

**CORPAR, VIBRAR E INSTALAR:** anotações de uma pesquisa-criação sobre neurodiversidade<sup>1</sup>.

**BODYING, VIBRATING, AND INSTALLING:** notes of a research-creation about neurodiversity

**Patrícia Avila Ragazzon**

[patiatoespelhado@gmail.com](mailto:patiatoespelhado@gmail.com)

Universidade Federal da Bahia - UFBA

### **Resumo**

O presente estudo apresenta uma síntese da pesquisa de doutorado envolvendo Estudos da Performance e Estudos da Neurodiversidade. A partir de experiências práticas em oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas pelo diagnóstico de deficiência intelectual e das perspectivas dos autores Nick Walker (2014), Erin Manning (2016) e Estée Wolfond (2020) são gerados princípios para o desenvolvimento de composições performativas e seus movimentos denominados na investigação como corpar, vibrar e instalar. Com estas reflexões pretende-se trazer proposições para um ensino de teatro acessível para pessoas com e sem deficiência, em um aprendizado abrangente para as diferentes formas de percepção do mundo.

**Palavras-chave:** Estudos da Performance, Estudos da Neurodiversidade, corpar, vibrar, instalar.

### **Abstract**

This study presents a synthesis of doctoral research involving Performance Studies and Neurodiversity Studies. Based on practical experiences in theatre workshops for people diagnosed with intellectual disabilities and the perspectives of authors Nick Walker (2014), Erin Manning (2016) and Estée Wolfond (2020), principles are generated for the development of performative compositions and their movements, referred to the research as bodying, vibrating and installing. These reflections are intended to provide suggestions for accessible theatre education for people with and without disabilities, in a comprehensive learning experience for the different ways of perceiving the world.

**Keywords:** Performances Studies, Neurodiversity Studies, bodying, vibrating, installing.

Criar um estudo, é recortar um pedaço do desejo que se encontra em movimento, definir o que vai ser dançado de uma improvisação. Este é o grande desafio de comunicar, capturar uma pesquisa de quatro anos e sintetizá-la em algumas páginas. Esta escrita se apoia nos principais aspectos da tese de doutorado defendida recentemente, no Programa de Pós-Graduação em Artes

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. *This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.*

Cênicas da Universidade Federal da Bahia. *Corpar, vibrar e instalar: percursos entre composições performativas e neurodiversidade* é uma investigação sobre a potência do movimento em formação, de algo que pode vir a ser, processual e inacabado, em um campo relacional gerador de possibilidades, de particularidades perceptuais, com bases em processos de criação em performance para diferentes modos de perceber o mundo. Tais processos se voltam para uma política de afetos como proposições para um ensino de teatro voltado para todas as pessoas, com o objetivo de ampliar reflexões e discutir novas pedagogias em Artes Cênicas, envolvendo performance e acessibilidade.

**Corpar, vibrar e instalar** são uma hipótese poética de micromovimentos que constituem os processos de criação. Algo como um estado gerador de potencial criativo, relacionando corpo, objetos, espaço, luzes, cores, sons, etc. São quase imperceptíveis, mas compreendem o movimento em formação de algo que virá a ser (uma cena, uma coreografia, uma ação simples), mas ainda se encontra em estado latente.

O primeiro passo para a compreensão destes micromovimentos vem de um processo que considero absolutamente relacional e colaborativo, em oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas pelo diagnóstico de deficiência intelectual, iniciada muito antes do doutorado, entre 2014 até 2019, no projeto **Ligados pela arte** da APABB RS, Associação de Pais e Amigos do Banco do Brasil no Rio Grande do Sul. O público das oficinas era formado por jovens e adultos entre 16 a 59 anos com transtornos e/ou síndromes diversas que afetam o desenvolvimento sensorio-motor em diferentes níveis, com diagnósticos clínicos de síndrome de Down, de Rett, de Tourette, Transtorno do Espectro Autista em diferentes níveis de suporte, esquizofrenia, Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade, entre outras (des)ordens de percepção, podendo ou não estar associados à deficiência intelectual.

