



PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTES CÊNICAS: matriz de criação em dança a partir de uma narrativa de si

***Autobiographical research in performing arts:
a dance creation matrix based on narratives of the self"***

**Davidson José Martins Xavier
(PPGARTES/UERJ/Bolsista CAPES)¹**

RESUMO

Este estudo insere-se no campo da Prática como Pesquisa (PaR) e da Pesquisa Performativa, investigando os processos de criação autobiográfica em dança. A pesquisa sistematiza uma matriz conceitual organizada em cinco eixos que são: 1) corpo como documento autobiográfico; 2) processos criativos como investigação de si; 3) teorias do sujeito autobiográfico no contexto cênico; 4) interseção de poéticopolítica e 5) criticismo metodológico. Esta matriz, sob a metáfora operativa da Fita de Möbius, integra experimentações corporais e escrita performativa em um fluxo contínuo e reafirma que a Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas atua como um dispositivo estético-político capaz de utilizar memórias e rastros dançados em matéria coreográfica e conhecimento sensível.

Palavras-chave: Dança; Autobiografia; Prática como Pesquisa; Criação.

ABSTRACT

This study is situated within the fields of Practice as Research (PaR) and Performative Research, investigating the processes of autobiographical creation in dance. The research systematizes a conceptual matrix organized into five axes: 1) the body as an autobiographical document; 2) creative processes as self-investigation; 3) theories of the autobiographical subject in the scenic context; 4) the intersection of poetics and politics; and 5) methodological criticism. This matrix, under the operative metaphor of the Möbius Strip, integrates bodily experimentations and performative writing into a continuous flow. It reaffirms that Autobiographical Research in Performing Arts acts as an aesthetic-political device capable of transforming memories and danced traces into choreographic material and sensitive knowledge.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001. Davidson José Martins Xavier (Deiço Xavier), artista norte-mineiro, atua com dança, movimento, docência e audiovisual. Mestre em Artes da Cena (UFG) e doutorando em Artes (UERJ), pesquisa autoficção cênica por meio de prática artística autobiográfica. Possui experiência em Dramaturgia, Poéticas do Corpo, Processos Criativos e Videodança. Email: navicularse@gmail.com



Keywords: Dance; Autobiography; Practice as Research; Creation.

INTRODUÇÃO

Nesta investigação², quando o corpo se move em direção à sua memória, além de convocar o passado; ele se dobra no tempo, em um território onde o confessional se torce e se revela coletivo, portanto dançar a própria história se torna um ato insurgente.

Apresento aqui um recorte da pesquisa de doutorado em andamento, onde debruço-me sobre o fazer artístico, no contexto das Artes Cênicas, entendendo este campo como objeto de estudo e método de investigação, pois, com a realização desta pesquisa, pretende-se compreender os processos, as relações, os produtos e os contextos que envolvem a criação cênica autobiográfica, como também estudar as etapas, as escolhas e as dinâmicas que levam a possíveis obras. A partir do Laboratório *Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida*, experienciado em 2024³, em Montes Claros, MG (pelo grupo Dancê/UNIMONTES⁴) e em Goiânia, GO, encontrei, pela prática artística, matrizes e métodos que solidificaram a criação em dança.

² Esta reflexão integra minha pesquisa de doutorado em andamento, intitulada “*Umbigo de Sonho: Práticas autobiossociográficas na Dança*” desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGArtes/UERJ), sob orientação da Profa. Dra. Luciana de Fatima Lyra.

³ Esta parte da pesquisa só foi possível pela submissão do projeto à Lei Paulo Gustavo – Trabalhadores da Cultura em Formação - Goiás, sendo contemplado pelo edital nº 17/2023. Os *Labs* aconteceram no primeiro semestre, entre os dias 27 de abril e 30 de junho, em Montes Claros, MG, com encontros imersivos aos sábados e aos domingos, quinzenalmente, totalizando 48 horas/aula. Já no segundo semestre do mesmo ano, de 14 de setembro a 2 de novembro, o projeto foi realizado na cidade de Goiânia, GO, com encontros imersivos aos sábados, a cada 15 dias, totalizando 48 horas/aula.

