

revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

# Geolocalizando o Artista

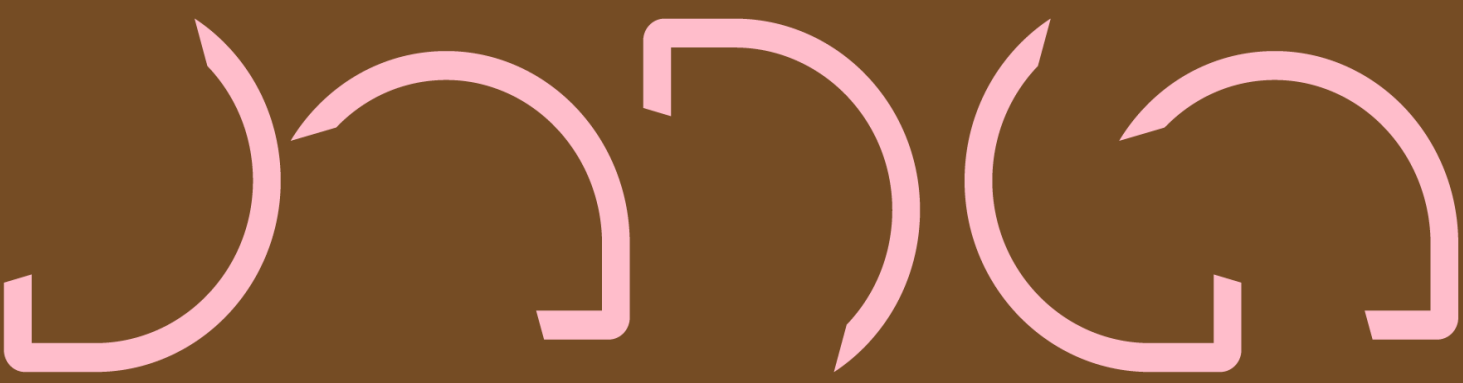
pontos cardeais de uma pesquisa em dança guiada pela  
prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas

*Geolocating the Artist*

*Cardinal Points of a Dance Research Guided by Autobiographical Artistic Practice in Performing Arts*

Davidson José Martins Xavier

XAVIER, Davidson José Martins. Geolocalizando o Artista: Pontos cardeais de uma pesquisa em dança guiada pela prática artística. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, 03(05), p. 155-182, 2024.1.



## RESUMO

Apresento, por meio deste artigo, o processo criativo de uma cena, expressa por experimentações práticas realizadas durante a disciplina “Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunhos”. A partir de elementos testemunhais e documentais, concentro-me na criação cênica em dança para narrar experiências autoficcionais. Nessa pesquisa guiada pela prática artística, temas norteadores são explorados para criar dramaturgias, coreografias e ações performáticas. Destaca-se, para isso, a importância dos elementos do espaço biográfico: documentos obtidos no processo, históricos pessoais, memoriais, imagens e sons, sendo valiosos pontos de partida para a criação cênica geolocalizada em dança.

PALAVRAS-CHAVE Autoficção; Processo criativo; Espaço biográfico; Escrita de Si

## *ABSTRACT*

In this article, I present the creative process of a scene, expressed through practical experiments carried out during the discipline "Body, feminist practices and testimonial dramaturgies". Using testimonial and documentary elements, focusing on scenic creation in dance to narrate autofictional experiences. In this research guided by artistic practice, guiding themes are explored to create dramaturgies, choreographies and performance actions. For this reason, the importance of the elements of the biographical space stands out: documents obtained in the process, personal histories, memoriais, images and children, being important starting points for the geolocated scenic creation in dance.

KEYWORDS Autofiction; Creative process; Biographical space; Self Writing

# **Geolocalizando o Artista: pontos cardeais de uma pes- quisa em dança guiada pela prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas**

Davidson José Martins Xavier (UERJ)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> É artista da Dança e Teatro, artista-educador e instrutor de movimento. DRT: 28.220. Formou-se em Licenciatura em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) em 2004; tem pós-graduação em Psicopedagogia (2013) e MBA em História da Arte (2018). Mestre em Artes da Cena pelo PPGAC/UFG. Integra o grupo de pesquisa Mito, rito e cartografias feministas nas Artes (MOTIM/PPGARTES/UERJ/CNPq) e o Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC/FEFD/UFG/ CNPq).

E-mail: [navicularse@gmail.com](mailto:navicularse@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0167-5627>

## Introdução

O presente texto apresenta o processo de investigação em andamento da pesquisa de Doutorado chamada *Sou apaixonado pelo meu umbigo: práticas da dança guiadas por dispositivos autobiográficos*<sup>2</sup>, de minha autoria. Refletirei a partir das vivências acontecidas, em 2023, durante a disciplina *Corpo, práticas feministas e dramaturgias de testemunho* sob o comando das Professoras Dra. Lígia Losada Tourinho e Dra. Vanessa Macedo, do Programa de Pós-graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/ UFRJ).

Ao refletir sobre este processo, oriento-me pelo universo da prática como pesquisa (Fernandes, 2013; Haseman, 2006; Scialom, 2016), visto que a disciplina nos conduziu a pensar o testemunho e o documento como produtores de cenas, onde o entendimento do eu e do outro se torna um lugar para dialogar com o mundo.

Aos poucos, o autobiográfico foi se tornando um domínio essencial que evocava um espaço plurivocal, contribuindo para a pesquisa em andamento, que entende esses elementos narrativos como possibilidades de dar voz a corpos insurgentes. Esta prática, que aqui ganha nome de prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas, demonstrou ser um terreno propício para a exposição de fragilidades<sup>3</sup>, mas não apenas isso. Coletivamente, percebeu-se

---

<sup>2</sup> Pesquisa orientada pela professora Dra. Luciana Lyra, integrada à linha de pesquisa Arte, Pensamento e Performatividade, do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Amparado também pelo Grupo de pesquisa MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas Artes<sup>2</sup>, onde investigo, em pesquisa guiada pela prática artística, de que modo a autobiografia contribui na prática de dança, analisando seu impacto na cena autoficcional e na representação de corpos racializados.

<sup>3</sup> Neste texto, *fragilidade* destaca a condição intrínseca de algo ou alguém ser facilmente quebrável, enquanto *vulnerabilidade* abrange suscetibilidade a danos externos, independentemente da fragilidade intrínseca. Por isso, opto pelo termo *fragilidade* que direciona a atenção para a falta de resistência, solidez ou robustez do artista, enfocando como uma qualidade inerente e necessária frente a processos autobiográficos. Diferente da vulnerabilidade, que pode envolver escolhas, compreender-se como frágil destaca a importância da colaboração em espaços coletivos, onde a vivência depende do envolvimento de todos os artistas.

que essas fragilidades encontram lugares comunais<sup>4</sup>, entremendo-se no social e político.

Os dispositivos orientadores (objetos, relatos, diários, fotos, exposições e depoimentos) foram fontes de inspiração e estímulo ao longo da disciplina, pelas quais as pessoas participantes deram início a diversas produções cênicas que se tornaram expressões de espaços autobiográficos, tanto testemunhais quanto de autorrepresentação. Isso ocorreu por meio da interseção da prática artística, impulsionada por debates, *feedbacks* cênicos e experiências artísticas.

Esses trabalhos cênicos, fundados a partir da sensação de alteridade dos seus fazedores, ultrapassam estudos etnográficos, tornando as pesquisas mais próximas e íntimas. Deste modo, as narrativas testemunhais propiciaram modos de perceber e reescrever a histórias de vida, instaurando outros modos de existência e resultando em novas formas de autorrepresentação. Simultaneamente, percebemos que a exposição de situações de constrangimento e narrativas de dor, por parte dos envolvidos, ressignifica-se em um momento de reterritorialização, onde o artista participante se entende como um sujeito completo (Kilomba, 2008).

