



DANÇAR A DOBRA DA HISTÓRIA: uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas

DAVIDSON JOSÉ MARTINS XAVIER

Deiço Xavier é artista norte-mineiro, atua com dança, movimento, docência e audiovisual. Mestre em Artes da Cena (UFG) e doutorando em Artes (PPGArtes-UERJ), pesquisa autoficção cênica através de prática artística autobiográfica. Possui experiência em Dramaturgia, Poéticas do Corpo, Processos Criativos e Videodança. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES/MEC).

RESUMO

Este artigo apresenta reflexões geradas a partir do laboratório *Dançando sobre fatos reais – práticas autobiográficas e narrativas de vida*, realizado nas cidades de Montes Claros (MG) e Goiânia (GO) em 2024, com foco na articulação entre autobiografia, corpo e criação cênica. A pesquisa, cujos descritores aqui fazem parte, insere-se no campo da Prática como Pesquisa, no qual desenvolvo uma investigação autobiográfica nas Artes Cênicas, propondo que o corpo pode ser compreendido como arquivo insurgente e como meio de reinscrição de narrativas de vida silenciadas. Utilizando a fita de Möbius como dispositivo metodológico e simbólico, foram mobilizadas práticas de reflexão autobiográfica que evidenciam o entrelaçamento entre o íntimo e o político. A partir de práticas realizadas por mulheres, e outras dissidências, o trabalho investiga como o fazer artístico pode operar como historiografia encarnada, ativando arquivos vivos, fabulações e experiências *poético-políticas*.

PALAVRAS-CHAVE:

Autobiografia. Artes Cênicas. Prática como Pesquisa. Dança.

DANCING THE FOLD OF HISTORY: An Autobiographical Research in Performing Arts

ABSTRACT

This article presents reflections generated from the laboratory Dançando sobre fatos reais – práticas autobiográficas e narrativas de vida, held in the cities of Montes Claros (MG) and Goiânia (GO) in 2024, focusing on the articulation between autobiography, body, and scenic creation. The research to which the descriptions here belong is part of the field of Practice as Research, where I develop an autobiographical investigation in Performing Arts, proposing that the body can be understood as an insurgent archive and as a means of reinscribing silenced life narratives. Using the Möbius strip as a methodological and symbolic device, practices of autobiographical reflection were mobilized, highlighting the intertwining of the intimate and the political. Based on practices carried out by women and other dissidents, the work investigates how artistic practice can operate as embodied historiography, activating living archives, fabulations, and poetic-political experiences.

KEYWORDS:

Autobiography. Performing Arts. Practice as Research. Dance.



O GESTO DANÇADO AUTOBIOGRÁFICO

A pesquisa¹ que aqui compartilho nasce da urgência em escutar o que pulsa no corpo e se escancara pela ausência. Trata-se de uma investigação em dança e escrita de si que mobiliza uma pesquisa autobiográfica nas Artes Cênicas e, de forma insurgente, faz surgir um gesto artístico que se confunde com a tentativa de reelaborar memórias apagadas e silêncios herdados. Ao aproximar práticas de criação em dança de conceitos como arquivo e documento, proponho experimentar outros modos de historiografia, centrados não na hegemonia dos fatos, mas nas fendas por onde escapam aqueles que insistem em narrar suas próprias vidas.

Minha entrada nesse campo se dá pelo corpo – um corpo que dança, atua, escreve, lembra e (re)inventa: um corpo negro e LGBT, atravessado por contextos culturais e raciais, bem como cercado por presenças que evidenciam as carnes e sua inscrição política e poética. O gesto de escrever e dançar sobre essa ausência transformou-se, então, em uma prática documental e de denúncia, na qual artistas criam uma cena possível para aquilo que ficou sem rito, sem memória pública, sem narrativa.

A pesquisa, que se utiliza da autoficção (Alberca, 2007; Colonna, 1989), e da autossociobiografia (Ernaux, 2023) como prática para explorar narrativas pessoais e coletivas, reflete sobre questões sociais e raciais advindas do *Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida*, destacando a importância de uma prática autobiográfica nas Artes Cênicas, na qual se pretende promover uma reflexão do fazer artístico na contemporaneidade e a busca por reconexão com raízes ancestrais.

A escolha metodológica presente neste texto e na pesquisa de doutorado que desenvolvo é dita como insurgente por estar viva no corpo, desobedecendo normativas disciplinares, rejeitando a separação entre sujeito e objeto de pesquisa, recusando a neutralidade científica e desafiando os critérios tradicionais de validação do conhecimento histórico. Em vez disso, aponto para uma fabulação crítica (Hartman, 2020) e encontro a fragmentação e a escuta de um corpo que pulsa como fonte de saber, compondo uma escrita que é, antes de tudo, (re)vivida.

