

PROPOSIÇÕES PARA CENAS (NEURO)DIVERSAS

Patrícia Avila Ragazzon

A autora é atriz, performer, professora e pesquisadora. Graduada em Teatro e Mestre pelo PPGAC-UFRGS, doutoranda pelo PPGAC-UFBA, com doutorado sanduíche na Concordia University (Montreal-Canadá). Desenvolve pesquisa sobre processos performativos e educacionais voltados para neurodiversidade.





RESUMO

O estudo que se segue trata de algumas reflexões tecidas a partir de oficinas de teatro voltadas para pessoas identificadas com diagnóstico de deficiência intelectual que ocorreram entre 2014 e 2019, na APABB Porto Alegre. Estas reflexões permeiam os campos da Pedagogia das Artes Cênicas, Estudos da Deficiência na perspectiva da neurodiversidade e Estudos da Performance, pelo viés da performatividade como proposta para um ensino de teatro acessível, em uma metodologia de experiência afetiva construída no fazer artístico-docente.

Palavras-chave: Neurodiversidade; Corpo em movimento; Performance.

PROPOSIÇÕES PARA CENAS (NEURO)DIVERSAS

Patrícia Avila Ragazzon

Este é um estudo sobre processos cênicos voltados para pessoas identificadas com o diagnóstico de deficiência intelectual, emergindo da prática em oficinas de teatro dirigidas a este público, que ocorreram ao longo de cinco anos, no período de 2014 a 2019. O projeto denominava-se *Ligados pela Arte*, realizado pela APABB Porto Alegre, a Associação de Pais e Amigos do Banco do Brasil que integrava, naquele momento inicial, aulas de dança e musicoterapia, abrindo espaço para novas turmas de aulas de teatro. Cabe salientar que eu não havia tido qualquer experiência anterior no que se costuma denominar educação inclusiva e também não possuía o conhecimento da vasta gama de transtornos, síndromes e diversas experiências sensorio-motoras que abrangem estes sujeitos.

O público participante compreendia a faixa etária entre 16 e 54 anos de idade, amplamente heterogêneo em termos de compreensões, desenvolvimento fisiológico e verbalização. As experiências tecidas nestas práticas até hoje vem movendo meus estudos, desde o mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), em 2016 até o doutorado em andamento na Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), com o suporte acadêmico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

As dificuldades encontradas, o capacitismo da estrutura social que impede a visibilização de pessoas com deficiência e os processos de exclusão têm sido discutidos em minhas escritas, no entanto gostaria de pontuar alguns aspectos sobre o fazer criativo, das práticas fundadoras deste fazer e do quanto eles têm reverberado em formas artísticas diversas. Neste sentido, venho pensando que a experiência com pessoas neurodivergentes propõe um trajeto criativo que amplia as práticas cênicas, trazendo outras percepções, modos de existência e diversas texturas de mundo.

De acordo com o ativista e pesquisador Nick Walker (2021), o paradigma da neurodiversidade vem sendo desenvolvido desde 1998, quando a pesquisadora Judy Singer fez referência em sua tese a diferentes formas de existir a partir da formação neurológica, considerada como uma variação natural dentro da espécie. A neurodiversidade propõe uma visão abrangente e ecológica, aproximando-se de uma visão de biodiversidade, composta por pessoas consideradas neurotípicas, que correspondem a padrões de percepção alinhados à normatividade e outras, atípicas ou neurodivergentes, como pessoas identifi-

cadadas com transtorno do espectro autista, além daquelas diagnosticadas com transtorno bipolar, dislexia, hiperatividade, esquizofrenia, entre outras (des)ordens neurológicas.