⁴ É uma iniciativa de extensão universitária vinculada à Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), voltada à promoção da dança como campo de arte, lazer e bem-estar, atendendo à comunidade acadêmica e ao público externo. Por meio de práticas pedagógicas e eventos culturais, o Dancê utiliza o movimento como ferramenta de interação social e sensibilidade artística, reafirmando o papel transformador da universidade na democratização do acesso à cultura e à expressão corporal.



A pesquisa, desse modo, se insere no campo da Prática como Pesquisa (PaR) e da Pesquisa Performativa, perspectivas que reconhecem o processo de criação artística como forma autônoma de investigação, permitindo que o conhecimento emergja da experiência concreta, da corporeidade e da reflexão situada (Haseman, 2015). Desse modo, o conhecimento exposto aqui emergiu de sua prática, ou seja, da experimentação, da improvisação e da performance, que se tornaram elementos para uma construção teórica na qual hipóteses são testadas e novas compreensões, se revelam.

De acordo com Delory-Momberger (2008), ao biografar-se o sujeito se compreende para além de um simples reflexo da realidade. Esse modo de interpretar histórias de vida, que comporta especialmente a narrativa autobiográfica, compreende que esta é uma interpretação do tempo vivido. Portanto, este sujeito “em construção” não existe antes da narrativa; ele se constitui enquanto se narra, por meio da constituição de uma “inteligibilidade biográfica, ou seja, sobre a maneira como o homem aprende sua própria vida recontando-a” (Delory-Momberger, 2008, p. 57).

Rodrigues (2021) corrobora essa perspectiva ao afirmar que a Pesquisa Autobiográfica em Arte⁵ transcende o âmbito individual. Ela se constitui por narrativas micropolíticas que, embora pessoais, são moldadas por dimensões coletivas e sociais. “Investigar, nesse contexto, é um processo criativo de saber-se para saber, para tornar-se, vir-a-ser no mundo e com o mundo” (Rodrigues, 2021, p.127).

Ao acompanhar o campo da dança cênica brasileira, percebi empiricamente uma crescente movimentação artística em torno do autobiográfico, que tem se afirmado como dispositivo estético, político e/ou metodológico. Ao convocar memórias, afetos, histórias pessoais e inscrições identitárias, percebe-se que a dança opera uma transformação, onde o ato de

⁵ Pesquisa em Arte (Rey, 1996) é aquela realizada pelo artista que usa o seu processo de criação como método e fonte de conhecimento. É um modo de produzir arte e conhecimento simultaneamente, no qual o objeto de estudo ao ser analisado, assume contornos delineados pela própria subjetividade e ação do pesquisador



investigar a própria história torna-se um processo criativo de reconhecimento de si.

Assim, surgiu o desejo de fomentar um espaço onde o dançar e o narrar produziram sujeitos e subjetividades, reorganizando memórias e intervindo no real. Neste artigo, exponho parte do processo à luz de uma Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas que, por meio da prática, fez surgir uma dança situada, marcada pelo contexto histórico, cultural e social, entremeada de questões de gênero, classe, raça e territorialidade.

DA PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTE...

A investigação que caracterizo como uma Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas assume como princípio metodológico a indissociabilidade entre prática artística, experiência de vida e reflexão teórica. Trata-se de uma pesquisa guiada pela prática, na qual o fazer cênico constitui-se como o próprio motor de produção de conhecimento, engendrando o pensamento de forma intrínseca e simultânea à ação. Nesse sentido, o percurso metodológico aproxima-se do paradigma da pesquisa performativa, ao deslocar a sua centralidade de modelos explicativos externos para processos encarnados, situados e sensíveis, nos quais o conhecimento emerge da ação artística.

Em primeiro lugar, a pesquisa que é iniciada na prática, onde dúvidas, problemas, desafios são identificados e formatados pelas necessidades da prática e dos praticantes; e, em segundo lugar, que a estratégia de pesquisa é empreendida através da prática, utilizando predominantemente metodologias e métodos específicos que nos são familiares, como praticantes (Gray, 1996, p. 3 Apud Haseman, 2015, p.49).

Diferentemente das abordagens qualitativas tradicionais, que tendem a transformar a prática em objeto de análise posterior, nesta investigação compreende-se a prática como instância epistemológica primeira.