¹ Esta reflexão integra minha pesquisa de doutorado em andamento *Umbigo de Sonho: Práticas autobiográficas na Dança*, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), sob orientação da Profa. Dra. Luciana de Fatima Lyra.



Esta pesquisa, guiada pela prática artística (Pizarro; Scialom; Fernandes, 2024), propõe contribuir com a reflexão sobre metodologias no campo das Artes que, ao lidar criticamente com autobiografia em modos documentais, também reivindica a potência do íntimo como espaço de produção de História. Afinal, o que pode um corpo que dança nas frestas entre o pessoal e o político? Que modos de dança podem emergir quando se movimenta com e a partir de si – não para se fixar em uma identidade, mas para deslocar outras verdades históricas?

É nessa dobra, entre o gesto íntimo e o gesto político, que este artigo dança.

DANÇAR INVESTIGANDO A SI E AO MUNDO

A proposta emerge de experiências vividas e partilhadas no Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida, realizado nas cidades de Montes Claros (MG) e Goiânia (GO), em 2024². Essas ações se estruturaram como espaços de criação coletiva, nos quais as narrativas de vida foram convocadas não como reconstituição do passado, mas como matéria viva de investigação estética e política. A Pesquisa Autobiográfica dedica-se aos processos pelos quais os indivíduos se compreendam como sujeitos sociais singulares, tendo como objetivo

[...] explorar os processos de gênese e de devir dos indivíduos no seio do espaço social, de mostrar como eles dão forma a suas experiências, como fazem significar as situações e os acontecimentos de sua existência [...] Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em

2 A pesquisa realizada só foi possível pela submissão de um projeto à Lei Paulo Gustavo – Trabalhadores da Cultura em Formação, da Lei Federal Paulo Gustavo – Goiás, contemplado pelo edital nº 17/2023. Os *Labs* aconteceram no primeiro semestre, entre 27 de abril e 30 de junho, em Montes Claros (MG), com encontros imersivos aos sábados e domingos, quinzenalmente, totalizando 48 horas/aula. No segundo semestre, de 14 de setembro a 2 de novembro, o projeto foi realizado na cidade de Goiânia (GO), com encontros imersivos aos sábados, a cada quinze dias, totalizando 48 horas/aula.



estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência. Para dizê-lo de modo mais sintético: o objeto visado pela pesquisa biográfica, mediante esses processos de gênese sócio-individual, seria o estudo dos modos de constituição do indivíduo enquanto ser social e singular (Delory-Momberger, 2012, p. 524).

Por isso, conduzi as vivências com a ideia de que a dança pode ser um modo de pensar-lembrar o corpo, desobedecendo às lógicas lineares da história oficial e abrindo brechas para narrativas desviantes, subterrâneas e, por vezes, esquecidas ou interdidas.

Durante o laboratório, propus exercícios de escrita de si, fabulações críticas, práticas corporais em dança. A partir de objetos de memória, entrevistas encarnadas e escutas sensíveis, obtivemos coreografias que costuravam memória individual e coletividade, documento e invenção. As participantes³ trouxeram histórias atravessadas por ausências, violências, silêncios e deslocamentos. A cena se tornou um campo de insurgência afetiva, no qual o testemunho ganhava forma em gestos, imagens e palavras tecidas no tempo do corpo. A proposta metodológica que aqui se delineia encontra respaldo em autoras como Sidonie Smith e Julia Watson (2010)⁴, que defendem a escrita autobiográfica como uma prática performativa, situada e múltipla, capaz de constituir subjetividades e desestabilizar hegemonias narrativas.

Como essas histórias eram atravessadas por rasgos e se faziam por rastros, percebi seu caráter performático, pois, ao ouvir e dançar histórias, rejeitamos uma identidade autêntica. Em vez disso, a sujeita que dança e sua coreografia são construções cênicas, manifestações de uma performance contínua. Esse pensamento se embasa na teoria de Diane Klinger (2007), que afirma que a autoficção não busca ser “realista” no sentido tradicional, mas desafia o leitor a refletir sobre como a verdade e a identidade são construídas, mostrando que ambas são fluidas e subjetivas.

O autor é considerado como sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras (Klinger, 2007, p. 55).