Essa geolocalização apareceu para mim durante as apresentações e diálogos, tornando evidente o surgimento de outras fronteiras para além do pessoal/político. Assim, ao reexaminar o material que carrego desde o mestrado, territorializado no norte de Minas Gerais, deparei-me com a figura do geraizeiro<sup>5</sup>, que me proporcionou uma melhor compreensão dos documentos históricos da

---

<sup>4</sup> De acordo com Federici (2019) a noção de comunal relaciona-se as terras comuns onde não há divisão capitalista de recursos. Uso esse termo pensando que a prática artística autobiográfica, quando feita em coletividade, abre espaços para a produção dos “sujeitos comuns”. Federici acrescenta que, “De fato, se a ideia de ‘tornar comum’ tem algum sentido, deve ser a produção de nós mesmos como um sujeito comum. É assim que devemos entender o slogan ‘não há comuns sem comunidade’; mas não uma comunidade entendida como uma realidade cercada, um grupo de pessoas que se junta por interesses exclusivos que as separam de outros, como uma comunidade formada com base em uma religião ou etnia; estamos falando de uma comunidade como uma qualidade de relações, um princípio de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, as florestas, os mares, os animais” (Federici, 2019, p. 317-318).

<sup>5</sup> Os geraizeiros compõem um povo tradicional do norte de Minas Gerais, considerado um subgrupo sociocultural inserido no contexto dos sertanejos. Esta designação categoriza uma comunidade que, ao longo da história, estabeleceu-se nas proximidades do rio São Francisco, no norte de Minas Gerais. Essa denominação engloba diversos subgrupos

região. Ao confrontá-los com os textos pessoais, possibilitou-me uma geolocalização crítica. Essa identificação não decorre apenas da minha origem, mas também dos traços característicos da cultura do sertão, os quais carrego comigo e que oportunizam uma escuta sensível situada no sertão norte-mineiro, independentemente do caminho prático que a pesquisa artística me conduza.

Surge, então, uma outra camada de sentido, uma fronteira sutil, que se manifesta neste tipo de prática e se revela na cena *Umbigo de Sonho*. O *geolocalizar-se* aqui se mostra por contornos entre o aspecto terapêutico e o dramático do trabalho autobiográfico. Nesse contexto, a cena de depoimento assume a função de purgar elementos não verbalizados pelo artista, que, ao se territorializar, configura-se como um espaço para consolidar uma (outra) verdade, presente ou não em documentos históricos.

O processo de vingar-se do passado faz da pesquisa cênica autobiográfica um lugar para *vingar* outros futuros, podendo a cena ser interpretada como um espaço robusto em desenvolvimento. Ou seja, a duplicidade da palavra não busca apenas uma espécie de justiça ou compensação pretérita, mas, ao confrontar e trabalhar essas experiências passadas na cena artística, surge o potencial para criar uma ficção científica que desenvolve novos caminhos, outros futuros alternativos.

As experiências são vivenciadas até esse momento, onde as vidas podem se narrar e circular livremente. No entanto enfatizo, aqui, os ecos presentes durante as vivências, onde questionamentos grupais e individuais, propostas de rupturas e inquietações, práticas testemunhais e autobiográficas materializaram-se em artes cênicas. Evidenciou-se, desta forma, a potência das pesquisas autobiográficas nas Artes Cênicas, que tornam o ato de narrar a si mesmo um exercício de alteridade, enfatizando a responsabilidade ética que temos em relação ao outro.

---

de povos tradicionais, cuja conexão com a terra representa uma forma de existir e subsistir.



Figura 1: Materiais de trabalho da cena testemunhal *Umbigo de sonho*.  
Fonte: arquivo pessoal.

### **Os avessos da memória: a prática autobiográfica como pesquisa cênica**

Tentei, por outras vezes, colocar em papel (ou ‘em palavras’) o que foi experienciado, sentido e revivido (rememorado) após ter cursado a disciplina. No entanto, organizar o que foi experienciado é como tentar capturar as partículas de poeira em um redemoinho. Foram tantos atravessamentos e momentos de entrega que reorganizar o *eu* e entender o(s) outro(s) nesse processo de edificação documental e testemunhal ainda reverbera aqui. Deste modo, já exponho que, neste texto, não há o objetivo de catalogar e organizar o vivido, pois o vivido ainda está vivendo em mim.

O entendimento estabelecido da tradição autobiográfica é compreendido como um processo em que a primeira pessoa assume a enunciação na busca da sua verdade interior. Mesmo buscando esta verdade, objetiva-se com esta prática evitar as autobiografias canônicas, o que Arfuch denomina de “ego-histórias” (Arfuch, 2010, p. 51). Esse tipo de narrativa tende a ser autorreferente e pode enfatizar a singularidade do indivíduo em detrimento das interações e influências recíprocas com o coletivo e o contexto social. Autobiografias, assim, frequentemente demarcam um espaço individualizado ou contam histórias autorreferentes, deslocadas do contexto político.

A ação de narrar a própria história por meio de documentos encontrados durante o processo, como histórias pessoais contadas em coletivo, memoriais, escritos em papel ou a rememoração de imagens e sons, adquire nuances políticas quando as subjetividades insurgentes desse processo assumem a cena. As figuras insurgentes contestam a figura do homem universal e qualquer tentativa de impor um sujeito universalizante, associado aos direitos da família, da igreja e da indústria de consumo. Estas figuras presentes nas pesquisas dos participantes, em maior ou menor grau, expunham sentimentos, desejos e funcionamentos físicos e psíquicos que subvertem a ordem hegemônica do mundo.

Esse aspecto foi enfatizado de forma provocativa durante os encontros da disciplina, quando a reflexão se voltou para os processos de criação fundamentados em elementos autobiográficos.

Durante as aulas, criou-se um espaço de diversidade de perspectivas que enriqueceu a produção. A comunicação aberta foi estabelecida por meio de *feedbacks* que fizeram emergir compreensões distintas das cenas e consequentes reflexões sobre lembranças, memórias, reorganização de *guardados* e o modo como foram postas em prática. Vez ou outra, estas questões rondavam o processo: o que estamos guardando tão preciosamente? Por que acreditamos que esses fatos que expõem a fragilidade do artista não devem ser revelados? Como revelá-los sem que essa ação seja o *revivenciar* da dor? Qual a importância do que guardo para mim e para o outro?



Enfatizo aqui a autenticidade do processo de práticas artísticas autobiográficas nas Artes Cênicas ao confrontar abertamente as lutas e fragilidades de um corpo negro e gay agindo contra o apagamento social/racial. Entendo que, a partir do momento em que o artista encara a vulnerabilidade do espaço biográfico, é possível, em parte, responder às perguntas citadas anteriormente, criando uma cena na qual o enunciado reflete o (re)encontro do sujeito com um espaço ancestral.

Para que essa retroalimentação aconteça nesse tipo de prática, as docentes expuseram, em sala de aula, um processo composto de três etapas: 1. coleção; 2. organização; e, 3. seleção. Nesta proposição, faz-se necessário, primeiramente, **coleccionar** relatos do espaço biográfico (Arfuch, 2010), ou seja, o artista deve observar biografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos, correspondências, cadernos de notas, rascunhos, lembranças de infâncias, autoficções, filmes, conversas, retratos, perfis em redes sociais, confissões próprias e alheias, para formular esse espaço colecionável. Após ter essa vasta coleção de possibilidades posta, há o campo de **organização**, seja agrupando por espaços autobiográficos canônicos (biografias, cadernos ou fotos) ou espaços autobiográficos contemporâneos (conversas, perfis, entrevistas e confissões), seja temas/traumas, período temporal (infância, adolescência e vida adulta), histórias (próprias ou de outras pessoas).

Após essa organização ocorre a seleção do material, visto que, em um processo guiado pelo imaginário, uma imagem constelada (Durand, 2004 apud Gerencer, 2016) se liga a outra. Compreendi que, para evitar que o trabalho cênico se torne um emaranhado confuso, é necessário escolher um elemento, uma ação ou um ato. Esse elemento será o ponto inicial em torno do qual a cena autobiográfica pode gravitar.