A investigação emerge de um conjunto de inquietações inerentes à experiência do pesquisador-artista. O fazer artístico antecede a sistematização teórica, a qual é integrada ao processo de forma gradual, estabelecendo um



espaço de diálogo crítico e tensionamento conceitual. Melina Scialom (2024) afirma que esse tipo de conhecimento é corporalizado, e somente é transmitido de pessoa para pessoa. O termo designa uma metodologia em que a práxis artística

(...) é transformada em pesquisa visando a geração de determinado conhecimento, ou seja, transforma-se em um método através do qual é construída uma situação de pesquisa (projeto e execução), indicando a produção de conhecimento em nível científico (Pizarro; Scialom; Fernandes, 2024, p. 21)

Nesse contexto, o corpo emerge como o lugar primordial de produção epistemológica que existe na prática da dança (um saber corporalizado) e se estrutura de tal forma que ela se torna um novo método acadêmico. Essa corporeidade, contudo, não se limita a ilustrar fatos biográficos; ela os transfigura. Ao operar na dobra entre o que é íntimo e o que é político, o gesto artístico converte o dado pessoal em matéria sensível compartilhada, permitindo que a prática se torne um laboratório de produção de sentidos. Assim, o fazer artístico deixa de ser um mero reflexo do passado para se tornar uma ferramenta de intervenção no presente, na qual o artista-pesquisador, ao narrar-se, reorganiza sua própria subjetividade e tensiona as estruturas sociais em que está inserido.

Abrahão (2018) solidifica este pensamento ao interpretar a noção de tempo em Ricoeur, afirmando que “o tempo cronológico e sua correlação com o tempo da narrativa levam-nos a uma consciência histórica, em que o presente, o passado e a expectativa de futuro operam em uma perspectiva tridimensional” (Abrahão, 2018, p. 318). Ao narrar-se, o sujeito articula passado/memória, presente/ato de desvelamento e futuro/projeção e desejos. Na autobiografia, o narrador revisita e rememora suas experiências, expressa no presente sua identidade emergente e constrói uma visão projetada de si mesmo, vinculando sua trajetória a possibilidades futuras. Esse entrelaçamento temporal confere à narrativa uma dimensão histórica e reflexiva, na qual o sujeito se forma como



agente interpretativo de sua própria vida, em diálogo tanto com o que foi quanto com o seu porvir.

Rodrigues (2021) preocupa-se em entender as especificidades das investigações autobiográficas realizadas por artistas a partir do próprio fazer artístico, buscando compreender e evidenciar as contribuições que esses artistas-pesquisadores oferecem às artes e aos estudos autobiográficos ao criarem obras baseadas em materiais biográficos e autobiográficos. Assim, a Pesquisa Autobiográfica em Arte configura-se como uma abordagem metodológica que situa a narrativa de si no cerne do processo de criação artística.

Observando as proposições de Rodrigues (2021), percebo que a prática artística autobiográfica se sustenta por uma tríade em que 1) a experiência autobiográfica é matéria e método; 2) a prática é dispositivo de pensamento e 3) existe uma dimensão política e social em toda pesquisa autobiográfica.

Este modo de “vir-a-ser” edificado por esta tríade constitui o material instigador desse tipo de investigação visto que a vida do pesquisador-artista (memórias, afetos, arquivos pessoais, relatos fragmentados e lacunas) é tomado como uma construção situada⁶, deslocada do relato confessional.

A dimensão política da pesquisa manifesta-se no momento em que a mobilização da história pessoal projeta o pesquisador-artista além do campo privado, tensionando as fronteiras entre a memória individual, as estruturas sociais e os regimes de apagamento. O “vir-a-ser” compreende que toda narrativa de si é atravessada por marcadores históricos, sociais e culturais. Desse modo, o trabalho autobiográfico assume uma dimensão coletiva, ao evidenciar como o íntimo é moldado por contextos de classe, território, gênero, saúde mental e violência simbólica.

...À PESQUISA AUTOBIOGRÁFICA EM ARTES CÊNICAS.

⁶ Para compreender a dimensão situada do processo autobiográfico recomendo aprofundar-se no conceito de autobiogeografia em <https://autobiogeography.org/sobre/>



Sustento que a autobiografia cênica, assim como a autobiografia nas artes, converte o vivido em potência ficcional e simbólica, situando a verdade da obra para além da mera fidelidade aos fatos. Quando a autobiografia surge na cena, ela opera por transmutação, quando memórias pessoais são transformadas em material bruto para a criação, dando origem ao eu-cênico, seus gestos, imagens e dramaturgias, reorganizando os eventos. A cena torna-se, assim, um espaço de suspensão identitária, no qual o "eu" é desmontado e recomposto como ato. O corpo, portanto, é, simultaneamente, o arquivo e o intérprete desse arquivo, o lugar onde o passado é evocado e, ao mesmo tempo, reinventado no presente cênico.