Dialogo ainda com a noção de autossociobiografia (Ernaux, 2023), compreendendo o gesto autobiográfico atravessado pelas estruturas sociais, em que a escrita de si é também escrita do

³ Destaco que, mesmo tendo homens dançarinos e não dançarinos no início do processo, somente mulheres dançarinas e não dançarinas concluíram todo o processo autobiográfico.

⁴ Sidonie Smith e Julia Watson são professoras eméritas da Universidade de Michigan (EUA). A pesquisa desenvolvida por ambas tem foco em estudos de gênero, teoria feminista, autobiografia, direitos humanos e estudos comparados.



mundo. A autossociobiografia pode ser entendida como um sintoma da atualidade, por reunir história de vida e análise social em um mesmo gesto de escrita. Nela, a experiência individual, atravessada por marcadores como classe, gênero, sexualidade, etnia, origem, religiosidade, nacionalidade, corpo, faixa etária, escolaridade e estrutura familiar, não se encerra em si, mas torna-se ponto de partida para uma reflexão crítica sobre o tempo histórico atual e os dispositivos que moldam subjetividades. A partir das vivências oportunizadas pelo doutorado, defendo que práticas autobiográficas em artes cênicas, especialmente aquelas que emergem de contextos periféricos, femininos e não normativos, constituem metodologias insurgentes de escrita da história.

O corpo torna-se território insurgente, capaz de disputar narrativas e tensionar estruturas de poder. Esse tipo de trabalho se forma no calor do processo, em relação estreita com as materialidades da vida, operando uma fricção constante entre o real e o ficcional – ou melhor, entre o factual e o f(r)iccional, como propõe Lyra (2019). O interesse não está apenas nos eventos da vida, mas em como os corpos insurgentes se tornam autoras/artistas que se representam nos textos e nas cenas, e em como suas escolhas dramáticas se fazem nas imagens que constroem, na organização narrativa e na linguagem utilizada.

Essa dança de si, forjada na fricção entre memória e invenção, real e ficcional, encontrou ressonância no conceito de autodepoimento cênico (Macedo, 2022), que amplia a noção de autobiografia na cena ao colocar o corpo como testemunha e linguagem. Nesse campo, o que importa não é a verdade do fato exposto, mas a potência do corpo que diz – corpo que dança, narra e se dá a ver como arquivo vivo. Segundo Macedo (2022), o ato de materializar a ação na dança e de associá-la a uma narração de si permite uma aproximação entre o artista e a plateia.

A dança que pede para ser vista por mim, e em mim, constrói sentido quando borra, sem pudor, a relação arte-vida. Quando é o próprio estar no mundo, num misto de pertencimento e inadequação. Cutuca memórias, expõe fracassos, conta sobre si, deliberadamente, desnudando-se no mundo e para o mundo. É possível que descubra outros no meio do caminho, por ora, o nome que encontro (e me encontra) é 'Dança depoimento' (Macedo, 2022, p. 39).



O corpo em cena, além de revelar memórias, fragilidades e experiências pessoais, transformaria o ato de dançar em uma forma de se expor ao mundo, de pertencer e, ao mesmo tempo, estranhar esse pertencimento. É uma dança que narra e se descobre enquanto se mostra.

Refletindo sobre esses pontos, acrescento o pensamento de Manoela Rodrigues (2021), que define a Pesquisa Autobiográfica em Arte como uma metodologia que emerge do deslocamento artístico da Pesquisa Autobiográfica tradicionalmente vinculada à Educação. Interessa à autora destacar a dimensão autobiográfica do fazer artístico, compreendendo que o processo de criação artística pode se tornar um espaço para explorar narrativas pessoais e trajetórias de vida. A especificidade da Pesquisa Autobiográfica em Arte está articulada à produção das obras – objetos, ações ou imagens – com fontes biográficas ou autobiográficas, entendendo que esta produção interfere diretamente nos processos criativos e na constituição das poéticas artísticas (Rodrigues, 2021).

Pensando nisso, reflito sobre uma pesquisa autobiográfica em Artes Cênicas, implicada em adaptar os princípios propostos pelas autoras citadas ao contexto específico do teatro, da dança, da performance e de outras linguagens cênicas. Fundamentando-me em uma pesquisa autobiográfica baseada na prática artística e buscando trazer breves apontamentos sobre uma possível prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas, exponho abordagens que envolveram os coletivos estudados.

Trata-se de pesquisar com o corpo, assumindo a instabilidade da memória como força criativa e política. A proposta, portanto, é menos sobre recordar fatos reais do que sobre dançar com eles: escutá-los, reconfigurá-los, habitá-los de outros modos.