Pelo entendimento dos processos de exclusão sócio-culturais, compreende-se que o teatro ocidental, utilizado na formação de professores, possui características que exigem habilidades físicas, aptidão para a realização de cenas, uso da palavra, enfim, eficiência. Um teatro criado por pessoas sem deficiência para ser assistido por pessoas sem deficiência também. As pessoas que participavam das oficinas eram excluídas de várias ações educativas e artísticas por sua condição, muitas vezes, desde a mais tenra infância, portanto, o fazer teatral era evidenciado a partir de seus diversos modos de se relacionar com seus corpos, seu meio, sua forma de perceber o mundo.

As variações de percepção da experiência conduz ao paradigma da neurodiversidade, desenvolvida pelo artista e ativista com autismo, Nick Walker (2021): “Não há um estilo “normal” ou “correto” de cérebro ou mente humana, não mais “normal” ou “correto” do que etnia, gênero ou cultura.<sup>2</sup>” (Walker, 2021, E-book Kindle, localização 189 – tradução minha). Esta afirmação aponta para a diversidade de percepções que são naturais nas espécies, apesar de conter a dicotomia mente-corpo, um dos pressupostos do pensamento hegemônico ocidental, o autor defende a neurodiversidade em uma perspectiva ecológica de biodiversidade da humanidade.

Infelizmente, quando o projeto das oficinas iniciou, eu ainda não tinha acesso a estes estudos, nem à literatura envolvendo artes e acessibilidade, em sua maior parte, em língua inglesa. Recentemente, há muito mais pesquisas sendo desenvolvidas nestes campos, no entanto, em 2014, muitas dificuldades foram enfrentadas, relacionadas à minha inexperiência entre pessoas com deficiência e os escassos materiais. Pela intuição, sensibilidade artística e tentativa e erro como método, as práticas foram sendo criadas gradativamente, e aos poucos se alinhando aos experimentos do corpo em movimento, relação com objetos e espacialidade, elementos que faziam parte de minha prática pessoal como atriz e performer. Uma trajetória híbrida entre as artes da cena, visualidades e materialidades que acompanham minha trajetória no Ato Espelhado Companhia Teatral, grupo criado em 2008, em Porto Alegre.

Não foi um percurso em linha reta, mas espiralado, com muitos momentos de frustração, e também, muitas alegrias quando sentia que estava me aproximando de processos de criação envolvendo a performance. Para além das definições e contradições que o campo da Performance pode conter, a situo como fenômeno artístico, envolvendo a corporeidade do performer, obra aberta e relacional. Para a artista mexicana, Ileana Diéguez Caballero (2016), a performance é um lugar contaminado por hibridismos artísticos, atuando em esferas políticas e simbólicas, em uma criação em zona borrada, escapando de conceituações rígidas.

Assim surgem as **composições performativas** como processos de criação em performance voltados para a diversidade de percepções de mundo. São propostas experienciais envolvendo o movimento em formação, como o esvoaçar de um tecido, o dançar com uma bola, o brincar com

---

<sup>2</sup> There is no “normal” or “right” style of human mind, any more than there is one “normal” or “right” ethnicity, gender, or culture.

o pó de cupim caído debaixo de uma mesa velha. São tonalidades trazidas pelas diferentes pessoas das oficinas, tendo na neurodiversidade uma política de afetos e de novas cenas possíveis.

Assim, a performatividade se aproximava da neurodiversidade por ambas serem um campo de relações e transições diferenciadas em co-composição com o mundo. Aspectos como cheiros, sonoridades, luzes e sombras percebidas pelo meio, poderiam ser aproveitadas como composição performativa. Porém, haviam ainda tonalidades nestes movimentos em formação, emergindo corpar, vibrar e instalar, micromovimentos quase imperceptíveis que ocorrem no interior de um processo de criação de forma contínua e movente, em constante inacabamento. Estes micromovimentos são inseparáveis, interdependentes e concomitantes, só separados para fins de investigação. Estão vinculados aos processos de criação que acontecem a todas as pessoas, fluindo imagens, gestos, afetos que direcionam a experiência, sem propor uma hierarquia que classifique o que emerge dele, seja uma cena, uma dança, uma ação simples, ou mesmo uma não-ação, pois o movimento permaneceria interno, nesse caso.

