILVANA_MACEDO.pdf.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo. Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. Corpos em conexão, corpos em presença. Manzuá: *Revista de Pesquisa em Artes Cênicas*, v. 3, n. 2, p. 95-116, 2021. Acesso em: 20 jun. 2022. DOI: 10.21680/2595-4024.2020v3n2ID23207.

RIBEIRO, Diana; NOGUEIRA, Conceição; MAGALHÃES, Sara Isabel. As ondas feministas: continuidades e discontinuidades no movimento feminista brasileiro. *Revista Sul-Sul de ciências humanas e sociais*, v. 1, n. 3, p. 57-76, 2021. Acesso em: 2 fev. 2023. DOI: 10.53282/sulsul.v1i03.780.

SARLO, Beatriz. *La intimidad pública*. Barcelona: Seix Barral, 2018.

VALENTE, Alana Karoline Fontenelle. *Maternidade e representação política: discursos e performances no parlamento e no Instagram*. Projeto de qualificação aprovado (Doutorado em Ciência Política) - Universidade de Brasília. Brasília, 2022.

ZANELLO, Valeska; ANTLOGA, Carla; PFEIFFER-FLORES, Eileen; RICHWIN, Iara Flor. Maternidade e cuidado na pandemia entre brasileiras de classe média e média alta. *Rev. Estud. Fem.*, v. 30, n. 2, 2022. Acesso em: 3 jan. 2023.

Recebido em: 29/06/2023

Aprovado em: 08/09/2023