A FITA DE MÖBIUS⁵ COMO DISPOSITIVO DA PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTES CÊNICAS

Uma das práticas que atravessou os encontros foi o uso da fita de Möbius como dispositivo metodológico e simbólico. A fita, com sua dobra única, cria uma superfície contínua em que dentro e fora, começo e fim, não se separam. Ela se tornou metáfora tátil e sensível para o que a pesquisa propõe: pensar a autobiografia como uma forma de prática que não distingue o íntimo do político, mas os entrelaça em um mesmo corpo, uma mesma superfície de inscrição.

⁵ A fita de Möbius é uma superfície unilateral que pode ser construída fixando as extremidades de uma fita retangular, sendo que, antes disso, faz-se necessário ter dado uma meia torção em uma das extremidades. Suas propriedades foram descobertas de forma simultânea e independente por dois matemáticos alemães, August Ferdinand Möbius e Johann Benedict Listing, em 1858. Do ponto de vista topológico, a fita de Möbius possui características interessantes: possui apenas um lado e uma borda, desafiando percepções comuns sobre dentro e fora, início e fim. Além disso, permanece inteira quando dividida ao meio. A artista brasileira Lygia Clark representou esse problema topográfico em sua performance *Caminhando*. Para saber mais, ver: Virna Santolia. *Caminhando – Performance de Lygia Clark*, 1964. Fonte: <<https://portal.lygia-clark.org.br/acervo/@id/67353>>.

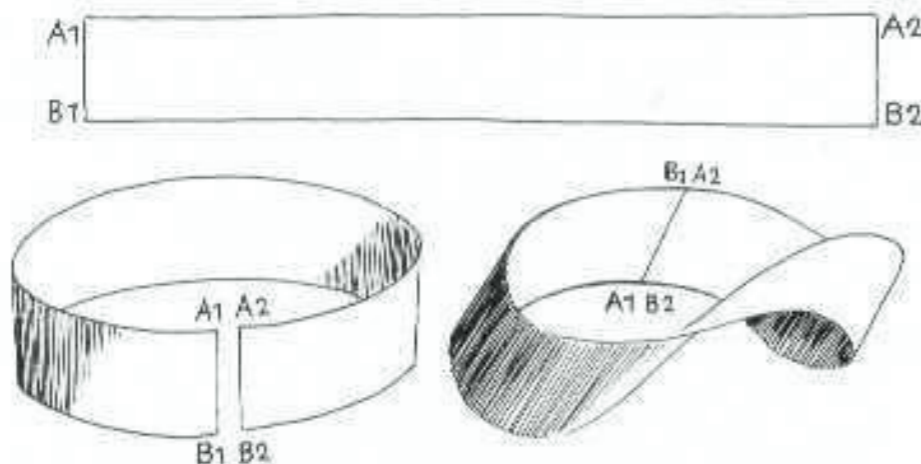


FIGURA 1

Esquema da fita de Möbius – objeto matemático usado no laboratório para discutir autobiografia. Sua superfície contínua, sem interior ou exterior definidos, simboliza a fluidez entre memória pessoal e contexto social.



A partir de uma dinâmica idealizada no processo, percebi como as dimensões pessoal e política/social estão profundamente interligadas. Iniciei com uma explicação breve sobre o conceito da fita de Möbius: um objeto geométrico com um único lado e uma única borda, que representa a continuidade entre polos aparentemente opostos. Assim, cada participante recebeu uma tira de folha A4 e respondeu, no lado 1 (pessoal), à pergunta “O que há de meu em mim?” e, no lado 2 (social/político), à pergunta “O que não existiria no meu mundo utópico?”. Após a escrita, orientei que construíssem a fita e, ao seguir a superfície com o dedo, perceberam que os dois lados se conectam, sem qualquer separação.

Nas oficinas, as experiências pessoais de ordem pública, e vice-versa, escritas na fita de Möbius, tornaram-se um gesto material simbolizando aquilo que move toda a proposta: uma dança entre dentro e fora, entre memória e fabulação, entre arquivo e invenção.