O corpo assim instituído e constituído faz-se como um corpo-tela, um corpoimagem, acervo de um complexo de alusões e repertórios de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social (Martins, 2021, p. 162).

A Autobiografia nas Artes Cênicas, portanto, se expande para além do domínio do individual. Sua potência reside em articular memória e futuro, trauma e desejo, denunciando violências e, simultaneamente, abrindo possibilidades para outros devires, outras formas de vida. Articulando o corpo dessa forma, se valendo dos dispositivos da cena para se reinventar, abre-se, inevitavelmente, para questões de narrativas coletivas, gênero, raça e colonialidade. A narrativa de si revela-se, então, como uma narrativa do outro; a investigação da própria identidade torna-se um gesto político de questionamento de estruturas sociais mais amplas, posicionando a criação autobiográfica como uma potente ferramenta de crítica e reflexão sobre o mundo.

O corpo, nesse contexto, opera como lugar de inscrição da memória e como agente crítico capaz de articular temporalidades, silêncios e contradições. Quando um artista ativa uma memória, essa lembrança não retorna como algo



fixo; ela é reinterpretada no presente e projetada como possibilidade futura, um gesto que ressignifica a experiência vivida e abre caminhos para outras existências. Assim, na dança autobiográfica, o corpo se torna lugar de consciência histórica ao reorganizar camadas temporais que se entrelaçam; nela, a narrativa do 'eu' manifesta-se como um contínuo de dobras que se movimentam e se transformam, reconfigurando-se a cada ato performado

Nas práticas laboratoriais, buscamos apreender o corpo para além de categorias intelectuais ou abstrações conceituais, priorizando uma inteligibilidade corpórea pautada naquilo que o corpo vive, sente e processa por meio da fabulação e do movimento, fazendo surgir um saber corporalizado, no qual pensar e mover são gestos indissociáveis; sentir, lembrar e criar são operações cognitivas tão legítimas quanto argumentar ou escrever.

Compreendendo o corpo como documento de leitura e, desse modo, como documento vivo de experiências, memórias, afetos e contextos socioculturais, a prática dançada expande-se para além do relato, materializando e reinscrevendo cada gesto, constituindo-se como suporte e agente da escritura de si. Tal perspectiva desloca a ideia de documento como registro estático e o compreende como processo dinâmico. Assim como aponta Diana Taylor (2003), deslocamos a centralidade do arquivo escrito como único detentor da memória e, a partir da prática da dança, reconhecemos os corpos em performance como transmissores legítimos de saber, abrindo espaço para o que esta autora descreve como produção e reprodução do conhecimento “fazendo” de modo incorporado.

Aqui, a Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas reivindica outras formas de validação do conhecimento, nas quais o rigor metodológico fundamenta-se na coerência interna do percurso, na transparência dos procedimentos e na capacidade da prática de gerar deslocamentos sensíveis, conceituais e políticos nesse campo.

A prática dançada, guiada por práticas de movimento, conscientização e sensibilização, improvisação dançada e composição em tempo real, operou uma



síntese em que o arquivo pessoal das participantes do laboratório converteu-se em ressonância coletiva. A partir desses acionamentos, observei que o percurso investigativo se consolidou em uma matriz composta por cinco eixos interdependentes que, longe de uma progressão linear, operam em regime de constante retroalimentação e circularidade.

ENTRE O PESSOAL E O COLETIVO: METÁFORAS E MODELOS

A pesquisa se desenvolveu a partir de sessões de criação em estúdio, experimentações corporais dirigidas e práticas de escrita reflexiva durante os laboratórios⁷. Os registros foram criados de modo processual, incluindo diários de criação, documentação audiovisual, anotações, esboços de partituras corporais e mapas e órbitas de movimento, produzidos tanto antes quanto depois das sessões de trabalho. Esses diferentes modos de registro constituíram materiais primários para o desenvolvimento analítico, operando como dispositivos de reflexão crítica sobre o percurso da pesquisa.