O movimento pró-neurodiversidade propõe apenas intervenções para garantir a qualidade de vida, respeitando a subjetividade, pois é uma proposta de justiça social abrangendo todas as experiências, não apenas as identificadas no espectro autista, mas a multiplicidade de percepções, comportamentos e interesses, em uma infinita variedade de seres. Desta forma, compreendendo as diversas camadas de exclusão que são impostas pelo termo deficiência intelectual, e também considerando que no recente campo dos Estudos da Deficiência as terminologias e nomenclaturas estão em construção e movimento constantes, me aproximo das noções da neurodiversidade para explorar práticas cênicas de modo criativo, em um trajeto sensível, criado a partir da relação entre professora, alunas, alunos e alunas identificados pelo diagnóstico de deficiência intelectual.

As práticas desenvolvidas nas oficinas emergiram de um trajeto pessoal como artista-criadora, lidando com processos de erros e acertos, frustrações e impulsos próprios do espaço de invenção artística. Trabalhei ao longo dos cinco anos com trinta turmas diferentes, tendo cerca de dez participantes em cada uma delas, com uma carga horária que variava de 40 a 60 minutos por semana, dependendo do cronograma estipulado pela instituição. Contava com a presença da artista Cristiane Bilhalva, não apenas uma professora auxiliar, mas uma presença amiga, que propunha diálogos que ainda refletem nos questionamentos que trago agora. Nosso conhecimento de Pedagogia das Artes Cênicas vinha da formação de teatro eurocêntrico, pautado nos referenciais de estudos de jogos e improvisações, que muitas vezes não se aplicavam à nossa realidade e também às necessidades das pessoas participantes.

A maior parte destes não compreendia tais propostas. Um grande exemplo disso, era a brincadeira do “mamãe posso ir”, onde cada participante perguntava ao “mestre do jogo” quantos passos podia andar. Primeiramente, muitos deles não tinham paciência para esperar sua vez e para a maioria não era importante o fato de chegar primeiro ou por último, sendo o principal a realização do trajeto, o andar a passos grandes ou rápidos, como gigantes ou como formiguinhas. Assim sendo, o brincar se realiza pelo seu próprio ato, pelo percurso onde não importa ganhar ou perder, conceitos estes de uma sociedade marcada por subjugações patriarcais, coloniais, classistas e etnocêntricas, que assimilamos ao longo tempo neurotipicamente. A brincadeira nos mostrava que a experiência com a performatividade ampliava as relações entre corpo em movimento, aprendizagem e processos de criação, de modo que rompiam com tais paradigmas, propondo outras formas de relações (neuro)diversas.

Desta forma, pensando na quebra de estruturas e barreiras através dos processos de criação e da performatividade, comecei a apostar no que havia de mais palpável, visível e concreto que todas as pessoas conseguiam experimentar: o corpo como principal referên-

cia, instrumento de trabalho que afinamos pelo ato de movê-lo, a primeira materialidade. (MENDONÇA, 2016). O corpo em movimento se diferenciava das vivências corporais restritas às terapias de reabilitação e/ou fisioterapias que alguns estavam acostumados. Uma perspectiva herdeira do modelo biomédico que entende a deficiência como uma consequência natural da lesão de um corpo (DINIZ, 2012).

Sem me deter no aprofundamento quanto aos modelos de deficiência, apenas me utilizo aqui para pontuar o que compreendia o trabalho relativo ao corpo que a maior parte dos participantes do projeto reconhecia. Há grandes debates sobre o modelo biomédico e sua importância no avanço dos tratamentos, porém o modelo social da deficiência que se seguiu a partir dos anos 60, vem sendo o mais adequado em termos de acessibilidade, ao colocar o foco da deficiência nas barreiras impostas pela sociedade e não mais nas lesões corporais de uma pessoa.

Na proposta das oficinas, o corpo era movido pelos afetos, se distanciando da dicotomia corpo-mente, sem hierarquia na relação entre os participantes e suas diferentes capacidades, ou mesmo objetos da sala de aula, ou até do espaço. Era um corpo sensibilizado como organização sensorial, afetiva, cognitiva, em suas diferentes experiências relacionais e percepções, o soma (FERNANDES, 2013).