Hipotética e poeticamente, corpar, vibrar e instalar são desdobramentos de um centro experiencial em agitação nos processos de criação, atravessados por imagens, gestos, aromas, cores, entre outras intensidades. O corpo em movimento está sempre presente neste centro experiencial, sendo perpassado por todas as texturas, produzindo um corpo em ação, um corpo verbo, daí corpar. Na relação entre movimento e outros materiais em co-composição, o corpo afeta e é afetado, como o corpo vibrátil inspirado nas obras de Lygia Clark (Rolnik, 1999) e a noção do corpo-coisa de André Lepecki (2012), um corpo que vibra a partir do objeto, situando o movimento vibrar. No deslocamento pelo espaço o corpo o perpassa é perpassado por ele. O corpo modifica o espaço ou o espaço modifica o corpo? De qualquer forma, há um trajeto onde este corpo se instala na espacialidade, movendo o instalar.

Corpar, vibrar e instalar estão imersos em percursos de criação onde o ambiente possui uma qualidade propícia de acolhimento de experiências sensíveis que possam ser ativadas e experimentadas por qualquer pessoa. Não se trata de nenhuma novidade, são trajetos que sempre estiveram presentes em ensaios, aulas e outros processos de criação antes de tomarem forma, antes de se tornarem uma improvisação, possuir sua estrutura cênica. Sua importância está em refletir sobre a menor partícula de uma composição performativa, um germe da criação que pode redirecionar a qualidade da experiência, influenciando padrões externos, propondo outros modos

de fazer, assistir, ensinar e aprender nas Artes Cênicas.

Assim, corpar, vibrar e instalar se abrem para uma perspectiva artístico-filosófica, inspirada na pesquisa da artista canadense, Erin Manning, envolvendo neurodiversidade e filosofia do processo. Para Manning (2016), a neurodiversidade é um padrão que pode co-compôr com o mundo a partir de diversas experiências. A autora desenvolve o termo **percepção autista** (2013; 2016), sendo esta, a capacidade de estar em um campo experiencial se formando em sintonia com cores, formas, sons, cheiros e vibrações em movimento. A percepção autista não se refere a uma pessoa autista em particular, mas foi formulada a partir do relato e de produções escritas por muitas pessoas autistas, que se aproximaram de Manning por suas propostas:

Eu defino a percepção autista como uma experiência direta dos efeitos do campo emergente. Quando os autistas percebem algo pela primeira vez, eles não tendem a ver formas como não autistas. Em vez disso, eles veem a própria emergência da percepção: bordas, sombras, cores, formas. O que leva meio segundo para um neurotípico pode levar até cinco minutos para um autista. Essa demora na tomada de forma permite que os autistas habitem perceptivamente na transformação da experiência e lhes dê uma sensação vivida da maleabilidade das formas (Manning 2016, p. 191-192 – tradução minha<sup>3</sup>).

A percepção autista é um campo emergente em que vários fluxos se combinam, sem hierarquias deste corpo sobre o mundo, pois ambos são parte da mesma experiência complexa. Importante mencionar que a percepção autista (Manning, 2013; 2016) é um modo de relacionar a experiência ao processo criativo, em que a autora não propõe romantizar ou ignorar aspectos e condições de uma pessoa autista, a falta de acessibilidade para estar na sociedade e a necessidade de suportes. É uma proposta para compreender a neurodiversidade a partir da perspectiva artística, vinda de características relacionais do autismo com o mundo e que podem ser articuladas filosófica e politicamente. A neurodiversidade é vista como uma qualidade da experiência em que germinam outras percepções, possibilitando outros modelos que se contraponham ao modelo neurotípico hegemônico e dominante.