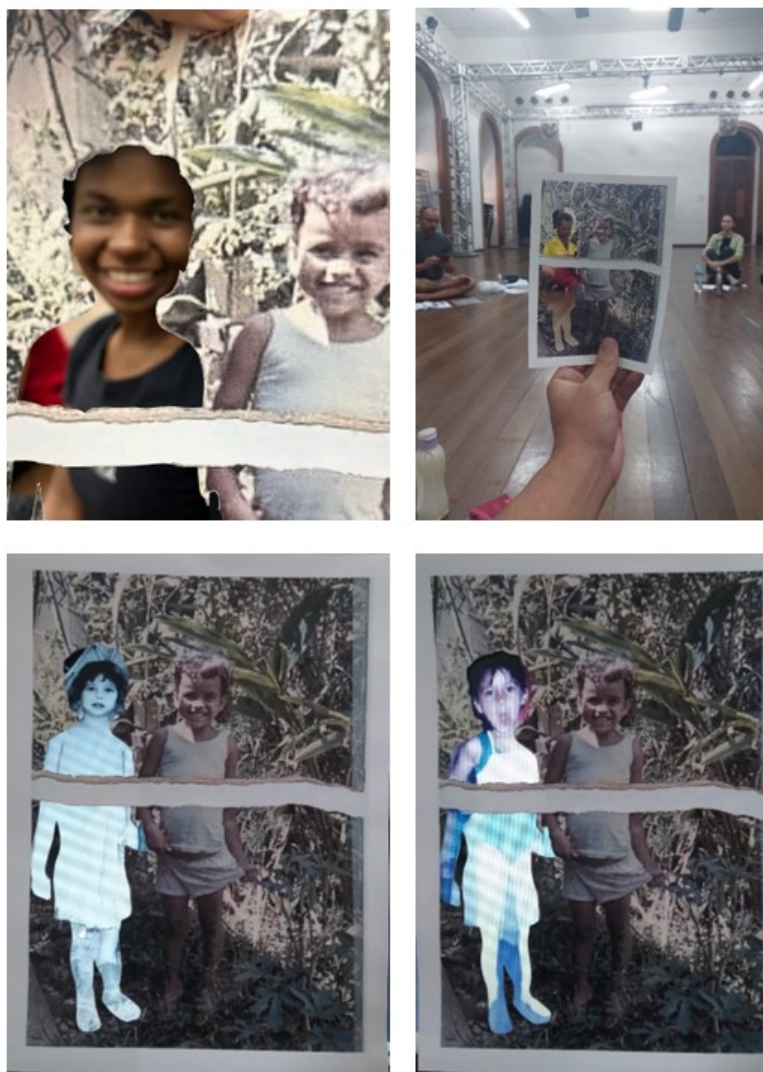
Observei semelhanças desse processo de prática autobiográfica, como pesquisa cênica, com o Processo de Articulações Criativas (PAC) desenvolvido por Midgelow e Bacon (2015). Exponho rapidamente aqui o conceito da metodologia para que o leitor ou leitora oriente os caminhos trilhados por esta pesquisa de prática autobiográfica. O PAC contém seis fases, ou melhor, facetas – Abrir, Situar, Escavar, Elevar, Anatomizar e Externalizar – e cada

faceta contém instruções para ressaltar a experiência vivida e a corporificação como o lugar de onde pode surgir uma revelação e articulação da prática criativa (Bacon; Midgelow, 2015). Esse processo pretende ser uma prática reflexiva e uma maneira de verbalizar uma prática artística.

Deste modo, noto que a prática autobiográfica como pesquisa cênica se amplia para além da memória. Guia-se por registros materiais, debruçando-se sobre materiais físicos que, para além do ato de lembrar, buscam outras pistas da história.

Na autobiografia, pode-se pensar esse avesso como possibilidade de transformação ou (r)evolução proposta por essas narrativas testemunhais. O que inicialmente parecia ser apenas uma simples coleção, passou a adquirir características organizacionais à medida que os documentos foram por mim percebidos, não como registros de um passado estático, mas um passado que exige atenção no presente, provocando transformações em mim e em outros.

Durante esse processo de revisitar os documentos, encontrei-me envolto na fabulação de uma fotografia que não me era novidade, pois já havia utilizado essa imagem em processos autobiográficos anteriores. No entanto, mais uma vez me vi contemplando o seu rasgo, no qual me apeguei, fixando-me em seu emblema e no que ele significava:



Figuras 2, 3, 4 e 5: Fotos de infância sobrepostas e recortada usadas durante a aula. Fonte: arquivo pessoal.

Sérgio Blanco (2023) afirma que a prática autobiográfica é uma experiência pessoal que sempre parte do eu, de uma idealização de si próprio, mas que sempre caminha em direção a um outro. Na ambiguidade do processo autoficcional, uma seleção foi-se criando. A minha mão dada à mão da prima na foto me ligava a outras memórias: a morte da minha avó e como este

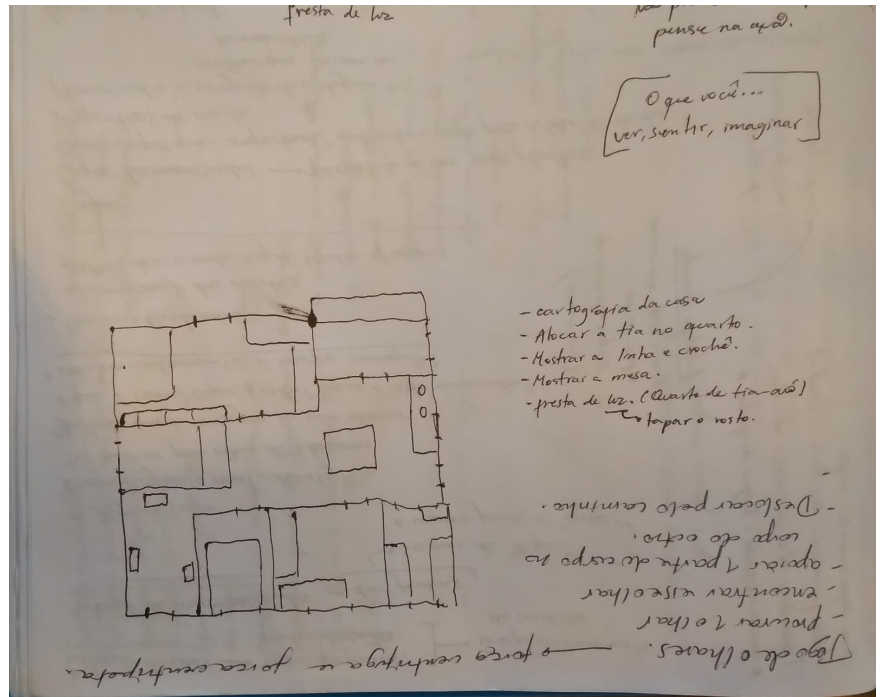
evento trágico fez morrer com ela uma certa fantasia que a sua casa guardava; a presença marcante, em minha infância, da minha tia Aparecida e o poder de imaginar mundos que, aos poucos, fui deixando de lado. De mãos dadas pude perceber o retorno ao ato de imaginar frouxamente, ficcionando, mesclando, relembrando os impossíveis.

Em um dos nossos encontros, como forma de selecionar, mapeei a casa da minha avó paterna, no distrito de Simão Campos, Minas Gerais. E, após a cena embrionária acontecer, houve a sugestão de mergulhar a cena em sensorialidades: o cheiro do café recém coado, da terra molhada, o que é visto e o que não é visto. Este inventário de propostas feitas em forma de *feedback*, ao final de cada apresentação discente, levou-me à reflexão de que o autodepoimento cênico torna-se um espaço para o não-dito.

Desta forma, a cena se expande para outros modos de experiência quando a dança testemunhal se debruça sobre pequenos fragmentos de existência, criando imagens sensoriais que, por sua vez, joga com o que está presente e também com o que não está mais aqui.

Após essa seleção, surgiu a necessidade de organizar, fazendo surgir assim um embrião da dramaturgia de *Umbigo de sonho*:

Escolhi começar este trabalho correndo com esse roi-roi porque ele me lembra três coisas: primeiro, cigarras cantando em setembro, segundo galinhas cacarejando com o ovo no cu, terceiro porque o som me lembra um carro de boi. Escolhi correr porque quando eu ouvia o carro de boi lá longe gritando, eu saía atrás para ver (Xavier, Trecho de documento de processo, 2023).