Movendo pelos sentidos, sensações, sensibilidade particular de cada um, as oficinas foram concebidas por uma mistura de técnicas envolvendo expressão corporal e exploração de variados elementos dispostos ao longo do espaço. Um dos primeiros exercícios que foi bem sucedido foi o de sequenciar a mobilização de cada uma das partes do corpo, a partir de imagens e de demonstração prática, como pintar o chão da sala com tinta invisível nos pés, desenhar formas com os joelhos, escrever no ar com os braços, dançar com o topo da cabeça.

Ao longo de quase seis meses, os primeiros resultados começaram a ser observados, quando os participantes começaram a permanecer no círculo inicial sem dispersar, compreendendo que algo acontecia ali e lhes dizia respeito. Um processo de aprendizagem, de criação, um sistema cognitivo aberto às subjetividades e agenciamentos de acordo com os limites de cada sensibilidade, padrões corporalizados de experiência interagindo juntamente com seu meio, em sintonia (KASTRUP, 2008).

Aprendizado do/pelo/no corpo em movimento. Muitos ainda desconheciam seus corpos, foram brincando, nomeando, movendo-se em um processo lento de percepção de si. A proposta inicial de mobilizar articulações, alongar-se de forma brincada se expandia no momento seguinte quando eram espalhados pelo espaço da sala de aula elementos variados como bolas grandes, tecidos de *voil*, bambolês, música, além de acessórios como mantas, óculos, chapéus e a sensibilização do corpo seguia o estímulo conduzida por essas materialidades, que de acordo com Mendonça e Bezelga seriam condutores do

processo, introduzidos com a intenção de desencadear propostas, narrativas ou cenas (MENDONÇA; BEZELGA, 2020).

O corpo misturava-se à forma, densidade, cor do objeto que propunha um jogo diferente de acordo com o manejo, com o jeito de segurar ou se acoplar ao elemento. Emergem daí uma variedade de experimentos lúdicos, performativos, de aprendizagem do corpo no espaço, transformando o movimento e incorporando novos sentidos. Enquanto uns moviam os tecidos, outros brincavam com a bola de ginástica, jogavam bambolês pelo chão, deitavam-se nos tatames da sala, já outros faziam/imaginavam que eram vento, mar, usavam capas de reis ou eram super-heróis, brincadeira festiva e dançada.

O corpo exposto ao olhar do outro é mais do que portador de informação, ele fala sobre a presença do ator ou performer: “Esse corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da mestria.” (FÉRAL, 2007, p. 95). Com esta compreensão, proponho pensar os processos de criação vivenciados no teatro, sejam eles ensaios ou atividades formativas de sala de aula como experiências performativas. Por este viés, as construções teatrais são possibilidades múltiplas de diversos modos de expressão, processos, gestos, movimentos, ações. Um ato criativo de diferentes texturas, de acordo com o aprendizado de cada um, de modo que a proposta teatral esteja apoiada na performatividade desde o início do processo de criação até o momento em que poderia vir a ser entregue ao espectador como uma suposta finalização, mas sempre mantendo o frescor de estar em constante inacabamento.

Neste estudo, não há a intenção de categorizar, hierarquizar ou excluir conceitos, pois seria desapontar o que venho tentando formular sobre diversidade. No entanto, cabe situar que me aproprio do termo performance, que pode conter significados diversos, utilizando como expressão artística de uma teatralidade contemporânea, de modo abrangente e em fricção com as discussões que cercam características que escapam. A performance é um termo construído entre muitos desentendimentos por diferentes pesquisadores e performers. Não pretendo conceituar ou me aliar a um único *corpus* teórico, pois considero o termo desafiador e, por sua complexidade, liminar e em construção. Meu corpo me move para a direção da performance que atua no campo da presença, em relação com o aqui e agora, espaço intermediário, lugar do entre, onde há a possibilidade de corpos diversos transitarem artisticamente de forma poética, transbordando a teatro-normatividade.