Um corpo que não está separado do seu entorno, um corpo-mundo, onde os movimentos em formação são parte de uma mesma experiência processual e relacional. Partindo desta

---

<sup>3</sup> Define autistic perception as a direct experience of emergent field effects. When autistics first perceive, they do not tend to see forms as nonautistics do. Instead, they see perception's very emergence: edges, shadows, colors, shapes. What takes a half second for a neurotypical to perceive as form can take up to five minutes for an autistic. This lag in the taking of form allows autistics to perceptually dwell in the shapeshifting of experience and gives them a lived sense of the malleability of form.

compreensão, corpar, vibrar e instalar formam as composições performativas desenvolvidas. Esta foi a forma escolhida para falar sobre o processo das oficinas, a partir de uma perspectiva poética do movimento, articulando saberes entre as Artes Cênicas e os Estudos da Neurodiversidade, este último, pelo viés filosófico. Mas de que maneira corpar, vibrar e instalar podem ser micropolíticas de acessibilidade para as pedagogias da cena?

A metodologia de pesquisa adotada foi a abordagem da pesquisa-criação (Fortin, 2010) em uma auto-etnografia em primeira pessoa, visto que a análise das oficinas foi desenvolvida a partir da observação participante, envolta em diários de trabalho, fotografias, vídeos, memórias e afetos vivenciados. Com estas bases, surgiram os questionamentos iniciais do estudo: como falar da experiência nas oficinas, articulando saberes entre as Artes Cênicas e os Estudos da Neurodiversidade? Quais os meus interesses nesta experiência? Em que a experiência poderia contribuir para uma prática pedagógica acessível?

Na tentativa de responder a estas questões, emergiram três grandes blocos de investigação: os procedimentos das oficinas relacionados aos Estudos da Deficiência e Neurodiversidade, os processos de criação em performance e as proposições para um ensino de teatro acessível. A abordagem artístico-pedagógica das práticas nas oficinas se deteve nas perguntas: o que era feito nas oficinas? Como era feito? Quais os resultados? As oficinas foram analisadas a partir da observação, com o objetivo de pontuar seus princípios geradores. As práticas foram construídas com base na sensibilização corporal, exploração improvisacional com objetos e elementos diversos e deslocamentos espaciais. Durante os primeiros seis meses os encontros foram se definindo por metodologias empíricas e ajustes entre os experimentos.

As atividades no projeto foram desenvolvidas com seis turmas, em encontros semanais, integradas por 10 ou 12 participantes e com 40 minutos de duração, tempo designado pela instituição. No primeiro ano do projeto, havia apenas uma professora por turma, no segundo, ingressou a professora auxiliar Cristiane Bilhalva. Importante ressaltar que sua participação foi muito mais presente do que a de uma professora auxiliar, ela faz parte desta investigação, tanto quanto os participantes do projeto.

A rotina das práticas incluía uma ciranda inicial, seguida por uma proposta de sensibilização corporal. Em seguida, eram desenvolvidos jogos com objetos, tais como: bolas, tecidos, fitas, boias de natação, bambolês e cordas. Nesta etapa, podia ser observado o grau de interesse e pela

atividade, podendo ser modificada, adaptada ou descartada. Para a maior parte dos participantes, esta parte do trabalho promovia um despertar do corpo em movimento, realizando atividades diferentes das cotidianas, levando-os a se moverem e serem movidos por sua própria vontade, diferentemente de outras atividades impostas, das terapias de reabilitação terapêutica ou aulas de educação física a que muitos estavam acostumados.

Na terceira parte da proposta, a experiência em performance penetrava nas práticas a partir de sugestões de modificação de objetos e sua forma de utilização, o deslocamento dos elementos pelo espaço, a criação de circuitos por onde eles pudessem criar movimentações. Ao longo dos seis anos de projeto, foram inventadas muitas formas de mover, de perceber a experiência sentida de acordo com as características de cada participante. Alguns se moviam muito, outros criavam encenações curtíssimas ou coreografias que evanesciam subitamente, outros ainda, apenas olhavam. Havia também aqueles que aproveitavam o tempo, o curto espaço da aula, de uma sala ampla para correr, se deitar ao chão, ou simplesmente olhar através das janelas da sala.