**Figura 6:** Registro de diário de bordo com indicações e desenho de planta baixa da casa da avó. Acima do lado direito pode-se ler: cartografia da casa, alocar a tia no quarto, mostrar a linha de crochê, mostrar a mesa, fresta de luz (tapar o rosto). Fonte: arquivo pessoal.

Nesta etapa de organização da cena recorri ao sistema PAC, exposto aqui em páginas anteriores, usando as facetas *anatomizar* e *externalizar*. Porém, notei que as cenas em processo já eram pertencentes ao meu corpo, já era externo (de certo modo) a partir dos elementos do espaço biográfico, e, por isso, pensei em uma contração: primeiramente em uma contração uterina, que retira de mim e coloca-se no palco, como se a cena precisasse ser expulsa do corpo, e, posteriormente, uma contração muscular, resultado do movimento do corpo, ação presente em salas de ensaio.

À medida que a pesquisa acontecia, eu frequentava a sala de ensaio do Grupo de Pesquisa onde, munido desses elementos roteirizados, buscava materializar uma coleção de materialidades; materializá-las de outra forma, fazendo-as ganhar contornos poéticos em gestos de dança.

Eis aí outra contração, a de entender que a cena pode ser um avesso da memória, onde a cena se torna uma reflexão sobre os aspectos menos conhecidos e mais subjetivos e obscuros dos elementos autobiográficos. Em outras palavras, uma cena ao

*avesso da memória*, que compõe outra e que se contradiz às passionais recordações.

Para Laurence Louppe (2012), a dança contemporânea realiza um trabalho de dar existência ao invisível, dando a ver uma rede sutil das relações entre os corpos. Criar, na perspectiva da dança contemporânea, é externalizar as forças do corpo e não somente apresentar o invisível por meio coreográfico. O ato de revelar o movimento por meio do corpo faz com que o trabalho contemporâneo com dança se sensibilize com as forças do processo, captando-as como antenas agenciadoras do movimento.

Isso implica em buscar pela autenticidade nas expressões corporais, uma alteridade do sujeito e uma abertura para o processo criativo. Em se tratando de um trabalho de dança, a pesquisa que segue esses caminhos torna-se uma busca do artista por entender-se como “sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber” (Louppe, 2012, p. 32).

### **O testemunho do artista geolocalizado**

Durante a disciplina, revisei documentos pessoais, de familiares e escrevintes<sup>6</sup>, e, ao notar a falta de registros familiares, comecei a imaginar as feições dos meus bisavós e seus apagamentos, silenciamentos e pontos obscuros. Foram por esses borrões históricos que adentrei em um campo pessoal, revisitando uma coleção de textos que produzi entre 2020 e 2022 e que, até então, não haviam sido utilizados como material artístico.

Buscando uma luz, percebi que surgia uma espécie de aquilombamento afetivo nesse processo. O aquilombamento se apresenta como uma tecnologia simbólica, ancestral e cultural, intrínseca à organização das comunidades negras. Criada em meio à subjugação social, e baseada na diferença racial, esta tecnolo-

---

<sup>6</sup> A expressão *escrevivência* foi cunhada pela primeira vez em 1995 por Conceição Evaristo, durante o Seminário Mulher e Literatura. Conforme afirmado pela autora, o termo surge da combinação de *escrever* e *viver*, representando, portanto, uma maneira de “escrever vivências”. Utilizando essa expressão, Evaristo empreende uma reconstrução histórica da população afro-brasileira, destacando que a *escrevivência* é uma forma de reparação social, cultural e histórica (Evaristo, 2007).

gia oferece alternativas de existência face às condições de opressão. Essa concepção abrange a fuga, a organização interna e o enfrentamento por meio da luta como formas de resistência, sobrevivência e produção de vida.

Este engajamento político me conectou aos momentos apagados ou rasgados da minha história, relevando como omissões ou faltas de registros guardados fizeram da minha família um lugar para a autoficção.

A incorporação da autoficção nesse processo revelou-se fundamental para conferir aos documentos um caráter coletivo, transformando-os narrativas íntimas em possibilidades de existir e conviver de forma coletiva. Nesse ponto, iniciei uma abordagem profana do passado, realizando uma fabulação crítica<sup>7</sup> sobre dados documentais.

Segundo Vincent Colonna (2004, apud Faedrich, 2016), a autoficção carrega várias vertentes<sup>8</sup> e uma delas é a fabulatória, que se refere a uma forma específica de autoficção, onde o autor se insere na narrativa misturando elementos factuais da própria vida com componentes ficcionais (fantásticos, irrealis ou altamente imaginativos).

A cena autobiográfica, neste contexto, é apresentada como um lugar de contradição, revelando a dualidade entre o falso e o verdadeiro, uma vez que, pensando na autoficção como disparador artístico, pode-se questionar o *eu* declarado em cena, colocando em dúvida o que se sabe ou não sobre quem está no palco.

Comecei, então, a fabular sobre a existência da minha avó Josefina e como momentos históricos poderiam tê-la afetado. A partir daí, buscando refazer passos apagados da história negra do Brasil, que se apoiou no mito da democratização racial e na idea-

---

<sup>7</sup> Conceito de Saiydia Hartman que pode ser nomeado também como “história especulativa”, “narração estreita” e “poética documental” (Hartman, 2020).

<sup>8</sup> Vincent Colonna distingue quatro vertentes da autoficção: a fantástica, onde o autor se transforma em um herói em uma narrativa irreal; a biográfica, que mistura dados reais e ficção para criar uma “mentira-verdadeira”; a especular, que reflete o autor ou o livro dentro do próprio livro sem foco na verossimilhança; e a intrusiva, onde o autor atua como narrador à margem da intriga principal.

lização do sujeito pardo, fortaleci-me na regionalidade e na territorialidade de quintal, mostrando que essa casa, esse quintal norte-mineiro, diz respeito também a todas as ancestralidades apagadas brasileiras. Nesse ponto, apego-me às proposições de Lélia Gonzalez (2020), antropóloga e filósofa política brasileira, que aponta em sua obra que devemos nos desvincular das duas formas impostas socialmente de ver a mulher negra: na figura da doméstica ou na figura da mulata sexualizada.

Suas contribuições incluem reflexões sobre a construção da identidade negra, a luta contra o racismo e a necessidade de uma consciência mais profunda sobre as raízes indígenas e africanas na formação da sociedade brasileira. Segundo Gonzalez (2020), esse tipo de violência contra a mulher e o homem negro/preto é legitimada pelo sistema jurídico brasileiro, que instaura sobre corpos negros um racismo que subtrai direitos, fazendo do racismo à brasileira um trauma que aparece sempre de forma violenta.

Exemplos desse tipo de violência surgem desde o período do Império, quando as narrativas do povo do norte de Minas Gerais foram profundamente influenciadas pelas violências raciais e dinâmicas políticas. A partir de 1850, a coroa Portuguesa implementou estratégias que legitimaram a transação de grandes extensões de terra na região, favorecendo a elite econômica agrária. Já no século XX, esse processo resultou na expulsão de diversas famílias de suas terras, em sua maioria negras e indígenas, além de pequenos agricultores, uma prática que persiste até os dias atuais, justificada em nome da apropriação por meio da posse (Medeiros, 2002).

É importante notar que a demarcação das terras perdurou até 1960, quando houve a venda das “terras ausentes” (Araújo, 2009, p. 132) a grandes produtores rurais, deslocando os subalternos e levando-os a uma dependência não somente econômica, mas também de subsistência.

Um exemplo dessa dependência é ilustrado pela figura do fazendeiro Simão Costa Campos que, durante a seca de 1937,



forneceu ajuda alimentar às pessoas necessitadas, consolidando seu domínio na região. Este coronelismo é persistente até os dias de hoje, influenciando até mesmo eleições políticas.

Nesses apagamentos, estão refletidos os olhos da minha avó.



Figuras 7 e 8: Fotos 3x4 da avó. Fonte: arquivo pessoal.