FIGURA 2
*Meu corpo – a consciência corporal que fiz em mim
Várias pessoas brancas –
Ter medo de andar na rua
O trabalho /
Ultraprocessados
Animais abandonados na rua
Quase todos os homens
Frio / Ser molhada na rua
por chuva sem querer
Não poder dormir
quando quer.*

FIGURA 3
Lado político: *Bolsonaro, extrema-direita, machismo, racismo, pressão estética, cirurgia plástica, guerra, homens no poder, pobreza, classes sociais, fome, roupa apertada, barata, câncer, gente escrota, agronegócio, arranha-céus, gordura trans.*
Lado pessoal: *dança do ventre, gostar de comer, gostar de cozinhar para quem eu amo, pôr do sol, buscar conhecimento, cultivar minhas amizades, gostar de estar só, ser ranzinza/mal humorada, risada de bruxa, ser engraçada, xingar pra extravasar, arte.*

FIGURAS 2 E 3

Processo de criação coletiva da fita de Möbius – Laboratório Dançando sobre Fatos Reais, 2024. 720x1280 px. Fonte: arquivo pessoal. Cada face da fita traz palavras sobre vivências pessoais, explorando a relação entre intimidade e sociedade.



De um lado, experiências de cunho pessoal e íntimo: um acontecimento marcante, uma memória corporal, algo que a movia, doía ou permanecia. Do outro lado, uma situação política, social ou histórica que, de algum modo, atravessava sua experiência: uma questão de gênero, uma violência estrutural, um deslocamento, uma ausência de direitos, um contexto coletivo.

Ao torcer a tira e colar suas pontas, transformando-a em uma fita de Möbius, o gesto se convertia em um ato poéticopolítico⁶, marcando a inseparabilidade entre a esfera privada e a esfera pública. A fita, assim, tornou-se mais do que metáfora: um pequeno monumento efêmero à experiência encarnada da participante, um objeto de mediação entre corpo, memória e cena dessas mulheres.

Esse gesto ativava, de maneira sensível, a noção de arquivo – não um arquivo fixo, institucional ou morto, mas seu oposto: um arquivo vivo, móvel e instável, que se corporificava nos relatos, nos movimentos e nas danças que emergiram a partir das provocações do laboratório. Em diálogo com pensadoras como Diana Taylor (2013), que distingue arquivo e repertório, proponho aqui uma contaminação mútua: as fitas eram escritas, mas ganhavam corpo ao serem lidas em voz alta, utilizadas como referências para as danças e transformadas em partitura e partilha.

Para Taylor (2013), o arquivo se refere aos registros materiais e institucionalizados (documentos, fotos, objetos), associados à permanência e à legitimação. Já o repertório abarca saberes corporais e orais (danças, rituais, gestos), transmitidos de corpo a corpo, efêmeros, mas politicamente potentes por darem voz a memórias e tradições marginalizadas.

Assim, o que chamamos de arquivo, nesta pesquisa, é aquilo que pulsa entre o gesto e a memória, entre o relato pessoal e o processo histórico. É o corpo que se faz documento – um documento que não comprova, mas que questiona, reelabora, fabula. A fita de Möbius desafia, assim, o conceito tradicional de fonte historiográfica, pois seus relatos não buscam comprovar fatos, mas criar um espaço de expressão onde a experiência pessoal se transforma em ato estético e político.

A dor de uma perda, a repressão de um desejo, o medo de sair à rua, o silêncio sobre a sexualidade. Tudo isso passou a ser relido como inscrição política em seus corpos. Essa prática gerou não apenas uma reflexão conceitual, mas também um deslocamento subjetivo nas participantes: algumas, que até então viam seus relatos como “histórias pequenas”, “coisas pessoais demais”, passaram a percebê-los como testemunhos corporais de processos históricos coletivos que fazem parte da vida de outras mulheres.

⁶ Esta pesquisa estruturou-se em eixos centrais do que entendo como práticas autobiográficas cênicas: 1) O corpo como documento vivo, no qual memórias se materializam em gesto, voz e espaço; 2) Processos criativos como autoinvestigação, transformando a sala de ensaio em laboratório de (re)existência; 3) A multiplicidade do sujeito autobiográfico (performador, autor, espectador de si), articulando teorias como as de Smith e Watson (2010) e Klinger (2007). Desdobra-se ainda em: 4) Interseções poéticopolíticas (raça, gênero, colonialidade); e, 5) Metodologias híbridas que tratam registros processuais (diários, improvisações) como documentos acadêmicos.