Durante algum tempo, a percepção era que alguns participantes não estavam interessados nos encontros, que seus ruídos ou ecolalia, a repetição de sílabas ou palavras ouvidas, fazia parecer que eles preferiam estar isolados em si mesmos, ao invés de estar em coletividade. Mas esta era uma perspectiva de um padrão de normalidade típico, ou neurotípico. A neurotipia é um dos modelos hegemônicos que nos constituem, estruturados em na padronização sensorial e cognitiva, em pressupostos de uma normalidade da estrutura social. Para Manning (2016), assim como o patriarcado, a branquitude, o colonialismo, entre outros marcadores de exclusão, a neurotipicidade determina quais narrativas serão contadas, quais os valores educacionais devem ser considerados e quais vidas merecem ser vividas.

No decorrer da experiência, foi percebido que barulhos, repetições e outras formas de manifestação durante os encontros eram formas de se expressar no mundo. Com o tempo, as falas desconstruídas, as agitações, os déficits de atenção, entre outras particularidades perceptuais passaram a ser acolhidas como uma necessidade de **facilitação** da experiência. Não se tratava da adequação de pessoas com síndromes ou transtornos às aulas de teatro, mas a facilitação, termo desenvolvido pela artista, mãe de uma pessoa autista e pesquisadora canadense, Estée Wolfond (2020), referindo-se à prática relacional, uma sintonia envolvida em um processo de criação para se

estar junto. Algo benéfico para todos os padrões de neurodiversidade, típicos ou atípicos, pois possibilita a colaboração entre os seres que aprendem em coletividade.

A facilitação é um agenciamento realizado com confiança e compreensão mútua, buscando um ritmo em comum para as complexas especificidades de percepção, interdependência e relacionalidade de cada um, sem julgar os gestos do outro, sem impor um padrão de aprendizagem, conhecimento e forma de comportamento adequada. Para além das noções de inclusão ou acessibilidade, a facilitação é um encontro entre diferenças que não está baseada na imitação da normalidade, pois para Wolfond (2020), o movimento da neurodiversidade é o próximo passo criativo para alinhar processos artísticos colaborativos e partilhar saberes em um campo mais abrangente do que o proposto pelo olhar neurotípico, dominante e limitante.

É um aspecto pedagógico que diz respeito a compor e estar junto em um ambiente receptivo de sala de aula, ou de ensaio, onde se aprende em coletividade, não por participar de todas as atividades, mas simplesmente, por estar em convívio com outras pessoas e suas diferentes criações. Meus alunos me ensinaram esta partilha de afetos e de potência para a criação de novas cenas. Deste aprendizado, emergem corpar, vibrar e instalar como movimentos em formação que desembocam em composições performativas, a partir de um ruído ou um balançar, de um impulso que leva alguém a levantar do lugar e sair andando pela sala, impulsionado pela própria vida que é afetada pelo entorno e o faz mover-se.

Mas se corpar, vibrar e instalar estão sempre em movimento, como emergem nos processos de criação? A utilização de materialidades diversas auxilia na estabilização do movimento. Para a pesquisadora Celida Mendonça (2010), as materialidades são elementos visíveis, audíveis, sensíveis e palpáveis: tecidos, bolas, cordas, elementos da natureza como folhas secas, água ou terra, músicas, poemas, danças, que possam provocar interesse para a criação. As composições performativas se tornam assim, uma pedagogia em performance (André, 2014), à medida em que cada estudante pode criar seu próprio trajeto, deslocando-se pelo seu próprio modo processual a partir de seu corpo em movimento e sua relação entre objetos e espacialidade.

As práticas propostas podem ser as mesmas para todas as pessoas, o que vai variar é o grau de complexidade, a necessidade de oferecer mais ou menos suporte e as materialidades disponíveis, verificando o que faz sentido dentro de cada contexto e/ou grupo. Por exemplo, em um trabalho com tecidos, pode-se direcionar a ação para a criação de uma narrativa, pode-se propor



movimentos específicos em uma sequência de situações, ou ainda, pode-se simplesmente deitar-se no chão e cobrir o corpo dos alunos/as/es com o tecido e ir sugerindo, espreguiçamentos, deslocamentos e danças pelo espaço.

Pela perspectiva artística, a neurodivergência não se situa nos limites dos diagnósticos ou características patológicas, mas se abre para um mundo que pode estar em constante co-composição. As composições performativas foram construídas neste processo de interação estudantes-professoras, apontando para políticas e proposições para um ensino de teatro acessível, para pessoas de diferentes faixas etárias, artistas ou não artistas, em ambientes que ativem processos de criação em coletividade.