Para Féral, a performatividade é essencial na teatralidade, esta propriedade que se faz presente também no teatro, mas que ultrapassa o fenômeno estritamente teatral (FÉRAL, 2008). A performatividade resultaria da fricção de uma representação do corpo do ator/performer que tensiona as estruturas entre o simbólico presente no teatral e ação realizada pela presença.

A performatividade do corpo do performer com deficiência perfura uma camada a mais ao (des)construir padrões culturais e sociais, pois mostrar-se lhe é negado, a medida em que seu corpo é excluído da cena. Ao corpo neurodiverso é imposta a docilização, por tratar-se de um corpo à parte, marginalizado por medo, piedade ou rejeição. Para a coreógrafa Ann Cooper Albright:

Apesar de o corpo ausente – o corpo como performativo e, portanto, temporário e transitório – ter seduzido frequentemente teóricos com sua efemeridade chique, poucos (se o fizeram) abordaram o corpo deficiente. Sua relutância vem de uma vontade de não tocar em um corpo que não é nem inteiramente presente e nem intrigantemente ausente, mas sim limiar, lutando em algum lugar entre as margens dos que teoricamente tem o pé firme no chão. Este é um medo primitivo; as realidades materiais da deficiência ameaçam romper não apenas representações meramente culturais ou preceitos teóricos, mas também modos de viver. (ALBRIGHT, 2012, p. 4)

Os experimentos realizados rompem com os modos de pensar, fazer, ensinar, aprender teatro. Eles pertencem a este tempo-espço espiralar onde acontecem os percursos criativos. Nestes percursos nômades a experiência performativa é construída pela presença do corpo em relação com o espaço circundante, seus objetos, pessoas, sensações e acontecimentos produzidos desta fricção.

Ao longo dos cinco anos em que foram desenvolvidas as oficinas, realizamos diferentes práticas cênicas que eram recriadas a cada encontro, se transformando até a chegada da aula aberta, quando as cenas eram finalizadas na forma em que estivessem prontas no dia do sarau. As práticas cênicas neste contexto permitiram assumir um mundo de texturas, pois as categorias não satisfaziam a intensidade dos acontecimentos.

Há muitos modos de nomear estas produções: jogos, processos de criação, improvisações, performances, situações limiarias entre realidade e imaginação, práticas cênicas. O uso da expressão “práticas cênicas” vem sendo desenvolvido pela pesquisadora Ileana Diéguez Caballero para falar sobre performance e liminaridade. Buscando escapar dos conceitos referentes ao teatro e performance, na intenção de ampliá-los para teatralidade e performatividade, a autora “tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais.” (DIÉGUEZ, 2016, p. 16).

Eu já utilizava o termo práticas cênicas, como forma de explicitar as atividades que vinham da experiência da cena e que eu não definia como teatro, pois considerava um híbrido de diferentes nuances entre ação física cotidiana e relação com o sensível, uma mistura de linguagens teatrais, danças e performatividades. Para Diéguez as práticas cênicas se caracterizam por este caráter híbrido de fronteiras borradas, processuais, construídas por vontades coletivas e em diálogo latino-americano. Interessa a liminaridade

existente nas teatralidades em que se entrecruzam olhares filosóficos, posicionamentos éticos, políticos e circunstâncias sociais. (DIÉGUEZ, 2016).

Práticas cênicas são processos de criação, que pelo seu movimento, inacabamento e pulsação constantes são performativas. O corpo nas artes cênicas contemporâneas tem buscado articular-se com outras formas possíveis de representar. As pedagogias teatrais que incluem estas experiências corporais estão mais próximas das formas de arte vindas da nossa matriz cultural dançada, cantada e brincada, que também é teatralizada em diversas manifestações. A teatralidade não está desligada de outras práticas e disciplinas artísticas, é vista como uma situação em movimento.