Esse reconhecimento, ainda que parcial e instável, produziu o que chamo de interseção poético-política cênica. A prática autobiográfica instaurou a percepção de que o corpo é também um lugar de memória e de disputa histórica, abrindo caminho para a interseccionalidade, na qual a discussão de temas como memória coletiva, gênero, raça, colonialidade ou localização integrou camadas políticas à pesquisa artística. Ao compartilhar suas fitas e mover a partir delas, as participantes se implicaram como autoras de uma narrativa que ultrapassa o biográfico em sentido estrito e se alinha a práticas de resistência. Essa dinâmica ativa uma das camadas centrais da Pesquisa Autobiográfica em artes cênicas: o corpo como arquivo insurgente, onde se inscrevem não apenas as marcas do vivido, mas também os rastros do que foi silenciado, aquilo que ainda busca cena.

QUANDO A MEMÓRIA SE TORNA CENA

Se a fita de Möbius funcionou como ponto de partida metodológico e simbólico desta Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas, foram as cenas criadas no laboratório que fizeram emergir uma forma singular de produção de conhecimento⁷. Os trabalhos dançados ao final do processo evidenciaram a cena como escrita histórica, não no sentido cronológico, mas como gesto de inscrição de existências e resistências, de afetos e experiências que não cabem nos arquivos oficiais. A criação cênica, nesse contexto, não representa a memória: ela a atualiza. Cada gesto, cada silêncio, cada presença em cena torna-se uma forma de contar histórias que, até então, permaneciam submersas.

No laboratório, as cenas emergiram não como coreografias prontas, mas como expressões insurgentes de um conhecimento corporal único. Essa experiência permitiu vivenciar o que Passeggi (2023) denomina “Auto.Bio.Grafar” – um processo pelo qual o sujeito se (re)conhece em múltiplas camadas, podendo “reconhecer-se sob várias peles, renascer de outras maneiras no processo de reflexão narrativa” (p. 9).

⁷ Esta pesquisa seguiu procedimentos éticos específicos para trabalhos com memória, imagem e narrativa autobiográfica. Todas as participantes assinaram termo de consentimento autorizando o uso de sua imagem, voz e relatos pessoais para fins pedagógicos, artísticos e acadêmicos, sem fins lucrativos, conforme documento de autorização disponibilizado no ato da inscrição. O uso dos nomes e das experiências relatadas ocorre mediante autorização expressa, podendo ser revogada somente por escrito, conforme previsto no acordo ético.

Foi o caso, por exemplo, da criação coreográfica de uma participante, Patrícia Gisele (Pagi)⁸, que emergiu como um ato de ressignificação, no qual o vivido, o lembrado, o imaginado e o projetado se entrelaçam para transformar dor em força ancestral. O lembrado materializa-se nos objetos que Pagi trouxe ao espaço cênico: uma echarpe lilás, ícone afetivo da avó, que reativa cheiros, texturas e gestos perdidos. Pagi dispôs os itens no chão, entrelaçados como um altar, no qual ela não apenas evoca a presença física da avó, mas recria seu corpo simbólico ancestral, transformando a saudade em um ritual de continuidade.

Durante o processo, ela narrou uma experiência traumática no hospital, quando testemunhou a morte da avó e, segundo ela, recebeu simbolicamente sua herança de força. Seu corpo registrou não apenas o luto, mas o toque final, o peso da perda e o sopro da ancestralidade transferida, elementos que constituem a raiz física dessa narrativa.



FIGURA 4

A imagem retrata os objetos de memória da participante Patrícia Giseli (Pagi), poetisa que encontrou nos itens herdados de sua avó e em suas criações pessoais uma fonte de inspiração e ligação ancestral. Um tecido lilás, cachecol pertencente à avó, envolve e protege os demais objetos, simbolizando a conexão emocional com suas raízes. Durante experimentações em ensaios, Pagi utilizou o tecido como elemento cênico, integrando-o à sua expressão artística. Os objetos são acompanhados por *post-its* com perguntas formuladas por outras participantes, que estimularam diálogos coletivos e reflexões durante o processo criativo. Essas interações evidenciam como a memória e a ancestralidade são pilares na construção identitária da artista, transcendendo o individual para alcançar uma dimensão colaborativa.

8 É poeta e performer, conhecida pelo codinome Pagi. Doutora em História Social pela UFU, com estágio internacional na University of Minnesota pelo Programa Abdias Nascimento/CAPES, e pós-doutora pelo PPGH/UNIMONTES. É também mestre em História Social pela UNIMONTES e licenciada em História pelo ISEIB, com especialização em História, Sociedade e Cultura no Brasil. Atuou como docente em diferentes níveis de ensino e possui participação em projetos socioculturais e artísticos.