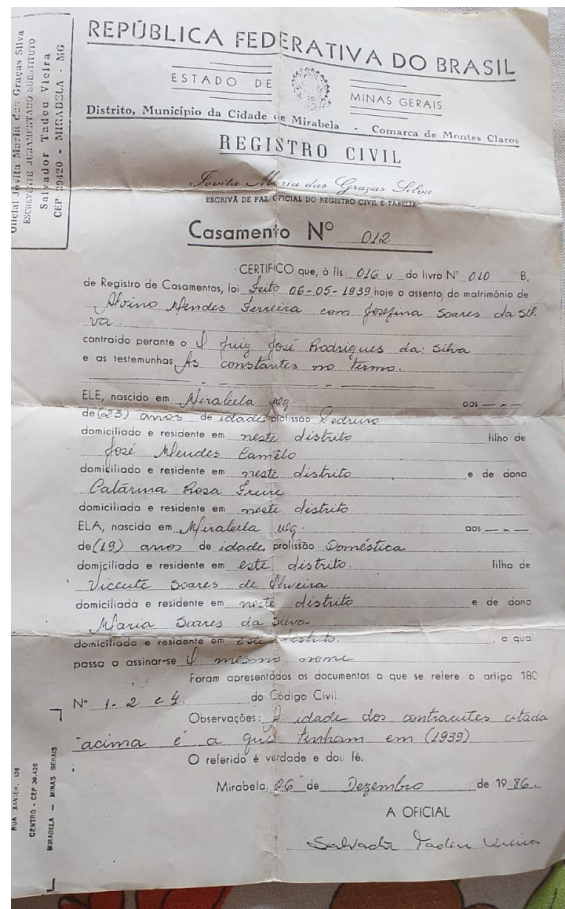


Figura 9: Foto da certidão de casamento de Josefina e Alvino, meus avós paternos. Fonte: arquivo pessoal.

Assim, ao examinar o material que carregue desde o mes- trado, deparei-me com a figura quadrúpede e, a partir disso, sur- giu a imagem constelada do trabalho e, juntamente com ela, cons- telam outros elementos que gostaria de trazer para a cena, repre- sentando a conexão entre raízes ancestrais e a jornada pessoal. Este emblema corporal, usado para adentrar esse espaço, serviu também para entender o modo como eu autoficcionei o surgi- mento do meu nome.

Apoiado no modo como Vincent Colonna vê a autoficção fantástica – como uma prática literária onde o autor se insere na narrativa, utilizando elementos factuais de sua vida combinados com componentes ficcionais que podem ser fantásticos ou irrealis –, explorei essas indagações ao longo da dissertação, defendida em 2023, e durante este processo criativo, em 2024, comecei a vislumbrar a figura/persona Deicho: minha autofabulação.

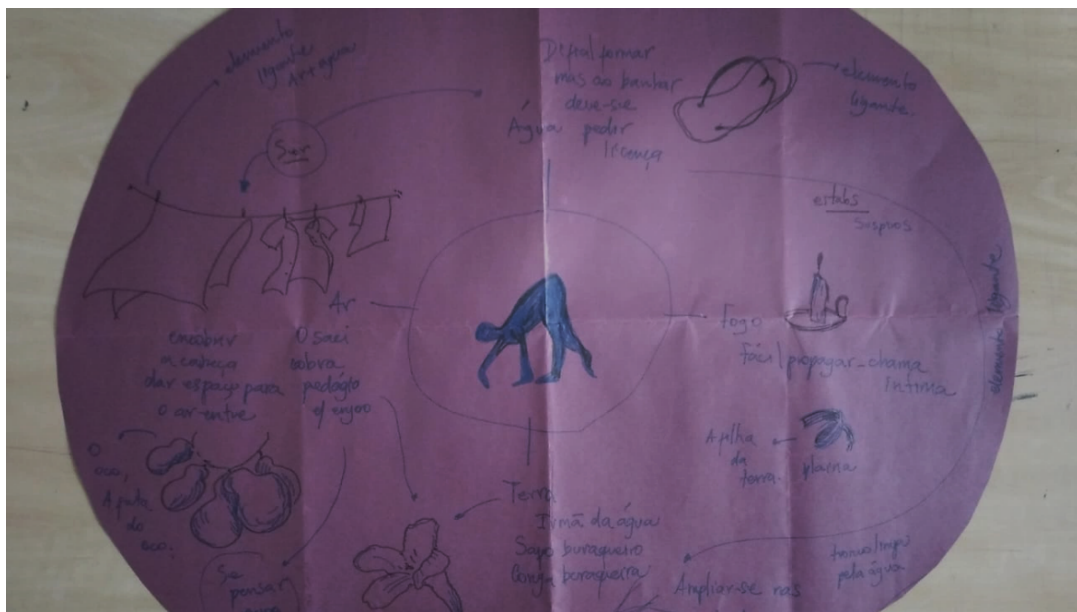


Figura 10: Detalhe de Painel semântico. Fonte: arquivo pessoal.

Essa abordagem permitiu uma liberdade criativa maior, transformando a experiência pessoal em uma história que transcende a verossimilhança tradicional. A autofabulação, assim, não se restringe à mera autobiografia, mas cria uma mistura complexa de realidades, rasgos e imaginação, permitindo explorar e expandir uma (outra) identidade de maneira ficcional e cênica.

Nessa autoficção fantástica, Deição trai a verdade, roubando partes da biografia, acrescentando momentos às partes apagadas. Tecendo argumentos baseados em uma não-verdade, Deição torna-se um momento de desejo do artista. Para explicitar melhor esse arranjo, Bakhtin afirma que

O autor é momento da totalidade artística e, como tal, não pode coincidir, dentro dessa totalidade, com o herói que é seu outro momento, a coincidência pessoal “na vida” entre o indivíduo que se fala e o indivíduo que fala não elimina a diferença entre esses momentos na totalidade artística (Bakhtin, 1982, apud Arfuch, 2010, p. 62).

A cena autoficcional e a própria existência de Deição é, portanto, o flagrante ato de embaralhar as polaridades da história, onde o indivíduo que se mostra é somente um momento, a presencialidade da ação cênica. Por isso, Deição enquanto “indivíduo que se fala”, rouba momentos autobiográficos e os recria em histórias, onde o que se conta “é baseado em partes de verdade, seja para ficcionar sobre ela, seja para lhe inventar uma não verdade correspondente” (Xavier, 2023, p. 86).

Nesta pesquisa autoficcional, onde o gesto (dançado ou não) é a composição central, não existe apenas um, e sim, vários. São neles que encontro símbolo para uma conexão entre minhas raízes ancestrais e minha jornada pessoal.

Ainda entendendo este gesto quadrúpede como um desconhecido, dediquei-me a uma busca onírica, ramificada e subterrânea, onde pudesse entender a ancestralidade presente nesse gesto. Interessou-me o conceito de autodepoimento cênico (Macedo, 2020), onde o que importa não é a verdade do que é exposto, mas a presença da materialidade do corpo enquanto se diz. Segundo a autora, o ato de presentificar a ação na dança e aliar essa ação a uma narração de si faz com que haja uma aproximação entre artista e 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).

Macedo (2020), ao expor sua dança-depoimento, borra a relação arte-vida, enquanto nesta pesquisa a noção de apagamento, similar ao borrão, também é uma rasura da história. Entre o ato de borrar e apagar, há a mesma intenção. Posso pensar que em ambos os casos a ação de cutucar, proposta pela autora, visa desnudar as perdas de detalhes e as dificuldades de identificar ou reconhecer elementos específicos. Seja em uma imagem desfocada (borrão) ou em algo que foi deliberadamente apagado, ambos geram a sensação de incerteza ou ambiguidade presente no ato de viver.

No entanto, em ambos os casos, há uma alteração na informação disponível, enquanto o ato de borrar da autora é intencional para causar desconforto, no meu caso, o apagamento é o desconforto que leva à intensão artística. Tanto o borrão quanto o apagamento têm a capacidade de manipular informações; a distinção principal reside no fato de que o borrão frequentemente acontece de maneira acidental, ao passo que o apagamento é, geralmente, intencional.

Certo é que ambos causam a perda de distinção, o que a autora diz ser “um misto de pertencimento e inadequação” (Macedo, 2022), pois tanto o borrão quanto o apagamento podem levar à perda de diferenciação entre objetos ou elementos, seja devido à fusão de detalhes (borrão) ou à ausência total de informação (apagamento) e é este elemento que interessa a autoficção. É nele que a fala situada se mostra e grita, é nele que o artista geolocalizado se encontra.