Durante a imersão prática, busquei um elemento físico para condensar o que vivíamos ou uma imagem-operadora do processo. Na Figura 1 apresenta-se um esquema da fita de Mobius utilizada durante as vivências, apta a sustentar, no plano epistemológico e experiencial, a não dissociação entre interioridade e exterioridade, entre o singular e o coletivo. Ao apresentar a superfície contínua da fita, as participantes do laboratório compreenderam a dissolução de dualismos históricos como corpo/teoria, subjetividade/política, memória/invenção e prática/reflexão. A fita instaurou um regime de continuidade para a Pesquisa Autobiográfica em Arte, recusando polaridades ou esquemas hierárquicos de organização do vivido.

⁷ A pesquisa observou rigor ético em todas as etapas de trabalho com material autobiográfico. Por meio de termo específico, as participantes autorizaram previamente o emprego não comercial de seus depoimentos, imagens e histórias de vida para fins artísticos, didáticos e científicos. A identificação e a utilização dos dados pessoais estão condicionadas a essa permissão expressa, passível de cancelamento mediante comunicação escrita, de acordo com o protocolo aprovado.

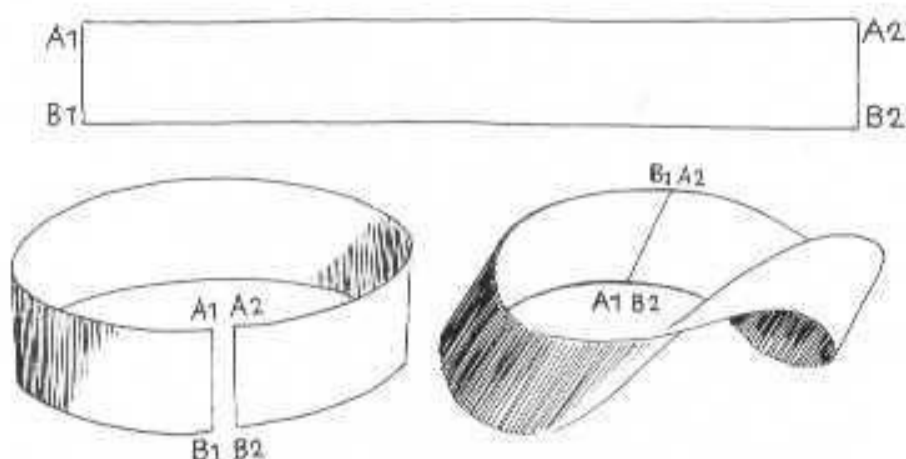


Figura. 1 - Esquema da fita de Möbius. Fonte: arquivo pessoal.

A partir do nosso percurso, ela permitiu conceber a autobiografia como campo de atravessamentos e entrelaçamento nos quais o íntimo se revela constitutivamente impregnado pelo social.

No horizonte da pesquisa autobiográfica em Artes Cênicas, a fita de Möbius estrutura, tensiona e produz outras percepções do vivido, funcionando como um princípio organizador que integra, de modo não resolutivo, as dimensões do corpo, da memória, da teoria e da invenção cênica. Este objeto topológico revelou a indissociabilidade entre prática e teoria, apresentando-as como movimentos contínuos de um mesmo plano: um percurso ininterrupto onde cada ponto integra, de forma simultânea, o interior e o exterior

A escolha desse operador metodológico, que aconteceu no decorrer da pesquisa, espelha-se na lógica da criação autobiográfica em dança, uma prática tecida por atravessamentos, retornos e deslizamentos entre camadas da experiência. Propõe-se, assim, um modo de investigar em que o gesto produzido na sala de ensaio reverbera na escrita, enquanto a reflexão teórica retroalimenta o corpo em novas experimentações.



Pelo olhar epistemológico proporcionado pelo emprego da fita, emergiu uma matriz conceitual de criação autobiográfica estruturada em cinco eixos, que organiza a metodologia e orienta a análise dos processos. A configuração dos eixos deu-se de forma processual através da prática, orientada por um princípio de retroalimentação contínua entre a ação e a reflexão.