É no plano do imaginário que Pagi transcende a biografia, pois a narrativa tecida cenicamente por ela não repete o trauma, o reinventa. Durante o processo de criação coreográfico vincula danças tribais à sua condição de mulher hysterectomizada, subvertendo noções tradicionais de feminilidade. O ventre torna-se um lugar de poder não-reprodutivo, um espaço de regeneração espiritual e de força coletiva. Por fim, o dançado converte abstrações em ação política, pois, em sua cena final, o tecido que envolve seu corpo, de alguma forma, a impulsiona em movimentos ascendentes que edificam um templo corporal. Esse gesto coreográfico sintetiza a herança recebida: a avó não está ausente, mas reerguida no corpo da neta, que dança como testemunho de resistência.

O dizer de si torna-se uma construção que não apenas narra o vivido, mas também explora os entrelaçamentos com o coletivo e o cósmico em diversas possibilidades de futuro. Esse movimento espiralado permite que a autobiografia se torne mais fluida e aberta, refletindo as influências que moldam a vida de uma pessoa, conectando o íntimo às forças e energias maiores que atravessam a existência.

Outra participante, Cinara Santana⁹, pesquisadora da dança do ventre, criou uma cena final que carregava palavras as direcionadoras: dança, brecha e problema. A cena iniciava com um corpo coberto por um véu, sob o qual somente as mãos da participante dançavam. As brechas do tecido mostravam os dedos da artista, sugerindo que o corpo feminino só pode dançar por essas brechas, resistindo nesses breves momentos de escape. A trilha sonora, que utilizava um poema de Fernando Pessoa, enfatizava que o que existe na interprete é, sobretudo, cansaço. Na ânsia de sair deste espaço claustrofóbico, ela faz movimentos de deslocamento e grandes giros pelo espaço demonstrando a sinuosidade da dança do ventre.

O uso das narrativas pessoais colhidas durante os laboratórios evidencia, na cena de Cinara, que as vivências individuais podem ser um caminho para dançar as histórias e memórias de outras mulheres. Ela dançava como se vestisse e desvestisse diversas memórias, dela e de outras mulheres, abrindo espaço para vozes que não ouviu, mas que sentia pulsar em seus ossos. O gesto de saída do tecido, repetido com variações, ainda em plano baixo, ativava uma dramaturgia da ausência, fazendo desse sentimento uma forma de presença. A cena escrevia com lacunas, com vazios, com aquilo que não se pode dizer com palavras – com o ruir das estruturas pessoais e político-patriarcais. Tal como a estrutura da fita de Möbius, que não possui definição da porção interna ou externa, Cinara cria uma dinâmica em que não há separação nítida entre coletivo e individual, pois o corpo feminino ali apresentado é reflexo de tantos outros, convocando uma prática autobiográfica que se move sem interrupções, fora da linearidade corporal e temporal.

⁹ Cinara Santana é professora, pesquisadora, artista da dança e produtora cultural. Licenciada em Dança pelo IFG/Campus Aparecida, atua em danças orientais árabes e danças contemporâneas. É graduanda em Produção Cultural (IFG/EaD) e mestrande em Artes da Cena pelo PPGAC/UFG. Integra o Trierô – Centro de Pesquisa e Documentação em Dança como pesquisadora bolsista e atua no Pontão de Cultura Cidade Livre e no Programa Nacional dos Comitês de Cultura em Goiás.



FIGURA 5

Um bracelete de dança do ventre repousa próximo a um bordado da avó, ao lado de livros de Simone de Beauvoir e Edward Said. A combinação simboliza a busca por conciliar tradição cerratense e pensamento crítico. Post-its com perguntas como “O que me difere de tudo?” ou “O que me traz até aqui?” guiam a reflexão da artista.



FIGURAS 6 E 7

A cena final – com mãos dançantes e rosto velado (seja pelo tecido, cabelo ou posicionamento de costas) desafia estereótipos sobre a dança do ventre, afirmando-a como prática ancestral e política.



Esses exemplos demonstram de que maneira, no decorrer do laboratório, a cena foi construída como uma forma de escrita documental viva, que evitava o registro em papel e estruturava um corpo reescrito longe dos apagamentos. Esse fazer artístico pode ser compreendido como um gesto de historiografia encarnada, que não busca apenas narrar os fatos, mas provocar uma dobra no modo como esses fatos são percebidos, sentidos e compartilhados.

A cena autobiográfica não seria uma reconstituição do passado, mas um ato de presença diante do fato histórico que ainda insiste em nos atravessar. Quando uma mulher dança sua dor, quando alguém performa sua dissidência, quando um objeto de memória vira partitura, estamos diante de uma escrita que se move e de uma dança que se escreve, insurgente, transformando o corpo em lugar de enunciação.