Para percepção do termo geolocalizado, espelho-me na obra *Lugar de fala*, de Djamila Ribeiro (2019), onde a autora expõe que o lugar de fala pode ser entendido como uma localização a

partir do qual cada pessoa entende o mundo e, portanto, constrói interpretações sobre o mesmo, fazendo pesquisas e produzindo conhecimento. A autora enfatiza também a noção interseccional deste lugar, destacando que a nossa forma de compreender o mundo é perpassada por elementos estruturais como, por exemplo, classe, raça e gênero.

Além deste termo, a noção de artista geolocalizado se orienta também pelo termo *corpo-enunciado* que “invoca um olhar e é a partir dele [do olhar renovado] que construímos significados sociais e políticos” (Macedo, 2022, p. 4). Entendendo o artista sempre como um ser social e político, consciente da sua localização no mundo, percebe-se que ele é um corpo específico em um lugar específico. Portanto, esse corpo carrega ações intrínsecas à sua biologia, status social, raça ou gênero.

Ao geolocalizar o meu corpo no sertão norte-mineiro, entendendo-o como um corpo fazedor de inícios, em um espaço de mitos, de gênese, onde a imaginação usa de autoficção para fortalecer-se. Coletar (seja o que for) pensando nestes pressupostos faz com que o artista se territorialize, organizando uma outra visão de si e do outro e, conseqüentemente, do espaço ao seu redor, notando entraves políticos, contradições pessoais e conflitos, sejam familiares ou sociais, configurando outros modos de ser no/para o ser no mundo.

### **Geolocalizando para dentro: a cena umbigo de sonho**

Com entendimento de corpo geolocalizado e tendo a amefricanidade<sup>9</sup> como bússola, retorno aos documentos de processo e colho direcionamentos para um reencontro com esses espaços. Foi aí que a pesquisa se abriu para o sonho, pois o que buscava fora, estava dentro de mim, quando a sonoridade do meu nome me levou para os lábios analfabetos da minha avó paterna: Deicho.

#### **Predileção pelo estrago**

<sup>9</sup> Utilizo o termo para exemplificar a existência geraizeira, pois a amefricanidade, conceito de Lélia Gonzalez, celebra a fusão das culturas africanas com as latino-americanas, destacando a riqueza, diversidade e resistência das identidades afrodescendentes na América Latina.

Na bordinha do tricô por fazer, largada no banco da sala, a agulha pende e luminosa, *tinlingue* no chão.  
No menino, o desejo de desfazer os nós. Atados frouxos ilusionam desenhos.  
A ação de deslaçar, fazia rebobinar a fita do tempo.  
Numa ânsia pelo malfeito, o bem-feito tempo reto nava para sua origem de novelo.  
O prazer era rever a tia cantar Roberto, enquanto as nuvens lhe sopravam imagens de pássaros (Xavier, 2023, p. 141).

A cena autobiográfica tem uma predileção pelo estrago, pelo incompleto. Especificamente no trabalho que venho desenvolvendo, pretendi mesclar sonhos, memórias e invenções da casa da minha avó paterna, onde estas nuances plasmadas em dança alimentam-se dos elementos simbólicos dos meus sonhos.

Para Sigmund Freud (2006 apud Trinca, 2015), nos sonhos existem partes confusas indecifráveis que não prejudicam a interpretação e muito menos a compreensão de um sonho: “Este é o umbigo do sonho, o lugar sobre o qual ele assenta o desconhecido”.

O conceito-metáfora freudiano *Umbigo do Sonho* não apenas encapsulou a essência fugidia do autobiográfico, mas também rasgou o tecido da história, aglutinando para essa cena um ponto focal de memórias de todo o tipo, que descreveriam os pontos obscuros presentes no ato de sonhar, enfatizando a complexidade do mundo onírico. Portanto, o termo *Umbigo do Sonho* refere-se ao

(...) ponto onde ele [o sonho] mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio (Freud, 2006, p. 557 apud Trinca, 2015, p. 118).

Inspirei-me nas lacunas de memória que envolvem minha avó paterna, tornando-as o ponto crucial onde este trabalho autoficcional encontra sua base. Ao enfrentar a ausência de certos registros históricos, busco-os em uma característica fabulatória, onde a obra se instrui pela ambiguidade. Nesse cenário, o desconhecimento da minha avó a torna protagonista da cena, onde fragmentos da existência se entrelaçam em uma narrativa não linear e contraditória. É através desse gesto que busco transmitir não

apenas minha história pessoal, mas também convidar o espectador para uma jornada que transcende o individual, explorando, por uma territorialidade de quintal, a figura embaçada da minha avó morta.

O ato de lembrar da minha avó entra em atrito com a dúvida do que realmente lembro. “Eu só lembro da minha avó, das coisas que as pessoas dizem dela. Uma vez sonhei com uma velha e uma matula, senti que era a minha avó e que o sonho era um espaço para reencontrar minha ancestralidade<sup>10</sup>”. Tentei buscar a minha avó por meio da invenção de sonhos, onde o lembrado é indeciso, levando a confusão e a contradição para a cena.

O documento-casa deixa de ser uma versão da verdade, e ensimesma-se, criando uma outra localização: a localização sonhada do corpo e da sensorialidade do artista. *Umbigo de sonho* tornou-se um trabalho de dança autoficcional onde exploro raízes ancestrais por meio de dança e memória.

Umbigo é uma dança-testemunho, gestada de um espaço cênico-onírico que se atualiza e se envolve em mistérios que margeiam dados pessoais e coletivos relacionados à vida e ao sonho, refletindo escolhas cênicas que ligam a autorrepresentação ao testemunho e à arte.

O trabalho convida o espectador para uma jornada que transcende as fronteiras do corpo e da experiência individual quando, ao falar de problemas pessoais, do esquecimento da casa e dos olhos da avó, envereda-se em uma dimensão coletiva: a posse de terra e acúmulo de capital em poucas mãos. A cena autobiográfica insinua-se com uma representação ambígua, característica da autoficção (Alberca, 2007, p. 23) e é por este desconhecido que se serve à cena, onde fragmentos da existência do intérprete se mesclam em uma história não linear e contraditória.

Neste contexto, a cena autobiográfica é apresentada como um espaço revelador da dualidade entre o falso e o verdadeiro. Ao considerar a autoficção como catalisadora artística, surge a interrogação sobre o *eu* declarado em cena, suscitando dúvidas sobre o que se conhece ou desconhece acerca da persona.

---

<sup>10</sup> Trecho do texto dramaturgico de *Umbigo de sonho* em processo.

Assim, a dança testemunhal não se baseia na representação, mas sim na ação, permitindo que o intérprete veja, sinta e imagine. As experiências pessoais são constantemente reavaliadas ao subir ao palco, diferenciando-se de um depoimento formal. Nesse contexto, a dança de testemunho mostra pistas já mencionadas, eventos que o espectador pode antecipar, enquanto simultaneamente estimula o não dito e os espaços entre as informações.

Neste ponto, refletindo sobre a pesquisa desenvolvida até aqui, percebo que o autodepoimento seria um procedimento cênico autobiográfico que ganha destaque pela noção de artista geolocalizado. Busco aqui uma abordagem em dança que desafie as vias coloniais, refletindo sobre as complexidades de identidade e pertencimento em um contexto culturalmente diverso.



**Figuras 11 e 12:** Registro da cena final *Umbigo de sonho*, trabalho dançado em dezembro de 2023. Fonte: arquivo pessoal

que é notadamente possível e pode ser parte do plano poético de uma pessoa artista da Dança<sup>11</sup>, porém, sem dúvida, o que venho propondo é considerar as histórias de vida como o princípio

---

<sup>11</sup> Chamo de plano poético uma dimensão intrinsecamente personificada que possibilita que cada artista na composição de sua obra possa produzir a diferença em si a partir das escolhas que faz.



matricial de uma política que se mostra ao mundo como/em/pela/na Dança.

Quando o artista se geolocaliza, ele não se prende somente a sua origem, mas possui um olhar crítico que atualiza o lugar. Um lugar só se torna crítico a partir do momento em que, afastado dele, o artista se coloca criticamente, tornando-se um espinho incômodo entre o passado e o presente.