Eixo 1 – O corpo como documento autobiográfico

No início do processo, o corpo é compreendido como um documento vivo, portador de registros, afetos, marcas socioculturais e histórias pessoais. Perceber, aqui, a noção de bolsa, como proposta por Ursula Le Guin (2021), faz do corpo um lugar de constância criativa, pois este recipiente pode ser um operador de territórios que carregam narrativas históricas e culturais que vão além do momento presente. Para a autora, a bolsa/cesta propõe uma metáfora que desloca a narrativa do heroísmo e da dominação para a lógica da contenção, da coleta e do cuidado. Le Guin (2021) afirma que o primeiro artefato cultural humano não teria sido uma arma, mas um recipiente destinado a guardar e sustentar a vida, redefinindo modos coletivos e não lineares de existir e narrar. “Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Carregam sentidos. Um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (Le Guin, 2021, p. 22).

Ao reconhecer o corpo como documento, os experimentos revelaram memórias que não emergiam como narrativas lineares, mas como texturas gestuais: uma torção repetida no tronco, uma interrupção brusca da respiração ou o impulso recorrente de levar a mão ao peito antes de iniciar um movimento. A voz, quando utilizada, evitou a função explicativa, surgindo fragmentada ou sussurrada para reforçar a dimensão não discursiva da autobiografia na dança. Assim, o corpo-documento não apenas registrou, mas performou suas memórias, convertendo a lembrança em matéria coreográfica viva. A investigação partiu da observação de como gestos espontâneos, hábitos motores, padrões respiratórios e impulsos de movimento funcionavam como

emergências narrativas; uma dramaturgia corporal que compreendeu o corpo simultaneamente como escritura e como dispositivo de conhecimento subjetivo.

A imagem da Figura 2 apresenta uma coleção de objetos de memória da participante Janice Guimarães⁸, catalogados durante o Laboratório em Montes Claros, MG. Entre os itens, destacam-se fotos de infância, uma boneca danificada e anotações em uma agenda que, juntos, compõem uma narrativa sobre memórias e vivências.



Figura. 2 - Organização de órbitas de objetos de memória da participante Janice Guimarães - Laboratório dançando sobre fatos reais, 2024. 720x1280 px. Fonte: arquivo pessoal.

⁸ É professora e pesquisadora na área de Educação Física e Artes, com foco em Dança e Educação. Mestre em Avaliação nas Atividades Físicas e Desportivas pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal) e especialista em História da Arte, Dança e Consciência Corporal, e História da Filosofia Moderna pela Unimontes e Universidade Gama Filho, além de possuir formação em dança terapia pela Faculdade Unyleya. Tem graduação em Educação Física pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Atua como docente no ensino superior, com ampla experiência na coordenação de projetos pedagógicos e artísticos, como o PIBID, e em pesquisas sobre dança, inclusão, saúde e processos coreográficos.



Durante a dança criada por ela, esses sinais funcionaram como índices de experiências passadas e as demais participantes relatavam “ler no corpo de Janice” lembranças familiares, paisagens da infância e/ou tensões cotidianas, estas que se manifestavam de maneira não verbal durante as improvisações. Pausas prolongadas e deslocamentos hesitantes tornaram visível um corpo atravessado por histórias que prescindiam do discurso, atualizando-se em ritmos internos e intensidades.

Eixo 2 – Processos criativos como investigação de si

Este eixo dedicou-se às práticas de improvisação, exploração sensório-perceptiva e composição coreográfica, a partir de estímulos autobiográficos, como fotografias, objetos e relatos orais. A improvisação funcionou como um campo de descoberta para observar padrões, desvios e emergências expressivas, enquanto a composição permitiu consolidar esses materiais por meio de repetições e reorganizações. As práticas de improvisação constituíram um terreno fértil para o surgimento de material autobiográfico não planejado.

Durante os laboratórios⁹, solicitou-se que os participantes selecionassem objetos que atuassem como disparadores de memória. A etapa de organização dos materiais, surgida da arqueologia desses objetos pessoais, culminou em uma instalação/órbita que se impôs pela sua força plástica e simbólica. Janice relatou que, aos cinco anos de idade, petrificou-se num canto da varanda, aturdida pelo luto paterno que não compreendia. Presente do pai, a boneca transformou-se de objeto congelado em matéria-prima fundamental para a dança. A forma incompleta do objeto, sem pernas, espelha a própria Janice para os observadores, condensando passado e presente. Através de suas fissuras infantis, a artista adulta encontra frestas para espreitar seu trauma. O objeto, despedaçado, transformou-se, posteriormente, em um polo agregador

⁹ O material coreográfico emergiu como um acúmulo dos diversos estímulos visuais, táteis e emocionais, processados coletivamente por meio de cinco fases metodológicas: Imersão, Coleção, Organização, Seleção e Composição.



para a imobilidade cênica. As fotos de infância, que mostram Janice com um sorriso espontâneo, algo que ela própria não consegue decifrar, adicionam mistério à história e a conectam ao momento traumático da morte do pai, ocorrida quando ela ainda era criança.