Emergem da experiência de cada um, em relação com as diferentes materialidades, com as relações estabelecidas com seus corpos e com o espaço. Ao longo das oficinas, percebi que durante as práticas, não havia a necessidade de interferir o tempo todo, interromper fluxos ou aprisionar os extravasamentos de alguns movimentos corporais, ou seja, a menos que estes prejudicassem ou colocassem alguém em risco, nada deveria ser imposto e tudo poderia ser sugerido. Os pequenos ou grandes ruídos feitos por muitas pessoas autistas, não precisam ser silenciados, ou ser solicitada a atenção, pois estes são modos de relação com a experiência processual de cada um, são linguagens não verbais, vindas de seus corpos.

Para desenvolver composições performativa, não há necessidade de ter experiência prévia ou habilidades específicas no campo das Artes Visuais ou da Performance. Basta se inspirar em brincadeiras, canções, ritmos, no manuseio de objetos e elementos de fácil acesso que podem ou não ter alguma complexidade, a depender das particularidades e necessidades de cada grupo. Esta política de afetos se inspira na poética da performance educacional de Elyse Lamm Pineau (2010) voltada para a criação que surge da prática pedagógica compartilhada entre todos os participantes. Para a autora, há uma estética do ensinar e do aprender constituída continuamente na experiência de sala de aula. Em suas bases, a valorização da performance se dá pela força do processo, e não do que é produzido:

A performance privilegia as fluidas, contínuas e frequentemente contraditórias representações da experiência humana que resistem à reificação e ao fechamento. A performance reconhece que as identidades são sempre múltiplas, sobrepondo-se a um conjunto de seres reais e possíveis que encenam a si mesmos contextualmente e em comunidade (Pineau, 2010, p.103).

A performance possibilita acessar os movimentos corporais, vibrar e instalar de maneira mais direta e efetiva, sem simulacros envolvendo interpretação de um texto, criação de um personagem ficcional ou jogo teatral. O próprio performer fala, atua e joga envolvido no processo de criação. São pedagogias em performance, que de acordo com a performer e pesquisadora, Carmina André (2014) é uma pedagogia em devir, em que o experimento é vivido sem um treinamento específico visando a um formato estético pré-concebido.

Para finalizar, organizei algumas proposições para um ensino de teatro acessível, são orientações para a criação de novos percursos que podem ser multiplicados, privilegiando os processos e não o que é produzido. Não se trata, de forma alguma, de uma sistematização de práticas ou uma receita para grupos com dificuldades de aprendizagem. São uma proposta de facilitação da experiência (Wolfond, 2020), sem imposições e a partir de uma percepção pessoal, em um trabalho que considero colaborativo que aqui compartilho. As proposições são divididas por um critério experiencial, são elas: proposições práticas voltadas para pessoas neurodivergentes; proposições programáticas com partilhas para atividades em sala de aula; proposições perceptuais que são contribuições poéticas para a relação estudante-artista-professor/a.

Proposições práticas: considerando uma pedagogia voltada para a acessibilidade, é importante descrever a prática para a turma sem o uso de metáforas, olhar para a aluna/e/o, porém sem fixar o contato visual, pois, para muitas pessoas é uma situação difícil e pode ser considerada e percebida por alguns como invasiva. Da mesma forma, o toque também pode não ser considerado uma atitude de aproximação, bem como o excesso de estímulos sensoriais simultâneos, que podem causar desconforto em muitos estudantes. É uma atitude responsável e sensível que a professora/o esteja aberta às adaptações, mudanças, estados de humor e, acima de tudo, outras formas performativas que possam vir a ser inventadas em sala de aula.

Proposições programáticas: associadas ao movimento em formação, corporais, vibrar e instalar trazem ao corpo seu protagonismo, a partir de práticas sensoriais com materialidades de diferentes texturas, pesos, tamanhos, e/ou práticas em contato com a natureza. Podem surgir muitas composições performativas a partir de locomoções diferentes, propostas variadas de brincadeiras, sugestões sobre algo que pode estar acontecendo naquele momento com determinada pessoa. As práticas requerem cuidado, atenção, escuta. Provavelmente, não será fácil desenvolver as atividades nos primeiros encontros, pois também é preciso confiança de grupo.