Neste sentido, um ensino de teatro que parte do corpo também marca uma estratégia política de identidade e de desenvolvimento de uma estética lúdica, carnavalesca, corporal, antropofágica, autêntica do nosso território e ancestralidade. As práticas cênicas envolvem também o afeto, o olhar do artista-professor aprendendo, ensinando, redescobrimo na arte do outro a diversidade. Esta trilha foi seguida por repensar um modo de fazer e ensinar teatro, por perceber através das pessoas participantes das oficinas sua contribuição de abrangência do olhar, mostrando que não há um único modo de fazer teatro, de dançar, de performar, pois não há um único corpo.

Por seu caráter performativo, estas práticas cênicas nos escapam, mesmo quando são compostas de um detalhado programa de execução de ações, que embora programadas, contam com o acontecimento como elemento surpresa. Em seu rastro há olhares, o impulso de uma natureza lúdica e festiva, memórias de imagens que nos tocam e rompem com encenações tradicionais, pois há a reunião de expressões artísticas que foram separadas por padrões eurocêtricos. Não há unidades de tempo, espaço e ação, não há um único estilo e o corpo sai para fora da obra, onde a expressão artística faz parte da própria vida neste acontecimento.

Pode parecer um emaranhado de caminhos, porém em Kastrup (2008), a aprendizagem não se define pela solução de problemas, mas pela sua invenção. A partir da experiência do corpo em movimento, das instabilidades e perturbações daquilo que estava acomodado em nós, realizamos um caminho em que os processos de práticas cênicas recriaram nossas práticas pedagógicas.

As proposições para cenas (neuro)diversas apontam para a criação de práticas cênicas baseadas em performances artísticas que partem da experiência do corpo em movimento como proposta de educação acessível, parte da ideia de aprendizagem como invenção, de um sujeito que agencia as relações e elementos que o cercam de forma processual e afetiva. Paulo Freire poderia ser incluído aqui, falando tanto sobre aprendizagem, como sobre a condição processual da cena performativa: “O inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio de sua função vital. Onde há vida, há inacabamento.” (FREIRE, 1996, p. 21).

Os conceitos explorados nesta escrita visam a interconexão com o paradigma da neurodiversidade, na busca pela criação de novos entendimentos, onde a aprendizagem se relaciona à performatividade e ambas não podem ser elas próprias, senão em consonância com a neurodiversidade. É a possibilidade de problematização relacional, sensível e processual, em um mundo que tenta categorizar, na tentativa de supostos acabamentos e perfeições que não se realizam por completo, pois não acolhem às urgentes demandas sociais.

A performance é uma das tantas propostas que podem ser utilizadas no ensino de teatro para qualquer pessoa. A ideia da performance no ensino de teatro se relaciona a estas produções que não se encaixam em formatos tradicionais, elas atravessam a experiência cênica da sala de aula que produzia cenas híbridas, breves narrativas, proposições (neuro)diversas. A performatividade nas oficinas foi conduzida pelo aprendizado do corpo em movimento, envolvendo repetição, rotina, ludicidade e criatividade. Cada artista, professor, pesquisador, estudante terá sua própria percepção de uma experiência sensível, fará suas próprias conexões e dará qualidades diferentes para cada uma delas. Isto parece ser óbvio, porém muitas professoras têm me perguntado sobre o que fazer com pessoas diagnosticadas com autismo em sala de aula, me solicitam exercícios e uma sistematização de como lidar com a difícil tarefa de dar conta de conteúdos, tendo uma turma de cerca de trinta estudantes, onde dois ou três estão no espectro da neurodiversidade. As proposições para cenas (neuro)diversas não buscam uma sistematização ou controle, elas buscam uma construção entre alunos e professores, inventando mundos, através dos processos de aprendizagem.

Desta forma, defendo que o material produzido nas oficinas esgarça as bordas, perfura espaços e (des)constrói convenções cênicas. Proponho refletir sobre a teatralidade como uma multiplicidade de modos de expressão, processos, gestos, movimentos, ações. Um ato criativo de diferentes texturas, de acordo com o aprendizado de cada um, de modo que a proposta esteja apoiada na processualidade, experiência sensível e relação.