A proposta autobiográfica em artes cênicas, tal como a vivenciamos no laboratório, é também uma forma de disputar a memória coletiva. Ela amplia as fronteiras do que é reconhecido como história, e reinscreve, no tempo presente, corpos que por muito tempo foram considerados “fora de cena”. Nessa perspectiva, o fazer artístico se torna uma tecnologia de memória, uma forma de pesquisa que acontece dançando o que foi posto à margem.

A CENA COMO DOBRA DA HISTÓRIA

O percurso construído ao longo deste relato buscou demonstrar como o Laboratório Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida ativou uma prática de Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas centrada na experiência do corpo como documento para a construção de uma linguagem histórica. A partir do gesto simples que introduziu a prática – escrever em uma fita de Möbius – tornou-se palpável o entrelaçamento entre vivência pessoal e estrutura política, elaborando um modo de escrever e fabular a história com o corpo, por meio dele e apesar dele.



Ao propor a fita como dispositivo metodológico autobiográfico, instaurei uma materialidade mínima e uma complexidade máxima: ali, os lados do vivido e do coletivo deixavam de se opor para se dobrarem um sobre o outro de modo autossociográfico, revelando que toda memória íntima, ainda que negada, apagada ou silenciada, carrega marcas de uma historicidade coletiva.

Esse gesto se expandiu nas criações cênicas das participantes, nas quais foi possível observar como o fazer artístico se torna uma forma de narrar a vida. A dramaturgia autobiográfica vivenciada nesses encontros não buscava repetir um passado, mas dar corpo a uma versão possível dele, criar fendas no tempo linear pelo qual passam outras versões da memória.

Esta pesquisa evidencia que a autobiografia nas Artes Cênicas extrapola a mera autoexposição, constituindo-se como prática crítica e política. Ao se tornar cena, o corpo inscreve no mundo não apenas suas marcas históricas e dores, mas, sobretudo, suas linguagens e potências, aquelas sistematicamente excluídas dos arquivos hegemônicos, que resistem na memória corporal dos gestos dançados.

Compreender a cena como narrativa autobiográfica nos permite reposicionar o ensino das Artes Cênicas como território de memória viva e criação coletiva. Neste processo, corpos insurgentes assumem-se como autores de suas próprias histórias, dissolvendo as barreiras entre produção artística, existência e ativismo. Cada movimento coreográfico, cada palavra compartilhada, cada dobra na fita de Möbius nos convoca a dançar não sobre os fatos cristalizados, mas sobre seus ecos e reverberações: marcas indelévels, vozes presentes de futuros possíveis.

REFERÊNCIAS

- » ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- » COLONNA, Vincent. **L'autofiction**: essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Tese (Doutorado em Linguística) – École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609>. Acesso em: 19 nov. 2025.



- » DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagem metodológica na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação**. v. 17, n. 51, set-dez 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/5JPSdp5W75LB3cZW9C3Bk9c/?format=pdf>>. Acesso em: 20 maio 2025.
- » ERNAUX, Annie; JEANNET, Frédéric-Yves. **A escrita como faca e outros textos**. Tradução de Mariana Delfini. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2023.
- » HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução: Fernanda Sousa; Marcelo R. S. Ribeiro. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: <<https://bityli.com/Ke6zB>>. Acesso em: 22 abr. 2021.
- » KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- » LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Por uma dramaturgia feminista: jornadas de f(r)icção. In: MONTEIRO, Solange Aparecida de Souza (Org.). **Estudos interdisciplinares sobre gênero e feminismo 2**. Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Disponível em <<https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/por-uma-dramaturgia-feminista-jornadas-de-friccao>>. Acesso em: 12 jun. 2025.
- » MACEDO, Vanessa. O autodepoimento na cena como prática feminista. In: SOUZA, Marco; CARVALHO Carla (org). **Arte e Estética na Educação: corpos plurais**. Curitiba, CRV, 2022, p. 39-53.
- » PASSEGGI, Maria da Conceição. Transformações das figuras de si e do outro na mediação biográfica. **Revista Linhas Críticas**, v. 29, p. 1-16, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/48135/38465>>. Acesso em: 25 maio 2024.
- » PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. 1. ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024.
- » RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: apontamentos iniciais. **Revista NÓS: Cultura, Estética e Linguagens**, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio, 2021.
- » SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography: a guide for interpreting life narratives**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- » TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.