Exige paciência da professora/o que irá aos poucos percebendo o fluxo de cada grupo, ativando outras linguagens não-verbais e em relação com a turma. A fala não é o único modo de comunicar, este é um modo neurotípico de associar a verbalização à compreensão.

Proposições perceptuais: trata-se de uma pedagogia em performance aberta a uma política de afetos, utilizando a intuição, o tecer redes e construir um espaço seguro e acolhedor para toda a turma. Acredito que seja importante que a professora/o se mantenha artista, permanecendo em estado de criação em sala de aula, performando e criando junto. Não há uma metodologia a seguir, mas há modos de fazer, há performance, fusão entre arte e vida, aprendizagem entre professora/o e os alunos/as/es. As pedagogias em performance são processos vivenciais que acolhem corpar, vibrar e instalar, permitindo mudar padrões, criar novas formas que estão por vir. Da mesma forma, as composições performativas convidam para estas proposições como práticas generativas, multiplicadoras para influenciar outras ideias, de acordo com cada grupo e suas possibilidades.

Como André (2014) defende, “um pedagogo em performance é aquele que se coloca em risco de perder o próprio projeto” (*Idem*, 2014, p.160), pois colocamos os aprendizes a aprender aquilo que ainda não sabemos. A única certeza é a instabilidade do corpo, em que a proposta das composições performativas são um meio sensível para apresentações de mostras, trabalhos de conclusão e outros formatos que abarquem a neurodiversidade de experiências. Não há uma forma específica que delimite formatos cênicos específicos, mas criações que promovam aberturas a percursos distintos, que após o encontro possam ser discutidas ou dançadas em conjunto.

Que cada vez mais os corpos neurodiversos sejam visibilizados em um mundo que venha a acolher sons desconexos e a produção de linguagens específicas, aquelas que vem do corpo. É imprescindível ressaltar a partir desta pesquisa o quanto pessoas neurotípicas perdem em não ter o contato com estas experiências, o quanto é enriquecedor compartilhar e tecer junto. É uma perda social em aprender novos modos de ser e estar no mundo, uma perda política em potencializar outros corpos que podem mobilizar novos espaços sociais, e uma perda estética em perceber as infinitas possibilidades de criação ao fazer, ensinar e experienciar a arte. O movimento permanece e cada gesto, que por menor que seja, faz toda a diferença dentro de uma experiência, podendo vir a reverberar no que acontece fora dela.

## Referências

André, C. M. O mar alto de pulsão: Um ensaio sobre pedagogia em performance. **Sala Preta**, 14(1), 156-165. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867> p.156-165. 2014.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81821> Acesso em: 10 out. 2023.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2. d. Uberlândia: EDUFU, 2016.

FORTIN, Sylvie. Fortin; Trad. Helena Mello, S. (2010). Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, (7), 77.

<https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961> Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961> Acesso em 01 fev. 2024.

LEPECKI, André; MAYER, Tradutora - Sandra. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 093–099, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012095.

Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194> Acesso em: 5 fev. 2024.

MANNING, Erin. **Always More Than One: Individuation's Dance**. Durham and London: Duke University Press, 2013.

MANNING, Erin. **The minor gesture**. Durham and London: Duke University Press, 2016.

MENDONÇA, C. S. Sobre importâncias: saboreando materialidades no processo de criação cênica. In: **IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade**. São Cristóvão –SE. Barcelona: Edições APEC, 2010.

PINEAU, E. L. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**, 35(2). Recuperado de

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/14416> Acesso em: 01 fev. 2024.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: **The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>

WALKER, Nick. **Neuroqueer Heresies: Notes on the Neurodiversity: Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities**. ISBN: 978-1-945955–26–6. [E-book Kindle]. 2021.

WOLFOND, Estée Klar. *Neurodiversity in Relation: An Artistic Intraethnography*. [thesis]. Montreal: Concordia University – Department of Communication Studies; 2020.

Artigo submetido em 10/12/2023, e aceito em 12/02/2024.