A improvisação e a composição em tempo real operaram, como uma escuta interna, permitindo que estados corporais latentes viessem à superfície. A composição, por sua vez, organizou essa matéria sensível em sequências estruturadas, aplicando variações e mudanças de dinâmica. Esse processo evidenciou que investigar a si pelo movimento implica em lidar com zonas de sombra, abrindo espaço para uma narrativa de si que parte do sensorial em que o gesto fala exatamente onde o discurso silencia.

Eixo 3 – Teorias do sujeito autobiográfico em cena

Este eixo articula a prática aos debates contemporâneos sobre autoria, presença e agência nas artes cênicas. A criação autobiográfica é aqui entendida como um espaço de reinvenção identitária, no qual o *performer* negocia constantemente entre a exposição de si e a ficcionalização da experiência. Convoco aqui o pensamento de Klinger (2008), compreendendo que o sujeito emergente deste laboratório se constitui como um sujeito da performance, transcendendo a ideia de um indivíduo biográfico estático.

O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, 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. Portanto, o que interessa do autobiográfico no texto de autoficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar de emanção da voz (Klinger, 2008, p. 24).

A linearidade da vida, ao ser submetida ao gesto cênico, “estoura” a favor de uma rede de possíveis ficcionais, em que se investiga a construção de uma ilusão de presença, tal qual o objeto topológico, na qual não há separação entre a voz que emana (o sujeito real) e o papel representado (a ficção).



A coreografia de Janice incorporou a dor para transfigurá-la em linguagem. Utilizando gestos quebrados e atravessando o palco, a artista traduziu a paralisia infantil em potência de escrita corporal. Que sujeito é este que inventa a saída? Ao dançar para fora do espaço cênico, consuma-se a fabulação temporal. A saída da personagem é um gesto de reparação, no qual a mulher em libertação ultrapassa a varanda que simbolizava o aprisionamento infantil. A morte do pai, o desespero na varanda e a coreografia mostrada no final do laboratório coexistem num único plano contínuo. Ao tecer com seus pés essa geografia móvel, a bailarina oferece a si mesma, e à menina que foi, o mais radical dos presentes: o direito de reescrever o fim da história.

A pesquisa evidenciou que o sujeito suspende a verdade ao se reinventar nos deslocamentos entre o vivido e o imaginado. Em certos momentos, o corpo recusava determinadas narrativas, desviando-se do planejado e abrindo fissuras de resistência, indicando que a autobiografia cênica é menos espelho e mais território de disputa política e poética.

Eixo 4 – Interseção poético-política

Este eixo percebe a passagem do íntimo ao coletivo, enfatizando como memórias individuais revelam dinâmicas sociais de interseccionalidade. A prática coreográfica buscou identificar rastros de inscrições sociais e registros compartilhados¹⁰ que atravessavam o gesto, operando sob o entendimento de que todo corpo é político e que a autobiografia cênica constitui um campo de agência crítica.

A análise dos materiais demonstra que a dança autobiográfica abre passagens entre dimensões privadas e históricas. Um gesto de imobilidade,

¹⁰ Opta-se por utilizar os termos "inscrições sociais" e "registros compartilhados" em substituição à noção de "memória coletiva" (Halbwachs, 2013). Essa escolha ampara-se na crítica de Susan Sontag (2003), para quem a memória, enquanto faculdade biológica e psíquica, é estritamente individual. Sontag defende que o compartilhamento coletivo se baseia em estipulações, narrativas e imagens aprendidas que, ao se inscreverem nos sujeitos, consolidam a ideologia ou consciência histórica, caracterizando-as como construções sociais e políticas em vez de lembranças orgânicas de grupo.



identificado posteriormente como resposta a histórias ao luto, passou a evocar, ao ser coreografado, as violências estruturais que marcam tantos outros corpos. Ao trazer para a cena a paralisia na varanda, a experiência de Janice deixa de ser um trauma isolado para expor as vulnerabilidades de um corpo marcado por ausências que são, muitas vezes, fruto de contextos sociais de precariedade ou invisibilidade. A dimensão política do luto em cena reside na capacidade de transformar a paralisia em movimento coletivo, em que, pela reescrita da própria história a participante configura-se como um ato de alcance público, no qual ela performa uma agência crítica.