A pesquisa cênica autobiográfica busca o reconhecimento simultâneo do sujeito e do artista, enquanto revela as sombras, vazios e obscuridades do inconsciente. A cena autobiográfica, conforme observado nos encontros, é resultado de uma agressão: seja quando o depoente externaliza suas angústias, em uma espécie de flagelo, ou quando as cenas propostas por ele se tornam um atrito entre artista e plateia, gerando desconforto e tensão.

Na ambiguidade da cena autobiográfica, a incerteza das narrativas explora o próprio lugar da contradição, pois o teatro se apresenta como um espaço do falso, do faz de conta, ao mesmo tempo em que expõe a pura verdade do artista. Além dessa dualidade, uma cena desse tipo mostra-se essencialmente humana por trazer a agressividade inerente ao humano e o purgante da agressão. Como nos expôs Bakhtin (1982), ao falar da totalidade artística, o jogo de contradições na cena autobiográfica confunde as narrativas entre o artista, o sujeito em cena e o observador, borrando/grudando as linhas entre quem sou eu e quem é o outro.

Em uma das conversas em sala, a professora Vanessa Macedo inquietou a turma ao expor uma dúvida de sua pesquisa: o *eu* declarado em cena trata-se do “que eu sei de mim” ou “do que eu não sei?”. Isso me remeteu ao lusco-fusco do fim de tarde, quando surgem insetos enormes, sons e uma outra densidade. Entendi que a cena autobiográfica é como um anoitecer que se mantém firme para que nunca chegue à madrugada. É sempre a tensão do inesperado, onde a necessidade de se recolher contrasta com a curiosidade do que habita o escuro. É como fazer uma fogueira para iluminar e perceber que a luz intensifica ainda mais a pressão do desconhecido. Corre-se para apagá-la, mas quem enfrenta verdadeiramente seus escuros sem uma única chama de luz acesa?



**Figura13:** Deição Xavier. Foto de infância recortada e sobreposta. Fonte: arquivo pessoal.

### **Finalizando... por hora**

A cena *Umbigo de sonho* não apenas estabelece um diálogo, que ressoa com os princípios e objetivos delineados na disciplina *Corpo, Dramaturgias Feministas e Testemunhos*, como também carrega o emblema de uma dança testemunho, interseccionando a disciplina no contexto das artes do corpo. Ao alinhar esse entendimento com a articulação entre narrativas pessoais, feminismos e processos dramáticos nas artes do corpo, optei por tentar descrever pontos obscuros de uma cartografia de uma casa que não existe mais. Entrelaçando o vazio da casa da avó e a sua ausência, busco um reencontro ao recordar as experiências das minhas antepassadas.

Percebo que a cena testemunhal faz surgir um artista nos extremos da contemporaneidade, pois ele é sujeito, objeto e ferramenta do que ele deseja mostrar e, deste modo,

deve debruçar sobre esses documentos autobiográficos e relê-los por uma coleta sensível, onde forças internas e subjetivas do artista são exploradas, enquanto outras formas oriundas da comunidade agenciam forças sociais, políticas e emocionais. Emerge, assim, a certeza de que, em uma performance testemunhal, cada movimento, ação ou palavra desvenda o fazedor-intérprete, tornando-a um testemunho visual e visceral de sua própria narrativa.

Incorporar documentos reais, entrevistas e relatos para explorar relações e experiências próprias desvenda, nessas histórias, sensações muitas vezes não visíveis à superfície. Esta coleta sensível sugere uma atenção para captar e responder a estímulos, alinhando-se com outras abordagens documentais das Artes Cênicas, onde os artistas atuam como antenas para as histórias e experiências que estão documentando e testemunhando.

Do mesmo modo que o PAC, percebo que as práticas autobiográficas como pesquisa cênica se retroalimentam: durante o feito da cena-testemunho *Umbigo de sonho*, houve uma compreensão mais detalhada dos elementos e procedimentos de construção estética, ao mesmo tempo em que me elaborava enquanto artista.

Portanto, este texto descreveu, ainda de forma superficial, um processo que envolve a coleta e organização de materiais autobiográficos. Percebo que há uma dificuldade em colecionar esses materiais sem que a ação se torne acumuladora. Assim, antes de começar a colecionar relatos do espaço biográfico, notei uma **imersão** em uma ampla gama de fontes, como biografias, memórias, filmes e sonhos. Com um olhar atento, coletei informações detalhadamente, enfatizando que, antes de colecionar, é necessária uma exploração profunda e análise dos materiais autobiográficos, pois uma cena teatral não dá conta de falar de uma vida.

Essa imersão, que inicialmente pode parecer tão confusa como a própria vida do artista, permitiu-me mergulhar completamente no universo de materiais pessoais, desenvolvendo uma visão mais profunda e intuitiva de como modo estes conteúdos poderiam orbitar entre si. A imersão, então, seria o primeiro passo para que o artista se envolva profundamente com os materiais autobiográficos, seguindo pela **coleção, organização e seleção** dos materiais. Compreendi, neste processo, a importância do momento de materialização – **a composição** –, de transformar os elementos selecionados em uma cena ou ação, expressando o envolvimento corporal com a pesquisa. Portanto, acrescento uma última etapa, que deve receber atenção em uma pesquisa em dança guiada pela prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas: o momento em que nós, artistas, transformamos os elementos em uma narrativa cênica coerente com o processo vivido.

Foi deste modo que, o olhar de Deição adquiriu um viés crítico, onde questões políticas reconhecem-se no pertencimento identitário. A percepção de ser o *donos da história*, e de entender que se deve profanar uma história única, concedeu-me a consciência de que as pessoas mais aptas para narrar a região do sertão norte-mineiro são os geraizeiros.

O processo em questão se destaca pela incorporação da noção de artista geolocalizado, intimamente ligada a uma prática artística autobiográfica nas Artes Cênicas, refletindo sobre um corpo negro em um espaço sertanejo, silenciado por uma cultura hegemônica e colonizadora, enquanto buscamos um processo em dança que se movimenta por vias contracoloniais (Santos, 2015).

#### Referências Bibliográficas

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

Araújo, Elisa Cotta. *Nas margens do São Francisco: sociodinâmicas ambientais, expropriação territorial e afirmação étnica do quilombo da lapinha e dos vazanteiros do Pau de Léguas*. Dissertação (Mestrado), Montes Claros: PPGDS/Unimontes: 2009.

Arfuch, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. EDUERJ, 2010.

Bacon, Jane M.; Midgelow, Vida L. Processo de Articulações Criativas. (Trad.) Eduardo Augusto Rosa Santana. Charles Roberto Silva, et. Al (org.). *Resumos do 5o Andamento PPGAC/USP – São Paulo, PPGA-CECA/USP*, 2015, v. 3, n. 1, pp. 55- 71.

Blanco, Sergio; Campanela, Esteban; CONCÍLIO, Vicente. A Autoficção: uma engenharia do eu. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 48, p. 1–18, 2023. DOI: 10.5965/1414573103482023e0701. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24369>>. Acesso em: 7 jan. 2024.

Evaristo, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos (Org.) *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

Faedrich, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, p.30-46, dez. 2016. Disponível em: . Acesso em: 27 jul. 2024.

Fernandes, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, vol. 2, n. 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013. p. 18-36.

Federici, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Trad: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

Hartmann, Saidiya. Intimate History, Radical Narrative. *Black Perspectives*, 22, maio, 2020. Disponível em: <https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/>. Acesso em: 07 jan 2024.

Gerencer, Paula Brazão; Rozestraten, Artur Simões. Constelações de imagens: metáforas e ensaios. *Domínios da Imagem*, Londrina, v. 10, n. 19, p. 87-112, jul./dez. 2016.

Gonzalez, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

Haseman, Brad. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, theme issue "Practice-led Research" (n. 118), 2006, p. 98-106.

Leujeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Loupe, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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.

Medeiros, Leonilde Servolo de. *Movimentos Sociais, Disputas Políticas e Reforma Agrária de Mercado no Brasil*. Rio de Janeiro: CPDA/UFRRJ e UNIRISD, 2002.