As proposições para cenas (neuro)diversas estão em construção, por mim, por cada professor que se dispõe a desenvolver caminhos criativos para outros modos de existência. Trata-se de uma estratégia política de práticas artísticas e processuais emergentes, corpo, performatividade e experiência sensível que movem pequenos grupos em escolas, em instituições de ensino não formal. É pequeno, um gesto menor (MANNING, 2016), pequenos movimentos que podem criar realidades.

As cenas (neuro)diversas investem, por fim, em uma pedagogia baseada nos afetos, em possibilidades, pois é uma proposta de pensar a interação entre corpo, elementos do aprendizado e ambiente, em uma compreensão abrangente, inventiva que respeita as possibilidades de cada um. Não há uma resposta única, assim como não há um único teatro ou um único sujeito igual a outro. É preciso levar em consideração os aspectos

relacionais, processuais e sensíveis que estão em torno, e é um trajeto sempre movediço, onde é preciso acolher as incertezas, pois são infinitas variáveis.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Ann Cooper. Movendo-se através da diferença: Dança e deficiência. In: **Revista Cena PPGAC/UFRGS**, Porto Alegre, n. 12, 2012, p. 1-30.
- DIÉGUEZ, Ileana Caballero. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.
- DINIZ, Debora. **O que é deficiência?**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, ECA/USP, n. 8, 2008, p. 197-210.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FERNANDES, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança: Algumas Abordagens Metodológicas de Pesquisa com Prática Artística. In: **Revista Dança**, Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. v. 2, n. 2. Salvador, jul-dez. 2013, p. 18-36.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- MANNING, Erin. **The Minor Gesture**. Carolina do Norte: Duke University Press, 2016.
- MENDONÇA, C. S. **Materialidades em jogo: o fazer teatral na escola**. In: Anais Educon, Aracajú, v. 10, n. 1, 2016, p. 1-15.
- MENDONÇA, C. S.; BEZELGA, I. M. G. Um olhar sobre o impacto da experiência teatral no exercício da alteridade e no processo de socialização de crianças em contextos educacionais. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 16, n. 4, 2020, p. 143-165.
- WALKER, Nick. **Toward a neuroqueer future: an interview with Nick Walker**. Entrevista com Dora M. Raymaker. *Autism in Adulthood*, [S.l.]: [s.n], v. 3, n. 1, mar. 2021. Disponível em: <https://www.liebertpub.com/doi/10.1089/aut.2020.29014.njw>. Acesso em: 24 out 2021.



PROPOSITIONS FOR (NEURO)DIVERSE SCENES

ABSTRACT

This study is about some reflections created from theater workshops aimed at people identified with a diagnosis of intellectual disability in 2014 to 2019, at APABB Porto Alegre. These reflections pass by the fields of Pedagogy of the Performing Arts, Disability Studies from the perspective of Neurodiversity and Performance Studies, front the point of view of performativity as proposed for a theater teaching accessible, in a methodology of affective experience built in the artistic-teaching practice.

Keywords: Neurodiversity; Body in movement; Performance.

PROPOSITIONS FOR (NEURO)DIVERSE SCENES

RESUMEN

El siguiente estudio trata de algunas reflexiones creado a partir de talleres de teatro dirigidos a personas identificadas con diagnóstico de discapacidad intelectual que ocurrió entre 2014 y 2019, en la APABB Porto Alegre. Estas reflexiones permean los campos de la Pedagogía de las Artes Escénicas, los Estudios de la Discapacidad desde la perspectiva de la neurodiversidad y los Estudios de Performance, por la mirada de la performatividade como propuesta de enseñanza del teatro accesible, en una metodología de experiência afectiva construída en el hacer artístico-docente.

Palabras clave: Neurodiversidad; Cuerpo en movimiento; Performance.