A cena autobiográfica assume seu caráter ético-político ao transmutar a memória em ferramenta de resistência, assegurando que o rastro do vivido se mantenha ativo e operante contra o apagamento. Revela-se, assim, uma dança capaz de produzir atos de reparação histórica, provando que o gesto de Janice, ao atravessar a varanda simbólica, abre caminhos para que outros corpos também possam fabular suas próprias saídas e reinscrever novas possibilidades de existência política e poética.

Eixo 5 – Criticismo metodológico

Este eixo conecta a criação à escrita acadêmica por meio de um movimento reflexivo. Alinhada à Pesquisa baseada na Prática (PaR), a análise ocorreu de forma concomitante ao fazer artístico, estabelecendo uma coexistência imediata entre prática e pensamento. As fricções entre o fazer e o dizer foram documentadas e incorporadas como parte da própria produção teórica, na qual a metáfora da fita de Möbius tornou-se a evidência desta análise: o processo criativo e o reflexivo alimentavam-se mutuamente em dobras constantes. O gesto retornava como escrita, e a escrita retornava ao corpo, produzindo novas camadas de sentido, nos quais registros audiovisuais e diários de bordo constituíram-se como propulsores de novas etapas. Embora tenham surgido desafios (como o risco da literalidade ou da exposição excessiva), essas tensões foram convertidas em matéria de reflexão. A estrutura da Möbius



permitiu sustentar essas polaridades em fricção contínua, sem resolvê-las. Emerge, assim, a compreensão de que a autobiografia em dança opera como um sistema em permanente dobra entre corpo e teoria, gesto e política, registro e invenção.

CONSIDERAÇÕES

A investigação aqui apresentada confirma que a criação autobiográfica em dança estabelece um outro campo metodológico para a produção de conhecimento sobre o corpo e a subjetividade. A operacionalização dessa matriz desvela o corpo-documento, compreendendo-o como um lugar de fluxo criativo constante que sintetiza e devolve ao mundo, via gesto, a complexidade das vivências biográficas e sociais.

Em consonância com os autores, verificou-se que a autobiografia na arte reconfigura regimes de agência e presença. Cada gesto observado nos laboratórios carregava camadas de gênero, classe, raça e territorialidade, transformando a cena em um espaço de resistência onde o íntimo se torna, inevitavelmente, uma reflexão coletiva.

A Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas contribui para o campo da Prática como Pesquisa ao propor um modelo que integra criação e reflexão, de maneira indissociável. Ao reafirmar o corpo como documento e agente político, a investigação caminha para um modo no qual a prática artística é, por excelência, uma maneira de produzir mundos nos quais, em movimento contínuo, se abrem infinitas trajetórias de descoberta.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Do paradigma tecnicista à aventura (auto)biográfica – narrativa de uma pesquisadora em educação. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. (org.). **A nova aventura (auto)biográfica – Tomo II**. Porto Alegre: EDIPU-CRS, 2018, p. 293-340.



DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação**. São Paulo: Paulus, Natal: EDUFRN, 2008.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele et al. **A arte do movimento na prática como pesquisa**. Anais ABRACE, Campinas, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em: 2 fev. 2025

HASEMAN, Brad. Manifesto pela Pesquisa Performativa. In: **SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP**, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA. Acesso em: 13 novembro 2025.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2013.

KLINGER, Diana Irene. A escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. v. 10, n. 12, 2008. pp. 11-30. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>. Acesso em 13 dez de 2025.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. Trad Susana de Alexandria. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. 1. ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE**. v. 7, n. 13. Porto Alegre, p. 81-95, 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27713>. Acesso: 4 dez. 2025.

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.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; NASCIMENTO, Ana Reis; SILVA, Cláudia Maria França da. Autobiografia e as práticas artísticas contemporâneas. **Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27. Práticas e Confrontações. São Paulo: ANPAP; UNESP, 2018. p. 3148–3163.



SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.