Ribeiro, Djamila. *Lugar de fala* (coleção feminismos plurais). São Paulo: Pólen Livros, 2019.

Rodrigues, Manoela dos Anjos Afonso (Org). *Ciclo de Práticas Decoloniais [livro eletrônico]: o fazer decolonial na arte*. Goiânia: Ed. dos Autores, 2023.

Santos, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia (INCT) de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2015.

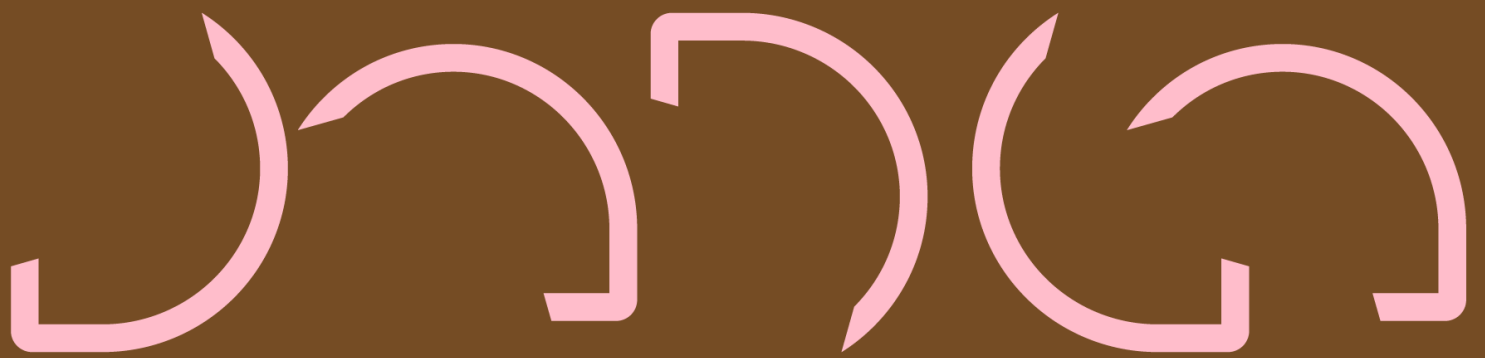
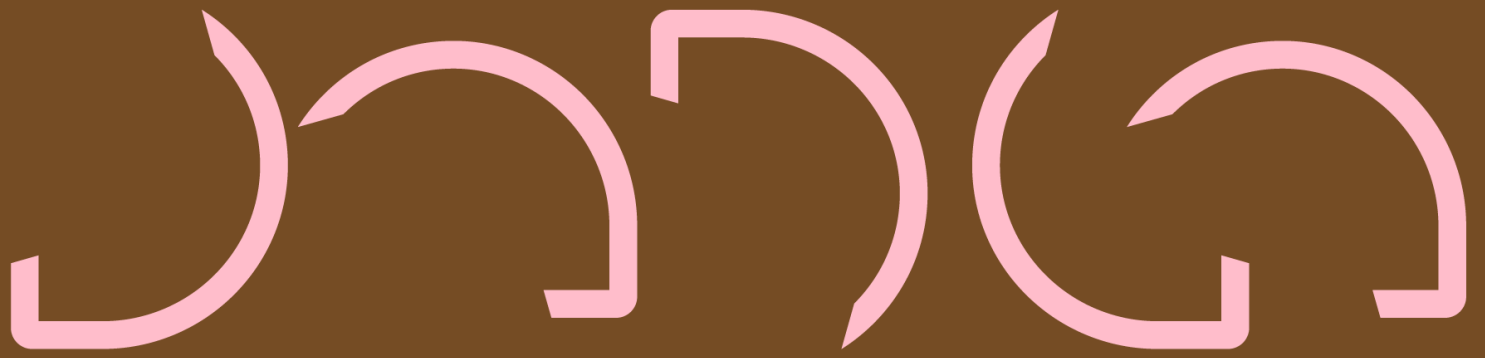
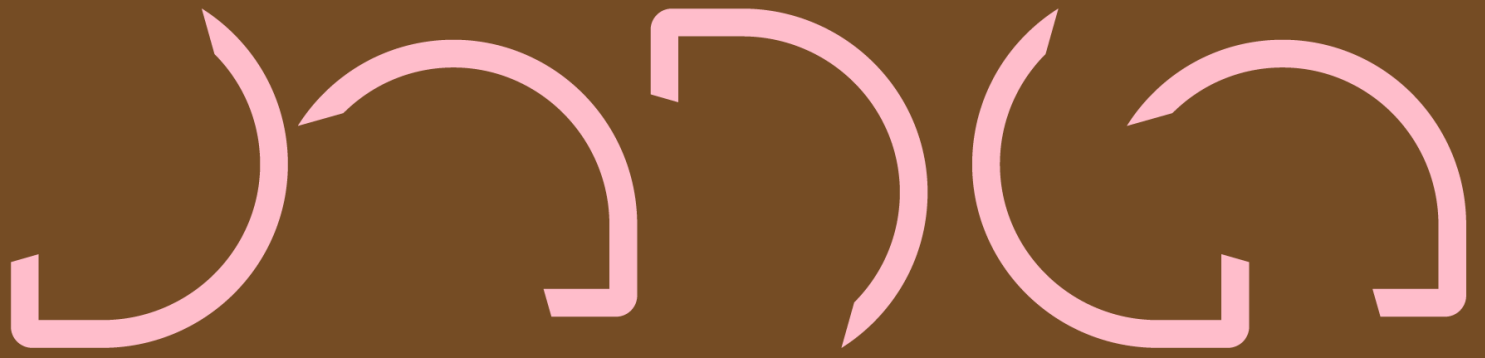
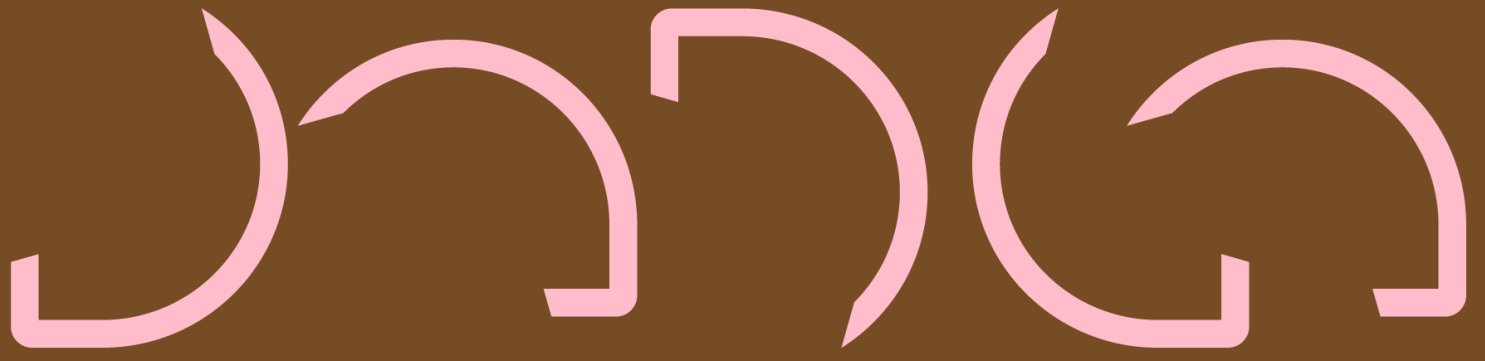
Scialom, Melina. Dramaturgia na Dança: A Práxis de Rudolf Laban como Base para o Trabalho Dramatúrgico em Dança. *Cadernos GIPE-CIT*, v. 16, p.145-166.2016

Trinca, Ricardo Trapé. Um breve comentário sobre o "umbigo do sonho", de Freud. *J. psicanal*, São Paulo, v. 48, n. 89, p. 117-126, dez 2015. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010358352015000200010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010358352015000200010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 07 jan. 2024.

Xavier, Davidson José Martins. *Coreogeografia Geraizeira: Um Estudo autof(r)iccional*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas/EMAC, Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Goiânia.

**Recebido em 23 de maio de 2024.**

**Aprovado em 19 de agosto de 2024.**



REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança